

## I ROMANZI DI ARNA BONTEMPS

« Time is not a river », scriveva Arna Bontemps nella introduzione alla ristampa del suo secondo romanzo, *Black Thunder*. « Time is a pendulum »<sup>1</sup>. Nel suo caso, il periodo d'oscillazione era stato di più di tre decenni.

Non fa meraviglia dunque che quando, nel 1968, a trentadue anni dalla data di pubblicazione originale, *Black Thunder* è stato ripresentato in *paperback*, l'immagine che molti avevano di Arna Bontemps si sia, per un momento, confusa. Il nome di Bontemps è ormai legato, infatti, alla sua attività di storiografo degli aspetti più nascosti dell'esperienza afro-americana; si pensa a lui soprattutto come a colui che per anni è stato il coltissimo direttore della biblioteca della Fisk University — come al fine letterato la cui funzione è stata, per decenni, quella di ri-immettere nella consapevolezza del pubblico americano tante vite oscure, tanti eventi segreti, tanti momenti della storia dell'afroamericano e della sua odissea nel Nuovo Mondo che il tempo, e ancor più la volontà degli uomini, spingevano sulla via dell'oblio.

Il Bontemps romanziere era stato oscurato da una storia personale che l'esigenza dell'espressione soddisfaceva, da anni ormai, attraverso esperienze creative diversamente orientate: l'affresco storico, la biografia, il bozzetto — la ricostruzione insomma, dettaglio per dettaglio, di un'epoca più lontana nella memoria degli uomini che non, paradossalmente, nel tempo; e infine — ma in misura limitata — attraverso la poesia<sup>2</sup>. L'impossibilità stessa di avere accesso ai tre romanzi pubblicati

1. ARNA BONTEMPS, *Black Thunder*, Boston, Beacon Press, 1968, p. vii. Tutte le citazioni dall'introduzione e dal romanzo si riferiscono a questa edizione.

2. E' significativo che la raccolta di versi di Bontemps, pubblicata nel 1963, porti il titolo di *Personals*.

da Bontemps lungo l'arco degli anni Trenta ammantava, ormai, questo aspetto della produzione dello scrittore con un velo di pudore, si direbbe — quasi quelle antiche esperienze creative appartenessero ad un passato su cui, per qualche ragione, conveniva sorvolare. Arna Bontemps non era più, se lo era mai stato, un romanziere. Egli era, piuttosto, l'archeologo discreto e sensibile di un'esperienza umana che urgeva, anche al costo del sacrificio delle proprie esigenze espressive, salvare dall'abbandono e dall'oblio in cui stava cadendo — era già, in parte, caduta.

Ecco allora *They Seek a City* (1945), che sarebbe poi riapparso, ampliato, nel 1966 col titolo *Anywhere But Here*<sup>3</sup>: una serie di cronache personali o ambientali che fissano, per coloro a cui preme che nulla dell'esperienza umana vada perduto, quel grande fenomeno (ignorato — *et pour cause* — dalla storiografia bianca) che è stata la diaspora nera dagli stati del Sud verso una ipotetica e mai attinta « land beyond the river » di libertà e di auto-realizzazione. Opera, questa, che non a caso porta un secondo nome accanto a quello di Bontemps: il nome, che più volte dovrà comparire accanto ad esso, di Jack Conroy; quasi a ribadire la secondarietà del creatore (o dei creatori) rispetto alla creatura.

Ecco, ancora, *100 Years of Negro Freedom* (1961)<sup>4</sup>, un'altra raccolta di profili storici alla maniera d'un Van Wyck Brooks, che segue le varie strade per cui la motivazione centrale dell'afroamericano — la ricerca della libertà — tentò, da individuo a individuo, di epoca in epoca, d'inserirsi ed imporsi nella *mainstream* della storia americana.

Ed ecco poi il Bontemps ricercatore d'archivio, instancabile filologo che si dedica alla preservazione d'un linguaggio che tutto congiura a cancellare dalla consapevolezza umana:

3. ARNA BONTEMPS e JACK KONROY, *Anywhere But Here*, New York, Hill and Wang, 1966.

4. ARNA BONTEMPS, *100 Years of Negro Freedom*, New York, Dodd, Mead & Company, 1961.

*Great Slave Narratives* (1969)<sup>5</sup> — tre testi storici, curati con l'amorosa competenza dello specialista, in cui l'urgenza di libertà dello schiavo si manifestò in testimonianze che volevano essere, e sono, esemplari.

Ma non bastava. A che scopo, in fondo, recuperare da un oblio (che ben si sapeva voluto) i nomi, i volti, le sofferenze, la presenza stessa di antichi schiavi e di artisti mai riconosciuti come tali e di *leaders* magari analfabeti che pure muovevano migliaia di altrettanto oscuri, altrettanto nobili esseri umani — a che scopo riproporre tutto ciò ad orecchi, quali quelli dei bianchi, che non volevano ascoltare, ad occhi che non volevano vedere — o ben altrimenti avrebbero conservato tanta ricchezza che era pur loro? Ad altri occhi, ad altri e non ancora insensibili orecchi ci si doveva dunque rivolgere. Ecco quindi il senso di tante opere per l'infanzia in cui si espletava quella che per Arna Bontemps era, in fondo, una missione: raggiungere quelle menti non ancora, forse, condizionate alla cecità, prima che la sistematica obliterazione di parte — e che parte! — della loro eredità avesse il modo di ucciderne, nel profondo, l'umanità.

E al tempo stesso, la battaglia sull'altro fronte: la battaglia contro il condizionamento a cui l'afroamericano era soggetto, tendente a fargli credere il suo passato irrilevante, meschino, addirittura inesistente; la lotta per sradicare dalla coscienza di un intero popolo quella concezione di sé che il sistema bianco aveva instillato: « 'There were five of us,' the ex-slave remembered clearly, 'myself, brother and three mules' »<sup>6</sup>.

Un impegno missionario, dunque, quello di Bontemps: in cui lo storico si alleava all'educatore, il ricercatore al divulgatore, l'archivista all'attivista. Entro cotale quadro, forse, l'ori-

5. *Great Slave Narratives*, selected and introduced by ARNA BONTEMPS, Boston, Beacon Press, 1969. Le tre « slave narratives » incluse nel volume sono quelle di Olaudah Equiano (o Gustavus Vassa), di W. C. Pennington, e di William ed Ellen Craft.

6. *100 Years of Negro Freedom*, p. 95.

ginario romanziere non aveva trovato più spazio, ed aveva quindi deciso di tacere.

E tuttavia il silenzio del Bontemps romanziere — un silenzio che la ritrovata eccellenza di *Black Thunder* rende ora tanto più arduo ignorare — solleva interrogativi che la teoria, pur suggestiva, testé proposta può solo limitatamente soddisfare. Altro deve pur esservi stato, al di là del prepotere dell'impegno ideologico, perché, dopo appena un'ultima prova successiva a quel capolavoro minore che è *Black Thunder*, l'antica vena narrativa si esaurisse. Altro, vogliamo dire, che condizionasse cotal vena dall'interno.

Esaminiamo allora, nell'ordine della loro composizione, i tre romanzi di Arna Bontemps.

*God Sends Sunday* è del 1931. Nel suo *The Negro Novel in America*, Robert A. Bone lo liquida in tre righe: « [It] is an unadulterated product of the Negro Renaissance. The setting of the novel is the sporting world of racetrack men and gamblers, of jazz and the shimmy, of fights and razor carvings »<sup>7</sup>. Per quanto opera decisamente minore, *God Sends Sunday* merita più di queste poche parole.

Il romanzo fa la storia di Little Augie, « a thin, under-sized boy, smaller for his years than any other child » della piantagione dove vive con la sorella maggiore, Leah<sup>8</sup>. Il fascino della *steamboat* lo spinge ad abbandonare la piantagione in cerca d'avventure. A New Orleans diventa stalliere in una scuderia di cavalli da corsa, e quindi, grazie alla sua pratica e al suo amore per i cavalli, fantino. Comincia così per Augie una vita di successo, fama (« 'I'm Lil Augie whut you reads about' », p. 45) e soprattutto soldi — soldi per sbizzarrire ogni capriccio in fatto di vestiti e di donne. Un duello con un

7. ROBERT A. BONE, *The Negro Novel in America*, New Haven and London, Yale University Press, 1969 (revised edition), p. 120.

8. ARNA BONTEMPS, *God Sends Sunday*, New York, Brace and Company, 1931, p. 3. Tutte le citazioni si riferiscono a questa edizione.

'mac' di St. Louis per ragioni di donne si conclude con la morte del rivale e l'assoluzione di Augie (« In those days red-light murders were so commonplace they evoked but slight interest from the court authorities. Condemnations were rare », p. 87). Poi, il declino delle fortune professionali, le perdite al gioco, l'abbandono da parte della donna, la miseria. Alla fine della prima parte del romanzo vediamo Augie allontanarsi, lungo le rotaie della ferrovia, dai luoghi che l'avevano visto celebre.

Nella seconda parte troviamo un Lil Augie invecchiato, appesantito da dodici anni di vagabondaggi. E' ora in California, alla ricerca di un po' di pace nella fattoria della sorella: « I done come home an' settle down for life' » (p. 131). L'antica smania, peraltro, non tarda a riprenderlo. Ridicolo, ormai, nelle sue pretese amorose, viene compatito come una vecchia macchietta; finché un altro duello — anch'esso vagamente originato dalla presenza di una ragazza — si conclude con il rivale accoltellato. Ancora una volta « it's leavin'-time for Lil Augie » (p. 194). Su un camion che lo ha preso su, « A strangely familiar feeling came to Augie, an illusion that came with speed. When had he felt that thrill before? He recalled Mr. Woody and his fast horses. It had been a good many years. So many indeed that Augie could not remember » (p. 199).

La materia di *God Sends Sunday* è tipica del periodo in cui Bontemps aveva fatto il suo apprendistato letterario, della cultura in cui si era mosso nella Harlem degli anni Venti. La Harlem Renaissance poneva l'accento su quelli che considerava gli aspetti più genuini della società nera, sui lati che meno erano stati toccati, e pertanto contaminati, dalla società bianca. L'appello di Langston Hughes (« We younger Negro artists who create now intend to express our individual dark-skinned selves without fear or shame »)<sup>9</sup>, o se non altro l'atteggiamento intellettuale che ne era alla base, è chiaramente al-

9. « The Negro Artist and the Racial Mountain », *The Nation*, cxxii (23 giugno 1926), 692-694.

l'origine di questo romanzo — un romanzo che si muove con misura, con amore e insieme con ironia, nel mondo delle case da gioco, dei bordelli e delle piste. Non v'è, in *God Sends Sunday*, alcun tentativo di mascherare la realtà: i valori della *black bourgeoisie* sono assenti — la vita che qui è ritratta corre troppo vicino alla terra perché possa risentire delle aspirazioni mistificanti dei livelli che ambiscono a perdere la loro identità culturale.

... Della persuaded him that [attending the funeral] was the conventional thing to do. It would show that he held no rancor against the man he had shot, that the thing was really done in self-defense. Another reason was that *everybody* was going to be present, all the fancy set, and there was bound to be some fine moaning. (p. 90).

O si vedano i rapporti fra 'macs' e prostitute, dapprima introdotti editorialmente (pp. 62-63) e quindi resi drammaticamente:

« ... I gonna make you lucky too if you loves me hard enough ».

« I gonna love you hard, Lil Augie. I gonna love you worser'n ever I did love ara other man ».

« You gonna love me worser'n you do Biglow? ».

« Shucks. That nigger ain't in it. Not de way I gonna love you ».

« Yea? Tha's good. But dis gonna be de law: You can stay in de business a lil longer an' sit for de company an' all dat, but nara other man can beat you. Jes' mc. I gonna be de one to give you yo' knocks. I means it, an' I don't want no two-timin'. Nobody beats you but me. On'erstand? ».

« Sho, Lil Augie. I done promise you dat. ».

« A'right. I jes' want us to have things plain ». (pp. 68-69).

Tema, questo, che si risolverà poi, nella scena dell'addio, in un appropriato gran finale:

It occurred to him [...] that he had never given Della a beating. That was a serious neglect. A beating was an act of singular intimacy between a gal and her man. Della had been good to

him, and there was no reason why he should leave her in doubt of his passion. (p. 94).

Seguono gli schiaffi rituali:

... he thought of the lamp. No quarrel between lovers was authentic, in their circle, unless terminated by the man's hurling a lamp in the direction of the woman. So, accordingly, Augie reached for theirs and let it fly.

« You love me all that, Lil Augie? ». (p. 95).

Tutto ciò è senza dubbio molto divertente — ed è inteso ad essere tale. Ma al di là dell'implicito commento a rapporti così elementari, v'è un amore profondo per il mondo in cui questi rapporti si sviluppano — forse, semplicemente, per la familiarità, accettata e coltivata, di quel mondo, a distanza di più di trent'anni, un Nathan C. Heard recupera, in *Howard Street*, lo stesso materiale — i 'macs' (ora 'pimps'), le prostitute, le zuffe, perfino la lampada — lo fa senza il minimo compiacimento estetico: perché si tratta ora dell'unica realtà nota, e non più — com'era in fondo per Bontemps — di un mondo da recuperare. La *Howard Street* di una Newark degli anni Sessanta non può prestarsi alla rievocazione velatamente romantica della *Targee Street* della *St. Louis belle époque*.

Questo è, appunto, il limite della prima parte di *God Sends Sunday*. Quel mondo, più che espresso, è rievocato. Esso viene proposto come un oggetto da contemplare, da godere nelle sue forme e nei suoi colori — e tuttavia, rimane distante. Bontemps conosce bene *Targee Street*, ma non vi appartiene: « in *their circle* », infatti. Davanti ai nostri ma soprattutto davanti ai *suoi* occhi, la scena che egli ricrea si sviluppa come un balletto — è la quarta scena del primo atto de « *The Great White Hope* », ma prima che arrivino i manifestanti bianchi, e senza neppure il rullo del tamburo che li annuncia. Si tratta della idealizzazione, non della riproduzione, d'una trancia di vita.

Che non è quanto dire, peraltro, mistificazione. Bontemps sa dare il senso della presenza del dolore, del tormento,

della solitudine. Egli lo dà, questo senso, tramite il frequente ricorso di Little Augie alla sua fisarmonica, tramite il rifugio nel *blues*. Solitudine, tormento, dolore, hanno anch'essi — come i rapporti fra 'mac' e prostituta — un loro canale obbligato, una formula espressiva che è, essa stessa, parte del costume, della cultura, del mondo rievocato; dimensione intima eppure collettiva, o, se vogliamo, passabile d'esser recepita dall'ambiente e da esso consentita. In un agire esistenziale tutto estroverso, l'occasionale, periodico ritrarsi nel *blues* è una pausa prevista dal copione, una pausa che i coattori rispettano e di cui, talvolta, essi stessi approfittano per un istante.

Tutto ciò Bontemps rende con delicatezza — qui veramente, per dirla con Henry James, lo scrittore « give[s] all the sense [...] without all the substance or all the così come, del resto, non è insistita alcuna delle componenti surface ». La dimensione del *blues* non è mai insistita — la realtà di *God Sends Sunday*. Ma proprio questo aleggiare, lieve e semplice, dello scrittore al di sopra del suo soggetto indica la qualità — idealizzante appunto — del suo interesse per esso.

Tale qualità scompare peraltro nella seconda parte. Qui, le semplici abitudini della vita di campagna apportano alla pagina un peso nuovo e una nuova consistenza emotiva. Spariti sono i colori sgargianti delle vesti di Augie, dei fantini, dei 'macs', delle *belles de nuit* il loro posto è ora preso dalle tonalità calde e serene della campagna, che toccano peraltro note più sentite. Si avverte qui una partecipazione dello scrittore più genuina — un amore, o forse soltanto una consuetudine, più antica.

Viste al di fuori del loro primitivo contesto, le stravaganze senili di Augie (« [he] toyed with the red laces in his ridiculous oversized shoes. In spite of his general wretchedness, this single touch of color seemed to give him a curious pleasure », p. 169), ce lo avvicinano — laddove nella prima parte le stesse eccentricità lo allontanavano in una prospettiva divertita sì, ma elusiva. Questo vecchio incapace di superare le motivazioni e i sogni dei



suoi vent'anni cessa ora d'essere la macchietta, la sgargiante figurina in mezzo ad altre, solo un po' meno sgargianti, figurine, e si umanizza: diventa, in altre parole, personaggio.

Ora, in questa seconda parte, i cavalli, i colori una volta vistosi ma ormai spenti del panciotto di Augie, la fisarmonica che con quel panciotto è l'unica prova rimastagli dell'antico splendore, si evidenziano come simboli sottilmente intessuti nella narrazione. Ed è soprattutto attraverso la storia interna di tali segni che la vicenda di Augie acquista, al contempo, autenticità ed esemplarità.

Questo più stretto rapporto solidale fra materia e sua funzione simbolica, o per lo meno emblematica, è tanto più evidente nel trattamento del tema del cavallo — un tema introdotto fin dall'inizio e che costituisce una delle strutture portanti del romanzo.

L'amore di Augie per i cavalli data dalla sua fanciullezza. Come dice sua sorella Leah, « He always talk his troubles to de hosses — ever since he was a boy » (p. 129) È un amore, o meglio una comunione, che dà un senso — rilevante anche al di là delle implicite connotazioni freudiane — ad una vita di solitudine: « it was not so much the actual racing he craved, as the unbroken companionship of the horses » (p. 92). Nei momenti di crisi, la fondamentale insicurezza di Augie (che egli cerca di mascherare anche a se stesso assumendo atteggiamenti grandiosi o aggressivi) può trovare sollievo soltanto nella « warm unembarassing presence » (p. 130) dei cavalli.

È nel contatto coi cavalli dunque che Augie esprime la sua più vera umanità. Di ciò, tuttavia, nella prima parte l'autore ci informa attraverso interventi editoriali: la resa drammatica della materia si compie soltanto una volta, nell'episodio dell'aneddoto, udito dal barbierc, del « big black nigger hitched to a buggy lak a hoss »:

« ... He was tied up beside de hitchin'-bar, drinkin' outa de tub. Directly a white lady come out o' de sto', got in de scat, an' switched his behin' wid a lil hoss whup, an' off he went trottin' down de street ».

This amused Augie. « Wha, wha! If I'd 'a' been dat hoss, I'd 'a' run off wid dat buggy. Sho nuff; I'd 'a' run off jes' as sho as I's a nigger ». (p. 34).

Nella pagina successiva, tuttavia, il riso si spegne: ora Augie è veramente « dat hoss »: seduto accanto all'amico cocchiere, egli vede la « yella gal » di cui è invaghito salire sulla carrozza per andare al convegno col bianco di cui lui è un dipendente. È chiaro dunque che l'aneddoto è stato introdotto per preparare il brusco risveglio di Augie, e per fornire un commento indiretto sulle complesse realtà gerarchiche dell'uomo nero, della donna « gialla », e del padrone bianco.

Come si è detto, nella prima parte un trattamento tanto sottile della materia è l'eccezione piuttosto che la regola. Nella seconda parte, peraltro, il tema dei cavalli acquista, pur nella diminuita frequenza delle occasioni, una maggiore incidenza espressiva.

I cavalli hanno perso ormai, per Augie, ogni connotazione di aggancio col reale: altro essi non sono che un sogno. Nella sua senile e al contempo fanciullesca capacità di autoilludersi, egli sogna di trovare uno stallone degno della vecchia Miss Ludy, la cavalla da tiro di sua sorella, e di poter quindi fare del puledro un cavallo da corsa. Augie, naturalmente, non realizzerà il suo sogno — né, del resto, egli mai fa alcun passo concreto per realizzarlo. Gli basta tenerlo in vita dentro di sé, sommersa illusione che dà un senso e un calore ai suoi giorni.

Augie came up beside the fence and called Miss Ludy, making a clucking sound with his tongue. The drowsy mare left the hay and came to him. Standing with one foot on a rail, Augie fed her the young fruit from his hand. Patient and apparently unconcerned, he stood there a long time, stroking the bony old face. Miss Ludy took the apples in her huge teeth and crushed them wearily. (p. 128).

È con pochi tocchi di simile, intensa qualità che Bontemps riesce a creare intorno a questa passione divenuta sogno, a questo bisogno attenuato dall'età eppur mai dimen-

ticato, un alone di delicata, diffusa poesia, fatta di rapporti interni sottili, di ricami discreti e nondimeno essenziali al discorso centrale: una rete di simboli rada, ma resistente.

Che è quanto va detto a proposito dell'altro grande tema — quello della fortuna (o, se si preferisce, del destino). 'Luck' e la complementare 'bad luck', sono i binari paralleli ma inversi su cui, ancor più che la vicenda, corre la consapevolezza che Augie ha della propria vita. Augie vive, letteralmente, la sua leggenda — « a legend that had attended him since birth, due to a mysterious veil with which he had entered the world » (p. 3). Egli è « lucky — unfailingly lucky »; il prezzo di tale fortuna, tuttavia, è che Augie può vedere ciò che è invisibile agli altri — e dopo aver scorto da ragazzo, « a 'jack-ma-lantern' in the swampy woods », comprende d'esser destinato a vagabondare per il resto dei suoi giorni: « there would be no rest for him any place until he had exhausted his luck and met the final disaster that awaited him » (p. 10).

Questo fatalismo, radicato nelle strutture profonde di una superstizione di gruppo e perciò mai messa in dubbio ma anzi utilizzata come elemento di ispirazione comportamentale, fa di Augie una figura che, a suo modo, affronta la vita con stoica fermezza. Egli accetta le proprie sconfitte senza abbandonarsi alla autocommiserazione; egli insegue i propri sogni senza lasciarsi deflettere dal saperli destinati al fallimento. Gli altri potranno ridere di lui, ma egli mai smarrisce il senso di sé e del proprio destino.

Ed è soprattutto qui, in questa acuta, obiettiva identificazione di certe strutture psicologiche elementari, nonché nella loro lucida utilizzazione a livello narrativo, che va trovato il maggior merito del primo romanzo di Bontemps.

Fra *God Sends Sunday* e il romanzo successivo, *Black Thunder*, corrono quattro anni. Furono gli anni della grande depressione — gli anni che videro, con il New Deal, il primo tentativo dell'America di pensare, ed agire, in termini

vagamente collettivi, e di coprire in qualche modo il divario tra processo tecnologico e arretratezza sociale. Anni duri, drammatici — eppure vivi, eppur vitali.

L'afroamericano, tuttavia, ancora una volta rimaneva escluso dal movimento di riorganizzazione della società americana. Nel suo *The Crisis of the Negro Intellectual*, Harold Cruse, polemizzando con le posizioni acerbamente critiche del partito comunista americano e di *leaders* neri quali Philip Randolph, spezza una lancia in favore del New Deal e di ciò che esso fece, indirettamente, per l'afroamericano<sup>10</sup>. In questa tesi il Cruse è avvantaggiato dalla prospettiva offerta dai tre decenni trascorsi; le sue conclusioni, peraltro, non toccano la realtà con cui l'afroamericano aveva a che fare, quotidianamente, durante quegli anni. Fossero o no esatte le diagnosi e le soluzioni proposte dal partito comunista e dai radicali degli anni Trenta, resta il fatto che esse cadevano su di un terreno umano che l'oppressione economica e la discriminazione sociale rendevano pronto all'ascolto. E se questo non era certo sufficiente a gettare le basi per la rivoluzione, bastava a creare uno stato d'animo collettivo tutt'altro che favorevole al sistema.

Il Bontemps di *Black Thunder* aveva alle spalle tutto ciò. Il momento in fondo idilliaco della scoperta, o riscoperta, del folklore nero era stato superato da più pressanti urgenze; la depressione aveva spazzato via ogni possibilità d'indugiare sui miti cari alla Harlem Renaissance. Già nella diversità dei titoli dei due romanzi è evidente il 'salto' programmatico d'impegno: non più luminosi giorni di festa, non più rassegnata accettazione di tutto ciò che la vita offre, bensì esplosiva asserzione d'una realtà sociale dura e intransigente. « In the gloom of the darkening Depression settling all around us, I began to ponder the stricken slave's will to freedom »<sup>11</sup>.

10. HAROLD CRUSE, *The Crisis of the Negro Intellectual*, New York, William Morrow and Company, 1967, pp. 171 sgg.

11. *Black Thunder*, p. xii.

*Black Thunder* è un romanzo storico basato sulla abortita insurrezione degli schiavi di Richmond, in Virginia, nel 1800. La vicenda copre un arco di tempo che va dalle ultime fasi della preparazione del piano alla impiccagione di Gabriel, il *leader* dei rivoltosi.

La materia eventuale è quasi interamente attinta da fonti storiche. A parte qualche variazione in alcune figure minori, i nomi documentati — da quelli dei protagonisti a quelli di mere presenze di contorno — sono scrupolosamente conservati<sup>12</sup>. Poche le variazioni al livello fatico: la più notevole è l'eliminazione del fatto che Gabriel fu catturato pel tradimento di due schiavi (Bontemps lo fa consegnarsi di sua volontà per salvare un parente<sup>13</sup>). La meccanica degli eventi, peraltro,

12. Nel romanzo, Gabriel ha una donna di nome Juba; HERBERT APHEKER, in *American Slave Revolts*, New York, International Publishers, 1969 (new edition), p. 220, dà invece «Nanny» come il nome della moglie di Gabriel. Sempre secondo lo Aptheker, il nome di uno dei due schiavi che tradirono i compagni è «Tom» (p. 221); Bontemps, invece, lo chiama «Ben» — che è poi il nome con cui il traditore veniva identificato da Thomas W. Higgins, in «Gabriel's Defeat», *Atlantic Monthly*, x (settembre 1862), 337-45. In un ovvio errore di distrazione incorre il Bontemps quando nomina John Quincy Adams (p. 125): egli intendeva riferirsi al padre, John Adams, allora presidente degli Stati Uniti.

13. C. W. Bigsby, confrontando *Black Thunder* e *The Confessions of Nat Turner* di William Styron, giunge alla conclusione che «Bontemps's distortion of the truth on this point is more fundamental than any of Styron's changes»; cfr. «The Black American Writer», in *The Black American Writer*, Delano, Everett/Edwards, 1969, Vol. I, p. 19. A nostro avviso, se la verità storica fosse stata quasi scrupolosamente rispettata, si sarebbe verificato nel romanzo un pericoloso spostamento d'accento dalla lotta dell'afroamericano per la libertà alla sua compromissione col sistema schiavistico: aspetto, questo, che Bontemps aveva già abbondantemente sviluppato attraverso il rilievo accordato a Ben e Pharoah, i due traditori. Decisamente in errore è poi il Bigsby quando sostiene che «Bontemps removes a black wife and replaces her with an "apricot-colored" mistress»; lo stretto legame fra Gabriel e Juba, la «tempestuous brown wench» (p. 29), può venire ignorato unicamente per partito preso: è infatti attraverso i suoi rapporti con Juba che Gabriel acquista, sul piano personale, la sua più profonda umanità. Inoltre, dal punto di vista delle convenzioni etno-sessuali, Melody — la «apricot-colored mulattress» (p. 39) con cui Gabriel ha avuto una breve relazione — è ben lontana dalla donna bianca che Styron, rinverdendo il mito dell'afroamericano ossessionato dalle donne caucasiche, affibbia a Nat Turner, facendone al tempo stesso sparire la moglie nera.

è fondamentalemente rispettata. Dettagli storici sono inseriti a ritrovare un loro peso equivalente a quello che avevano avuto in quei giorni tragici. Testimonianze collaterali — lettere di virginiani ad amici lontani, brani da giornali dell'epoca, editti, interventi politici di varia provenienza — vengono integrate nel testo ad approfondire la nostra percezione di tutte le implicazioni culturali, politiche e umane della rivolta. Non soltanto si seguono da vicino i protagonisti neri della vicenda — Gabriel, i collaboratori più prossimi, Juba, i traditori — ma altre voci, altre presenze sono immesse a dare il senso di quanto avveniva al di là della cerchia immediata degli oppressi: i padroni — Moseley Sheppard, proprietario di Ben, uno dei traditori, e Thomas Prosser, proprietario di Gabriel; i due francesi (il cui nome non è stato tramandato) che furon sospettati d'aver aiutato Gabriel<sup>14</sup>; James T. Callender, un detenuto politico nel carcere di Richmond, il cui nome venne usato dai federalisti per mettere in difficoltà il governatore Monroe e il vicepresidente Jefferson. Monroe stesso viene visto discutere le misure di repressione da adottare, e lo si sente inquadrare la rivolta nella realtà sociale della Virginia.

Nonostante la vastità del materiale narrativo, nonostante la varietà delle prospettive a cui il lettore è costretto ad adeguarsi, *Black Thunder* è opera narrativa singolarmente omogenea. V'è inoltre del miracoloso nella rapidità (che mai peraltro sconfinava in approssimazione) con cui il romanzo si sviluppa e si compie nelle sue poco più che duecento pagine. Cerchiamo dunque di analizzare i modi di questo raro *tour de force*.

Per Robert A. Bone, « The narrative technique, which

14. A questo proposito, va notato un errore di Aptheker: il quale prende il nome di Alexander Biddenhurst per quello del « Frenchman in Arna Bontemps' beautiful novelization of the conspiracy » (*Op. cit.*, p. 101 n.). Biddenhurst è invece, nel romanzo, un abolizionista americano che vorrebbe insegnare a leggere e scrivere a Gabriel, ed il cui nome e indirizzo verranno trovati addosso a uno schiavo che tenta di fuggire al Nord. Quest'ultimo episodio è di origine storica.

conveys the action by a progressive treatment of the participants, is reminiscent of the novels of Dos Passos. [...] From this constant shift in point of view, the reader must piece together the full panorama »<sup>15</sup>. Più che quello di Dos Passos, tuttavia, è il nome di Faulkner che ci sembra opportuno chiamare in causa — in particolare, il Faulkner di *As I Lay Dying* e di *Sanctuary*, opere che Bontemps poteva aver letto al tempo della composizione di *Black Thunder*. Simile alla progressione a spirale di *As I Lay Dying* è infatti il procedere della narrazione in questo romanzo: la prospettiva si sposta in continuazione, ed ogni spostamento allarga, o spinge in avanti, l'azione. Come in *As I Lay Dying*, relativamente scarso è il ricorso al *flashback*. Nella prima edizione del romanzo, poi, ogni singola sezione era preceduta dal nome del personaggio su cui il fuoco si spostava: come in *As I Lay Dying*, di nuovo. A *Sanctuary*, invece, è possibile Bontemps si sia ispirato per la particolare combinazione d'un ritmo narrativo estremamente nervoso e d'una vicenda che interessa gli strati più diversi della società; sia in *Sanctuary* che in *Black Thunder*, infatti, si assiste al tentativo di una dissezione verticale della società. *Sanctuary* può poi esser stato presente nella mente di Bontemps per la parodia di giustizia con cui si conclude — quel processo in cui si sublima la corruzione e la rovina morale del Sud, quella esecuzione d'un innocente (ed è chiaro che non si mette qui Popeye sullo stesso piano di Gabriel) il cui unico desiderio è che la farsa finisca al più presto<sup>16</sup>.

Quello che stiamo proponendo non è — sarà superfluo precisare — un rapporto di derivazione: *Black Thunder* è opera assai diversa, ed a più d'un livello, da quelle di Faulkner a cui si è fatto riferimento. Nella sua diversità e unicità, peraltro, essa affronta un problema di 'spazio' narrativo con

15. BONE, p. 121.

16. Sarà forse opportuno ricordare che la « innocenza » del gangster Popeye si riferisce al delitto, a cui è del tutto estaneo, per cui viene condannato.

lo stesso tipo di soluzioni ritmiche e prospettiche proprie di Faulkner; una prova, a nostro avviso, dell'interesse di Bontemps per i modi più recenti del narrare — che è elemento di qualche rilievo nella nostra ricerca delle possibili ragioni per cui, successivamente, il Bontemps romanziere decise di tacere.

Se la varietà prospettica vale a dare corposità longitudinale alla vicenda, ciò che — al di là della struttura ideologica portante, di cui si dirà — provvede a tenere insieme la materia tutta, a evitare il pericolo della scelta gratuita, ed a dare il senso della profondità, è l'uso sapiente del *leitmotif* e degli elementi tematici.

Si noti ad esempio, per tutta la prima metà dell'opera, e cioè fino al momento dell'insurrezione, il motivo dello 'whispering' degli schiavi (« The Negroes cupped their hands, whispered through the tall corn », p. 14): sorta di costante coro a bocca chiusa che varia, come il vento, di intensità, e che col vento talvolta si confonde. Un basso continuo che di colpo, quando la furia degli elementi ha troncato sul nascere la rivolta, cessa; né più riprende. Sostituito però (geniale soluzione contrappuntistica a *canon cancrizans*) dal meschino 'whispering' dei bianchi: un segno, ora, della loro nuova paura — laddove in precedenza esso era stato un segno della fermezza degli oppressi. E il motivo si concluderà, l'istante prima che l'ascia del boia si alzi a recidere la corda che troncherà la vita di Gabriel, con un'ultima immagine di questa nuova, di questa ormai perenne paura:

A command to the soldiers broke the absolute stillness. A wagon moved. A horse nickered. Then, here and there, the sudden, surprised intake of breath filled the air with a tiny whisper. (p. 223).

Ancor più vasta, in quanto le sue implicazioni semantiche operano, oltre che ai livelli figurativo e simbolico (come era il caso del *leitmotif* dello 'whispering'), anche a quello ideologico/culturale, è l'incidenza dell'elemento tematico dei 'signs'. Già in *God Sends Sunday*, come abbiamo visto, il tema della superstizione provvedeva ad una caratterizza-



zione folklorica di Augie e del suo mondo; e al tempo stesso, con il suo costante sottolineare il fatto predestinazione, forniva un punto di riferimento fisso allo svolgersi della vicenda. Lo stesso avviene — ma con ben più profonde conseguenze — in *Black Thunder*.

Il fatalismo — un fatalismo fortemente condizionato dalla comunione con la natura (così come, in una società diversa, lo può essere dalle coordinate di una astratta comprensione della storia) — è struttura fondamentale nella società degli schiavi quale è ritratta da Bontemps<sup>17</sup>. L'uccello che entra in cucina (un 'segno' di malaugurio già presente in *God Sends Sunday*), la richiesta d'un morente, la pioggia — tutto è passibile di una interpretazione magica. La realtà (tale la lezione del Puritanesimo) altro non è che l'insieme dei 'segni' di una volontà superiore; ed è su questi segni che l'individuo deve regolare i propri atti. Amuleti, 'charms', filtri, hanno perciò in questa cultura altrettanto peso nel determinare il corso degli eventi di quanto ne hanno, in una cultura diversa, lo studio della psicologia di massa o la statistica. Ed è la presenza di questi elementi normativi che dà a Gabriel e ai suoi compagni almeno parte della loro forza, e che assicura loro un retroterra emotivo e intellettuale capace di assorbire, e di spiegare, il fallimento del piano d'insurrezione — o, più largamente, di intendere la realtà tutta.

« Gabriel », scrive Bontemps nella sua introduzione, « attributed his reversal, ultimately, to the stars in their courses, the only factor that had been omitted in his calculations » (p. xiii). All'inizio della marcia su Richmond, quando ancora la massa degli insorti non era stata dispersa dalla pioggia torrenziale anche se troppe voci già sussurravano di cattivi presagi, Gabriel aveva osato una sfida di ordine cosmologico:

17. Per le componenti cristiane di quella che i bianchi consideravano la superstiziosità degli schiavi, cfr. KENNETH M. STAMPP, *The Peculiar Institution: Slavery in the Ante-Bellum South*, New York, Vintage, 1964, pp. 374-76.

« Thunder and lightning ain't nothing neither. If it is, I invites it to try me a barrel ». He put out a massive chest, struck it a resounding smack. « Touch me if you's so bad, Big Man ». A huge roar filled the sky. The lightning snapped bitterly. Gabriel roared with laughter, slapping his chest again and again. « Sign, hunh! Is y'-all ready to come with me? »

« We's ready », Blue said. (p. 86).

E tuttavia, uno ad uno dapprima e poi a gruppi sempre più numerosi, i suoi uomini si erano dileguati, lo avevano abbandonato. Più tardi, prima di morire, Gabriel si arrenderà all'evidenza: « It wasn't the time to hit. We should had a sign » (p. 211); ed ancora: « Maybe we should paid attention to the signs. Maybe we should done that » (p. 214).

Se il fatalismo rappresenta la componente statica della psiche degli schiavi, un altro elemento ne rappresenta la componente dinamica: la sete di libertà. Questo elemento costituisce, come si è detto, la struttura portante di *Black Thunder*.

Nello spiegare le ragioni per cui aveva deciso di utilizzare la rivolta di Gabriel piuttosto che quella di Nat Turner o quella di Denmark Vesey, Bontemps scrive:

« Gabriel's attempt seemed to reflect more accurately for me what I felt then and feel now might have motivated slaves capable of such boldness and inspired daring. [...] Freedom was a less complicated affair in [Gabriel's] case. It was, it seemed to me, a more unmistakable equivalent of the yearning I felt and which I imagined to be general ». (pp. XII-XIII).

Non v'è sezione, non v'è pagina quasi, che non conosca la presenza — ai livelli più vari — di questa struttura. Si tratterà a volte di un fatto simbolico: Araby, il puledro « black as anthracite » che scorazza nella pastura circondata dalla palizzata bianca (e si veda la squillante asserzione emblematica dei colori), e che è l'occasione alle prime parole di Gabriel: « Was you a white colt, I reckon I'd have to call you *mister* Araby » (p. 16). Si tratterà del *leitmotif*, « Everything what's equal to a ground hog want to be

free »<sup>18</sup>. Si tratterà della limitata concezione della libertà come evasione sentimentale: « It's a very adult sentiment », spiega Ovid, il bianco a guardia dell'arsenale su cui, di lì a poco, dovrebbero rovesciarsi i rivoltosi: « I feel sort of like a caged thing that needs the open. [...] My blood requires adventures — delightful women, that sort of things » (p. 100). Oppure si tratterà della ben più profonda, ancorché inarticolata, concezione della libertà espressa dal vecchio schiavo picchiato a morte dal padrone: « I was aiming to die free, me. [...] I don't mind dying, but I hates to die not free » (p. 34).

Ma si veda la splendida — eppur quanto sobria — scena di Gabriel che non riesce a dormire, e Juba che culla il suo gigante:

« Is you thinking, boy »? she whispered. « Is that howcome you can't sleep no mo' »?

He looked ashamed.

« I reckon so. I reckon that's it, gal ».

« That's bad ».

« I know. I can't help it, though ».

« What you thinking about, big sugar »?

[...]

« Thinking about how I'd like to be free — how I'd feel ».

Juba cried. Real tears came in her eyes.

« You thinking it too, hunh? You fixing to leave me soon ».

« No, I ain't fixing to run away, and I ain't going to leave you soon. But I wants to be free. I wonder how it'd feel ».

« The police'll get you for just thinking like that, boy. It's bad, bad ».

« I reckon so, but I can't help it » (pp. 30-1).

18. *Black Thunder*, p. 77; si veda anche alle pp. 91, 93, 94 e 210. E ancora: « 'A wild bird what's in a cage will die anyhow, sooner or later', Gabriel said. 'He'll pine hisself to death. He just is well to break his neck trying to get out' » (p. 69). E' interessante notare che Bontemps fa di Gabriel un propugnatore *ante litteram* della teoria di Frederick Douglass che gli afro-americani dovevano trovare la loro libertà nel Sud, piuttosto che cercarla nel Nord: « I ain't got no head for flying away. A man is got a right to have his freedom in the place where he's born. He is got cause to want all his kinfolks free like hisself' », p. 210.

E più tardi:

« It's a man's doings, Juba. You ain't obliged to keep following along ».

« I hears what you say ».

« The time ain't long, and it's apt to get worse and worsen ».

« H'm ».

« And it's going to be fighting and killing till you can't rest, befo' it's done ».

« I know », she said.

« And you still wants to follow on »?

« Yes ».

« Well, it ain't for me to tell you no, gal ».

« I'm in it. Long's you's in it, I'm in it too ».

« And it's win all or lose all — on'erstand »?

« I'm in it. Win all or lose all ». (pp. 68-9).

E', come si vede, una sete di libertà elementare, basilare — un bisogno di indipendenza e di autodeterminazione tanto urgente da non potersi neppur porre il problema di che fare di quella libertà una volta conquistatala, di come difenderla, di come svilupparla.

« Did you imagine other well-fed, well-kept slaves would join you »?

« Wouldn't you j'inc us, was you a slave, suh »?

« Don't be impudent. You're still a black... ».

« I been a free man... » (p. 213).

Tanto pura di scorie retoriche nonché di astoriche razionalizzazioni è la sete di libertà di Gabriel e dei suoi compagni, che sgomenta come il Bone possa pensare che soltanto una « complexity of characterization, together with a tone of restraint and a tendency to underwrite » salvino *Black Thunder* « from the worst features of a propaganda novel »<sup>19</sup> La sua conclusione (« What remains of protest and of race pride limits the book but does not destroy it ») mostra peraltro che la posizione del critico è dettata unicamente da fattori

19. BONE, p. 122.

ideologici, al tempo stesso sociopolitici e letterari, che interferiscono con la sua lettura del romanzo<sup>20</sup>. Il Bone, infatti, non si pone il problema di indicare in che senso la struttura ideologica di *Black Thunder* limita, ai suoi occhi, il romanzo, ma semplicemente ne recrimina la presenza.

In realtà, questa struttura dà respiro, piuttosto che toglierlo, a *Black Thunder*. Introdotta in mille forme, osservata nelle sue più minute manifestazioni, data per scontata da parte degli oppressi oppure menzionata soltanto come sfogo occasionale o come accettata premessa della irreversibilità della strada intrapresa, la sete di libertà è quanto regge, è quanto muove, *Black Thunder*.

Nulla di tutto ciò in *Drums at Dusk*. Nei pochi anni che separano il terzo ed ultimo romanzo di Bontemps (pubblicato nel 1939) da *Black Thunder*, la capacità dello scrittore di centrare il proprio soggetto sembra scomparsa.

*Drums at Dusk* è la storia della rivoluzione di Toussaint l'Ouverture, vista attraverso gli occhi di una serie di personaggi bianchi: alcuni favorevoli alle istanze di libertà degli oppressi, altri — i più — prevedibilmente contrari. V'è Diron Desautels, un giovane legato all'ambiente degli 'Amis des Noires', le cui simpatie per la causa degli schiavi sono abbastanza note nel mondo dei ricchi possidenti creoli e francesi. V'è il sovrintendente della piantagione dov'è schiavo Toussaint, Bayou de Libertas, il quale — degno del proprio nome — è contrario, nonostante la sua professione, alla schiavitù. V'è un nobiluomo francese, il conte de Sacy, che salta-becca tra facili conquiste e ancor più facili ignominie ai danni degli schiavi. V'è un'avventuriera bella e ricca, spia del governo, che cerca di strappare a Desautels l'ammissione delle sue simpatie abolizionistiche; e v'è una giovnae fresca e innocente, Céleste Juvet, di cui Desautels s'innamora per non

20. Si veda: « By developing this tension between freedom and death, the author suggests that the determination to be free is itself a kind of bondage », p. 122.

altra ragione se non perché, come notava Henry James, « the novel has no more constant office than to remind us » che « the spell of attraction is cast upon young men by young women in all sorts of ways ».

Nello sfondo, indistinta, la figura di qualche schiavo; tra cui Toussaint, appena tratteggiato se non per la scena in cui salva dal massacro de Libertas e la ragazza: vale a dire, i 'buoni'.

Per ragioni che in seguito cercheremo di identificare, Bontemps ha scelto dunque di osservare la rivolta dall'esterno. Tuttavia, se l'insurrezione costituisce unicamente uno sfondo, manca all'opera un adeguato primo piano che nel contrasto con quello sfondo trovi la sua ragion d'essere drammatica. *Drums at Dusk* difetta, in altre parole, di un centro focale. Per gran parte dell'opera si attende che, finalmente, qualcuna delle componenti la vicenda si realizzi come centrale. Succede invece che soltanto al quinto dei sei capitoli il romanzo trovi un suo nucleo drammatico — il dilemma di Desautels tra una partecipazione emotiva alla lotta degli schiavi, o un suo rifiuto a tale partecipazione nel caso Céleste sia stata, come si teme, brutalizzata dai rivoltosi. Fortunatamente per la donzella e per il suo spasimante, se non per il romanzo, la giovane è sfuggita alle brame degli schiavi — benché non a quelle del tenace de Sacy; e pertanto Desautels non ha che da provvedere a trasferirsi, con la ritrovata fanciulla e qualche altro profugo, in una zona lontana dalle violenze. Il che avviene, con somma rapidità, nelle ultime, frettolosissime pagine.

Al mancato chiarimento e sviluppo di un centro morale, o anche soltanto drammatico, corrisponde un continuo ricorso agli espedienti più triti del romanzo di cappa e spada. Bontemps sembra ora essersi trasformato in un Anthony Hope che intenda imitare il George Washington Cable delle opere minori<sup>21</sup>. Nemmeno momenti come quelli dello spregio del

21. Spesso il dialogo raggiunge livelli alla Emilio Salgari:  
« Who is it that rides alone to-night? »

de Sacy, che sputa in bocca a degli schiavi malati, o al suicidio collettivo d'un gruppo di nuovi schiavi, smuovono l'apatia emotiva che incombe sul romanzo. Privo di un centro drammatico sufficiente, appesantito da un repertorio da melodramma, dispersivo nel suo inseguire figure che nulla possono apportare ad una struttura che non c'è, *Drums at Dusk* è, purtroppo, un'opera del tutto fallita.

A questo punto sorge, inevitabile, la domanda se il successivo silenzio del Bontemps romanziere sia dovuto ad insoddisfazione (o financo delusione) a proposito del suo strumento narrativo, oppure se *Drums at Dusk* sia già il risultato di un processo evolutivo che stava allontanando lo scrittore dal *medium* del romanzo.

Il fallimento — a livello puramente letterario — di *Drums at Dusk* può aver contribuito alla decisione di Arna Bontemps di abbandonare il romanzo. Tuttavia, un'altra ragione è forse presente.

Risulta chiaro che il diverso trattamento delle due rivolte degli schiavi — quella di Gabriel e quella di Toussaint — riflette la volontà dello scrittore di non ripetersi in una formula prospettica. Esaurita la soluzione interna (che oltre tutto già faceva uso di una vasta raggiera di prospettive esterne), non restava a Bontemps che la soluzione opposta: la soluzione, appunto, esterna.

Questo condizionamento di base ha impedito che *Drums at Dusk* disponesse della stessa verità umana, della stessa sia pur controllatissima partecipazione emotiva di *Black Thunder*. I bianchi di Haiti, in fondo, non interessavano a Bontemps.

« I am Diron Desautels, Friend of the Blacks ».

« Here is my horse. And here my pistol. *Vive la liberté!* »

« Why does the Friend of the Blacks hasten to join our enemies? »

« There is some one I must meet. She is young and shiny like a star ».

« Take our word, monsieur. Le Cap is no place for a Friend of the Blacks to-night ».

« You know that for the truth? »

« We have our ears in their bed-chambers. Pass, if you must ».

*Drums at Dusk*, New York, Macmillan, 1939, pp. 180-181.

Essi gli sono pertanto divenuti, fra le mani, dei burattini in cui lo scrittore ha invano tentato di immettere un po' di vita buttando loro addosso le vesti sontuose d'un dramrone alla Dumas. La verità 'vera', quella che premeva a Bontemps, quella che andava disseppellita dall'oblio in cui la cattiva coscienza bianca l'aveva cacciata, era dall'altra parte — era presso quelle figure da cui egli, preventivamente, aveva deciso di tenersi lontano.

*Black Thunder* era un'opera che esprimeva e fondeva in un *unicum* omogeneo sia l'interesse narrativo sia l'interesse storico/ideologico — e *Drums at Dusk* aveva dimostrato che, per Bontemps, le due dimensioni non potevano andar scisse. Il senso di non voler ripetere, addirittura imitare, l'esperienza creativa di *Black Thunder* avrà allora, forse, contribuito alla decisione di dedicarsi, da quel momento, ad altri *medium*.

Tutto ciò, com'è ovvio, è pura congettura. Quali che siano le ragioni profonde di questa decisione, peraltro, il lettore di *Black Thunder* — libro che, anche a non volersi atteggiare a profeti, resterà a lungo tra le opere più fini e più vere della narrativa americana del Novecento — non sa se più apprezzare la volontà di non rischiare d'offuscare, con altre opere minori, l'eccellenza di quel culmine narrativo, o invece rimpiangere che, lungo quella linea di probità espressiva e prospettica, altre opere non abbiano cercato di ripetere, e possibilmente superare, tale eccellenza.

MARIO MATERASSI



NORMAN MAILER  
METAFORA DELL'AMERICA CONTEMPORANEA

L'attenzione che Norman Mailer ha dedicato a se stesso nei suoi libri, dal primo ambizioso romanzo di guerra alle recenti cronache giornalistiche, è andata crescendo continuamente e in maniera sempre più provocatoria. Se da una parte possiamo ritenere ovvi e scontati i riferimenti strettamente autobiografici e le epiche personali da lui narrateci, dall'altra ci sembra che di recente Mailer abbia voluto con maggiore insistenza identificare se stesso, le sue esperienze, i suoi problemi, le sue angustie con quelle della nazione, e abbia finito col presentarsi come un'emblematica metafora dell'America contemporanea. Il suo ambizioso « ego », che certamente ha molto contribuito a creare la sua vita artistica e a guidarlo nella scena sociale, rispecchia il potente « ego » americano, a cui risale, tra l'altro, tanta parte di quella violenza contemporanea che Mailer nella veste di contestatore non ha mai trascurato di esecrare. L'io personale e quello nazionale sono i veri protagonisti e creatori del suo mondo artistico, essi vivono in continua lotta e tuttavia sono costantemente alla ricerca di una mutua indentificazione.

Paradossalmente, alla base dell'operosità letteraria di Mailer si riscontra una tensione di natura artistica e psicologica, determinata dal desiderio imperioso di produrre letteratura a tutti i costi, e dall'impotenza creativa cui egli sembra ormai destinato soprattutto nei riguardi del romanzo, che, in definitiva, rappresenterebbe la sua naturale vocazione. Tale tensione ha provocato una deviazione sostanziale nella sua carriera di scrittore, in quanto egli ha praticamente abbandonato la via della narrativa vera e propria per produrre opere di *giornalismo autobiografico*. Per stimolare la sua fantasia di narratore ha bisogno, infatti, di un evento pubblico nel quale riflettere se stesso, riprendere confidenza, e porsi nuovamen-

te nella condizione di creare e di scoprire la verità su se stesso e sui suoi tempi. Mailer, infatti, non si preoccupa soltanto della sua salvezza personale in quanto artista in un mondo in crisi, ma anche di quella dell'America e della società nella quale vive; col commento diretto sulla scena americana egli può unire il suo destino a quello della nazione e divenire in tal modo uno scrittore rappresentativo.

Un'analisi delle opere che Mailer ha prodotto dal 1959 in poi rivela una costanza di vocabolario quasi ossessionante. Le immagini più comuni e ricorrenti quali *plague*, *cancer*, *waste*, *disease*, *dread*, *death*, sono metafore di quel pauroso male che ha infettato l'America e che egli vede dilagare sempre più non solo nel mondo sociale, ma anche in quello letterario, fino al punto che tutto gli appare in decomposizione e in procinto di morire.

In *Cannibals and Christians* (1966), la sua terza raccolta di scritti a carattere prevalentemente saggistico e giornalistico, il criterio di scelta usato per amalgamare il materiale in un discorso organico, è proprio l'ossessione e il timore dell'improcrastinabilità del male: « it has been the continuing obsession of this writer that the world is entering a time of plague. And the continuing metaphor for the obsession (...) has been cancer »<sup>1</sup>. La visione della condizione umana ci viene data sin dalle note introduttive in termini apocalittici: « Apocalypse or debauch is upon us. And we are close to death. (...) The sense of a long last night over civilization is back again »<sup>2</sup>. La preoccupazione del riscatto e della salvezza che subentra necessariamente a tale visione è allo stesso tempo personale e universale, e Mailer si propone di curare il male in modo che la sopravvivenza sia resa possibile:

(...) I would submit that everything here has been written in the years of the plague, and so I must see myself sometimes as a physician more than a rifleman, a physician half blind, not so far

1. N. MAILER, *Cannibals and Christians*, N. Y., Dell Publishing Co., 1966, p. 2.

2. *Ibidem*, p. 2.

from drunk, his nerve to be recommended not at every occasion, nor his hand to hold at each last bed, but a noble physician nonetheless, noble at least in his ideal, for he is certain that there is a strange disease before him, an unknown illness, a phenomenon which partakes of mystery, nausea, and horror; if the nausea gives him pause and the horror fear, still the mystery summons, he is a physician, he must try to explore the mystery<sup>3</sup>.

L'assunzione del ruolo di *noble physician* della civiltà occidentale, e la ferma intenzione di esplorare il *mistero* in modo da trovare in esso la chiave della salvezza, implicano un ottimismo che è però temperato dalla serietà del male, e dalla consapevolezza che lo stesso *dottore* è molto probabilmente ammalato.

E' importante notare come in questa opera si vada delineando più nettamente quella duplice struttura di rappresentazione che già si era profilata in *Advertisements For Myself* (1959), e che diventerà poi tipica delle opere successive di Mailer. Il dualismo è frutto di uno sdoppiamento sostanziale della personalità dello scrittore, il quale da una parte si presenta al lettore come l'autore del libro e l'artista rappresentativo e profetico, e dall'altra come il personaggio protagonista e quindi funzionalmente come vittima anche lui della società in cui vive. Queste due diverse identità creano i punti di vista del suo *ego* e del suo *self*, determinando un livello rappresentativo che è sia soggettivo che oggettivo. Tale bipolarità di rappresentazione, tuttavia, fallisce nella sua narrativa, mentre ha pieno successo nelle opere giornalistiche, non solo perché quivi Mailer è un personaggio reale, ma anche perché la coesistenza delle due voci, quella privata e quella pubblica è resa tecnicamente più possibile.

Un raffronto è possibile tra *Cannibals and Christians* e il romanzo *An American Dream* (1965); le due opere, sia pure di genere diverso, fanno da specchio l'una all'altra. L'autore-dottore, protagonista della raccolta, somiglia al personaggio di Rojack nel romanzo, perché in ambedue è pre-

3. *Ibidem*, p. 5.

sente il conflitto tra mondo privato e mondo esterno, tuttavia la visione unilaterale offerta dal romanzo risulta parziale se paragonata a quella duplice che ci viene data dalla raccolta. *Cannibals and Christians*, infatti, tenta una rappresentazione generale e pubblica dell'America in cui si innesta il commento personale di Mailer, il romanzo invece si limita a drammatizzare la visione interiore di un singolo personaggio intrappolato dal mondo esterno. *Cannibals* conserva l'atmosfera del romanzo, ma cerca di estendere le intuizioni che lì erano state raggiunte alla nazione intera.

Senza dubbio la forma del romanzo tradizionale non gli appare più sufficientemente funzionale ad esprimere la realtà dell'America degli anni '60, realtà che egli vede frantumata, in disfacimento e ambigua, e quindi aliena dal rientrare nella struttura organica di un romanzo. Sembra pertanto che le ragioni della rinuncia nei riguardi della narrativa vera e propria siano da attribuire a quel male sociale di cui Mailer tanto parla, e che deve essere inteso anche in termini artistici, perché esso sembra aver intaccato o consumato le possibilità inventive dello scrittore, e quindi minaccia il silenzio per il romanziere. Mailer, infatti, conclude le note introduttive a *Cannibals and Christians* dicendo:

There are times when I think it is a meaningless endeavor that the only way to hunt these intimations is in the pages of a novel, that that is the only way this sort of mystery can ever be detected. Such a time is on me again, so it is possible this collection will be the last for a period. The wish to go back to that long novel, announced six years ago, and changed in the mind by all of seven years, may be here again, and if that is so, I will have yet to submit to the prescription laid down by the great physician Dr. James Joyce — «silence, exile and cunning», he said. Well one hopes not; the patient is too gregarious for the prescription<sup>4</sup>.

Mailer, divenuto ora a sua volta il *paziente* nell'ambulatorio del dottor James Joyce, è in effetti troppo infatuato della sua immagine pubblica e dell'America per isolarsi, curarsi in si-

4. *Ibidem*, p. 5.

lenzio e poter quindi creare la sua grande opera di narrativa. Ma se *An American Dream* non sembra aver raggiunto quella incontestabile validità tecnica e quel potere profetico cui egli ambisce, le sue opere saggistiche e giornalistiche soddisfano pienamente le sue aspettative, perché in esse lo scrittore riesce a dare espressione ai suoi due principali interessi: eventi storici e confessioni autobiografiche; riesce ad unificare i due mondi cui tiene tanto, quello privato e quello pubblico; riesce infine a fare di se stesso il protagonista e l'autore dei suoi libri; in definitiva, nelle opere *non-fictional* egli crea quello che gli è difficile creare nel romanzo, vale a dire una versione sia personale che pubblica della scena americana. Nondimeno, sua imbattuta e persistente ambizione rimane pur sempre il grande, profetico e fantomatico romanzo; ma accanto ai suoi buoni propositi noi leggiamo anche penose inibizioni e delusioni. Infatti, quando all'improvviso egli coglie l'idea per un interessante intreccio, il suo entusiasmo si spegne nell'amara constatazione che alla fine non scriverà il romanzo, come si deduce da questo passo tratto da *The Armies of the Night* (1968):

What a good novel that could make! About once a week Mailer bypassed wistfully around the excitements of the new book which had just come into his head. He would leave it to his detractors to decide that the ones he did not write were better than the ones he did<sup>5</sup>.

Un'affermazione questa che appare ambigua proprio là dove tende ad essere patetica, volendo forse Mailer insinuare che veramente la sua grandezza di romanziere giace nei romanzi che non ha scritto. In effetti, l'influenza del *cancro* è troppo malefica perché la creatività possa esistere, e le miscellanee *Advertisements For Myself*, *The Presidential Papers* (1963), e *Cannibals and Christians* dimostrano, per la natura dei brani in esse contenuti, (per l'appunto romanzi abortiti, tentativi di intrecci e frammenti in genere), come lo scrittore non

5. N. MAILER, *The Armies of the Night*, N. Y., The New American Library, 1968, p. 91.

riesca a venir fuori dalla frammentarietà creativa. Nell'ultimo de *The Presidential Papers*, ad esempio, è inserito « a broken fragment from a long novel », intitolato « Truth and Being; Nothing and Time ». Si tratta di un monologo interiore che risulta incompleto perché il narratore, ovvero il suo autore (Mailer), sta morendo e la sua morte « will be by that worst of diseases »<sup>6</sup>, il personaggio, la cui esistenza è legata ormai soltanto agli ultimi accenti della sua voce, sta morendo di cancro che è ovviamente un male personale e sociale. Questo frammento tocca uno dei temi più ossessivi di Mailer, e cioè il lento spegnersi dell'esistenza umana nel mondo moderno in decomposizione, ma in realtà esso è un saggio su come l'incapacità dello scrittore a sopravvivere si manifesti in frammentarietà o addirittura in anemia creativa.

Un altro esempio viene fornito in *Cannibals and Christians* dove è inserito un romanzo questa volta completo intitolato « The Shortest Novel of Them All ». La peculiarità del pezzo consiste proprio nella sua brevità, essendo composto in tutto di dodici frasi, e nel suo tema che è la morte, o piuttosto la non-prolificità dell'atto creativo che si risolve in morte. Vale la pena riportare il « romanzo » per intero sì da evidenziare come il contenuto e la forma siano ancora una volta strettamente legati l'uno all'altra, e come l'idea della crisi del romanzo si accompagni sempre alla visione estrema della condizione umana.

At first she thought she could kill him in three days.

She did nearly. His heart proved nearly unequal to her compliments.

Then she thought it would take three weeks. But he survived.

So she revised her tables and calculated three months.

After three years, he was still alive. So they got married.

Now they've been married for thirty years. People speak warmly of them. They are known as the best marriage in town.

It's just that their children keep dying<sup>7</sup>.

6. N. MAILER, *The Presidential Papers*, N. Y., Berkeley Medallion Books, 1970, p. 271.

7. N. MAILER, *Cannibals and Christians*, cit., p. 149.

Il brano dimostra nella sua estrema economia esteriore e nel suo significato metaforico che l'unione dell'artista con la propria arte risulta non tanto sterile, quanto destinata a non sopravvivere; e infatti in questo *sketch* la forma, (l'arte, il romanzo), non riesce a dominare il contenuto, (il cancro), ma ne viene dominata e influenzata al punto tale che il contenuto, sia strutturalmente che metaforicamente distrugge la forma stessa.

A questo punto della sua parabola artistica ed esistenziale Mailer non può fare a meno di assumere il ruolo di *noble physician* per se stesso e per la nazione. In un mondo in cui la guerra e il totalitarismo, la violenza e l'ingiustizia hanno creato il *male*, in un mondo in cui « technology had driven insanity out of the wind »<sup>8</sup>, dove la vita è assurda e la letteratura ha fallito, dove infine « the machine was the art »<sup>9</sup>, Mailer decide che l'unico modo per risolvere il problema è quello di penetrare il *mistero*, perché è certo che « there is an answer to be found or a clue »<sup>10</sup>.

Dato che la visione che Mailer ha del *male* è così estrema, anche il mezzo che egli indica per giungere alla salvezza è altrettanto estremo e di natura apocalittica. In *The Presidential Papers* afferma che per liberarsi dal *male* e purificarsi da quelle scorie dannose che chiama *waste*, bisogna farne esperienza diretta, sì da assimilarle ed eliminarle poi come fisiologicamente, perché « growth cannot be anticipated without an expedition into the meanings of waste. Since our first intellection of the process comes from an understanding of ourselves, our own growth and our own literal waste, our ability to create, and our intimate processes of destruction - our literal scatology - this paper descends to a primitive theme, the root of the matter - man's private elimination of his private waste »<sup>11</sup>. E' evidente che il miglioramento e la

8. N. MAILER, *The Armies Of the Night*, cit., p. 174.

9. N. MAILER, *Of a Fire On the Moon*, Boston, Little, Brown Co., 1970, p. 13.

10. N. MAILER, *Cannibals and Christians*, cit., p. 5.

11. N. MAILER, *The Presidential Papers*, cit., p. 270.

salvezza si possono raggiungere solo percorrendo fino in fondo il cammino della distruzione e della degenerazione. Ecco quindi che la guerra nel Vietnam diventa salutare perché intesa come purificazione rigeneratrice della nazione<sup>12</sup>; l'oscenità deve essere consumata e trascesa, perché solo così essa può riaprire il varco della vita, e l'artista deve provare anche l'auto-distruzione, che è necessaria per un recupero delle sue facoltà creatrici. Ugualmente Rojack in *An American Dream* deve usare la violenza e distruggere il male, il cui simbolo è Deborah (la città moderna, l'America), in modo da poter assicurare la propria sopravvivenza e prosperare.

Sotto questa luce va letto anche il racconto « The Time of Her Time », ricco di importanti allusioni e significati, il cui carattere osceno, tuttavia, ha fatto deviare alcuni critici da una interpretazione più rispondente alle prospettive della tematica maileriana. Infatti, l'enfasi con cui viene spesso considerata la preoccupazione di Mailer per il sesso è mal posta se non si evidenzia che per Mailer il sesso non è mai una necessità tematica fine a se stessa, ma piuttosto tende a rappresentare quel caotico teatro d'azione che egli chiama *Time* o *History*. L'incontro dei due sessi, così come il violento

12. L'atteggiamento di Mailer verso il Vietnam risulta ambiguo se riteniamo validi questi presupposti. Da una parte non vi è dubbio che egli sia un pacifista convinto: la protesta alla guerra è il tema del suo primo romanzo *The Naked and the Dead* (1948), e una critica sferzante della politica americana nel Vietnam è l'oggetto di molti suoi scritti giornalistici degli anni '60. Inoltre il protagonista della sua opera migliore *The Armies of the Night* è Mailer stesso nelle vesti di pacifista militante e obiettore di coscienza. D'altra parte lo scrittore insiste ripetutamente sulla funzione catartica che la guerra nel Vietnam ha assunto per la nazione; questa è la tesi di *Why Are We in Vietnam?* (1967), ribadita più volte nelle altre opere accanto ai suoi dichiarati sentimenti pacifisti. Tuttavia, ci sembra che questa concezione quasi mistica della guerra nel Vietnam sia soltanto un'ironica finzione moralistica da parte dello scrittore, per meglio insinuare gli effetti aberranti che a tutti i livelli, etico, sociale ed intellettuale, il conflitto ha procurato alla nazione. Citiamo un solo esempio in cui il giudizio maileriano si accompagna ad una spenta ironia: « As is evident by now, the only explanation I can find for the war in Vietnam is that we are sinking into the swamps of a plague and the massacre of strange people seems to relieve this plague. (...) So the national mood is bound to prosper from the war in Vietnam ». (*Cannibals and Christians*, cit., p. 91).



confronto tra due pugili, sono variazioni in proporzioni ridotte dei conflitti culturali esistenti nel mondo moderno. La lunga e caparbia lotta di Sergius con Denise in « The Time of Her Time » è, quindi, solo in apparenza una lotta di natura sessuale. Denise, infatti, rappresenta quella parte dell'America che Mailer vede come avvizzita, super-intellettualizzata e rimossa dalla immediata esperienza sessuale, (non a caso si insiste spesso sulla grande ammirazione della protagonista per T.S. Eliot e la *Waste Land*); il compito di Sergius quindi deve essere quello di violentarla sì da riaprirla al ciclo vitale.

La funzione che Sergius assolve nella vicenda è la stessa che Mailer si assume come scrittore; la storia, infatti, maschera sapientemente la sua volontà di influenzare l'America, di liberarsi del proprio *cancro*, e di guarire quello della nazione. Alla fine del racconto, contemplando la sua vittoria su Denise, Sergius si esprime con un linguaggio che indica le nuove possibilità per il futuro che egli ha guadagnato:

At no matter what cost, and with what luck, and with a piece of charity from her, I had won nonetheless, and since all real pay came from victory, it was more likely that I would win the next time I gambled my stake on something more appropriate for my ambition<sup>13</sup>.

Sembra, in verità, che qui Sergius parli per Mailer; la vittoria descritta nel racconto non è soltanto sul *cancro* sociale, ma rappresenta anche un tentativo di vincere la sterilità e l'inibizione artistica. Il valore di « The Time of Her Time » resta nel fatto che trovandosi esso quasi alla fine di *Advertisements For Myself*, viene a consolidare con una punta di ottimismo l'adozione del nuovo genere letterario, quello saggistico e giornalistico, attraverso il quale Mailer può esprimere meglio la sua funzione di artista rappresentativo e soddisfare con più successo la sua ambizione. Il racconto inoltre

13. N. MAILER, *Advertisements For Myself*, N. Y., G. P. Putnam's Sons, 1959, p. 464.

preannuncia non solo l'oscenità terapeutica di *Why Are We in Vietnam?* e il disperato avventurismo sessuale di *An American Dream*, ma anche il Mailer cronista politico, il cui compito, come quello di Sergius, non è unicamente di natura terapeutica ma di essere soprattutto partecipe degli eventi storici per influenzarli direttamente. Infatti, man mano che il racconto procede, il lettore si rende conto di un'intrusione dell'autore come terzo protagonista della vicenda, per fornire alla figura e alla voce di Sergius quei sottintesi che trasformano il racconto in una critica dell'America, con la quale Mailer ha continuamente una burrascosa storia d'amore.

Negli scritti politici e in particolare in *The Armies of the Night* la situazione descritta è simile a quella del racconto, solo che il rapporto metaforico tra sesso e politica viene invertito, in quanto il linguaggio sposta i riferimenti dalla sfera politica a quella del sesso. A questo proposito *The Armies of the Night* può considerarsi una mirabile controparte di «The Time of Her Time»; nel racconto, infatti, viene descritta una *battaglia* di natura sessuale che contiene allusioni ad una situazione simile nella sfera politica, in *The Armies of the Night*, invece, l'evento storico riportato, di cui Mailer è protagonista oltre che commentatore esterno, può benissimo essere letto in termini di simbolismo sessuale. La marcia sul Pentagono, avvenuta nell'ottobre del 1967, in segno di protesta contro la guerra nel Vietnam, è per Mailer un'azione intesa a violare l'America; il protagonista del libro, per l'appunto Norman Mailer, vuole a tutti i costi penetrare la zona proibita che circonda l'edificio, pur sapendo che oltrepassandone il confine egli verrà arrestato. Descrivendo se stesso e gli altri partecipanti alla marcia egli dice che:

(... they) marched on a bastion which symbolized the military might of the Republic, marching not to capture it but to wound it *symbolically*<sup>14</sup>.

Anche qui come nel racconto si parla di una *ferita simbolica*,

14. N. MAILER, *The Armies of the Night*, cit., p. 68.

che in un altro passo è meglio definita, e richiama alla mente lo stesso atto sessuale descritto in « The Time of Her Time »:

« We're going to try to stick it up the government's ass », he shouted, « right into the sphincter of the Pentagon »<sup>15</sup>.

Un'interpretazione più convincente della natura delle opere di Mailer non può prescindere da un esame diretto del saggio « The White Negro » (1958), nel quale l'autore si propone di scoprire le origini di un nuovo Esistenzialismo americano. Le idee ivi espresse, audaci e rivoluzionarie, determinano l'humus vitale delle opere successive, nelle quali si presuppone un *pattern* psicologico e morale, rintracciabile solo a ritroso nella filosofia de « The White Negro ». In particolare, anche quegli scritti non narrativi che definiamo *giornalismo autobiografico*, risentono profondamente degli atteggiamenti e dello spirito conduttore del saggio, perché il fulcro di tutta l'avventura letteraria di Mailer è la presenza di una coscienza catalizzatrice, concepita appunto in « The White Negro » con la finalità di creare una rivoluzione nello spirito del nostro tempo. Ed è in questa coscienza, tenacemente sostenuta, che Mailer trova la giustificazione più nobile dei suoi scritti. In un'intervista egli afferma a proposito:

By the time I'm done with writing I care about I usually have worked on it through the full gamut of my consciousness. (...) You develop a consciousness as you grow older which enables you to write about anything, in effect, and write about it well. (...) But if what you write is a reflection of your own consciousness, then even journalism can become interesting. One wouldn't want to spend one's life at it and I wouldn't want ever to be caught justifying journalism as a major activity (it's obviously less interesting than to write a novel), but it's better, I think, to see journalism as a venture of one's ability to keep in shape than to see it as an essential betrayal of the chalice of your literary art<sup>16</sup>.

15. *Ibidem*, p. 51.

16. N. MAILER, *Cannibals and Christians*, cit., pp. 218-219.

In verità, il suo giornalismo rappresenta qualcosa di più di un esercizio psicologico e meccanico per « mantenersi in forma »; sotto l'apparente spontaneità e il facile dinamismo intellettuale si può scorgere un'accurata gestazione che ha origine in *Advertisements For Myself*. Alla base di quella che può apparire soltanto una attuale cronaca politica o sociale si ritrova lo spirito della teoria esistenziale che filtra, vitalizza e unifica la trattazione, e fornisce il presupposto per comprendere l'opera posteriore di Mailer nelle sue aberrazioni e nelle sue vittorie.

Che lo scrittore sia completamente immerso nella sua teoria lo dimostra l'uso continuo e sistematico che fa della parola *existential*, uso che ha talvolta un'applicazione del tutto personale e gratuita, ma che testimonia la tenace perseveranza in una visione *esistenziale* dei fatti e dei problemi che via via gli si sono presentati. Tutto viene visto sotto questa luce. Nella prefazione a *The Presidential Papers* egli dice che: « This book has an existential grasp of the nature of reality »<sup>17</sup>; parla di « existential styles of political thought »<sup>18</sup>, « existential politics »<sup>19</sup>, e crea in Kennedy il suo « existential hero ». In *The Armies of the Night*, scritto quando il suo interesse nella filosofia esistenziale era ormai vecchio di dieci anni, e aveva quindi superato la fase del primo entusiasmo, egli continuamente sostiene che Mailer, il protagonista, aveva vissuto nella realtà e rivive nel libro una « existential situation »<sup>20</sup>, e che la marcia sul Pentagono aveva determinato in lui una serie di atti esistenziali che lo portano « close to the existential promise of truth »<sup>21</sup>. Infine, la psicologia degli astronauti in *Of a Fire on the Moon* (1970) è la psicologia dei suoi eroi esistenziali: Kennedy, Hemingway, Norman Mailer e il Negro Bianco.

17. N. MAILER, *The Presidential Papers*, cit., p. 5.

18. *Ibidem* p. 5.

19. *Ibidem*, p. 6.

20. N. MAILER, *The Armies of the Night*, cit., p. 51.

21. *Ibidem*, p. 41.

In « The White Negro » Mailer descrive le origini e le mete dell'esistenzialismo americano, che con termine nuovo viene chiamato *Hip*, e offre una definizione dell'esistenzialista, l'*Hipster*, come egli lo riconosce nella sua società e nel suo tempo:

To be an existentialist, one must be able to feel oneself — one must know one's desires, one's rages, one's anguish, one must be aware of the character of one's frustration and know what would satisfy it<sup>22</sup>.

Nel costruire il suo *modus vivendi*, quindi, l'*hipster* deve accettare i rischi, le frustrazioni e l'alienazione che la società gli impone, ma soprattutto deve tener conto di un fattore strettamente legato alla sua condizione: la morte. La morte nel mondo moderno può avvenire in tre modi: una morte istantanea in un olocausto atomico; o una morte relativamente veloce nelle mani di uno stato paranoico; o una morte lenta provocata da un soffocamento dei propri istinti creativi e ribelli col conformarsi al codice, alle norme restrittive e ai valori della società americana. Quest'ultima forma di morte è quella che principalmente preoccupa Mailer, perché la considera la più grande disperazione dell'*hipster*. A tali drastiche alternative Mailer oppone come soluzione il culto della violenza e il contatto vitale con la morte in termini che ci appaiono quasi simili a quelli hemingweiani:

(...) if the fate of twentieth-century man is to live with death from adolescence to premature senescence, why then the only life-giving answer is to accept the terms of death, to live with death as immediate danger, to divorce oneself from society, to exist without roots, to set out on that uncharted journey with the rebellious imperatives of the self. In short, whether the life is criminal or not, the decision is to encourage the psychopath in oneself, to explore that domain of experience where security is boredom and therefore sickness, and one exists in the present which is without past or future, (...) <sup>23</sup>.

22. N. MAILER, *Advertisements For Myself*, cit., p. 315.

23. *Ibidem*, pp. 312-313.

Per delineare con ulteriore veemenza il carattere esasperato del suo esistenzialista, Mailer procede col dire che l'antesignano dell'*hipster* è il negro, perché questi « has been living on the margin between totalitarianism and democracy for two centuries »<sup>24</sup>, e perché la minaccia e il contatto con la violenza e con la morte sono state una caratteristica costante della sua vita. Conseguentemente, il risultante *modus vivendi* del negro, la paranoia funzionale che lo rende in grado di sopravvivere e che lo spinge molto di più verso il presente che verso il futuro, sono state creditate dall'esistenzialista americano. La premessa di base che questi assume è che bisogna combattere il totalitarismo, impegnandosi in una crescita continua attraverso esperienze particolari che offrano ad ogni istante il rischio della morte.

Ovviamente il Negro Bianco di Mailer non è socialmente accettabile a causa del suo comportamento antisociale, tuttavia, grazie al suo esistenzialismo egli può crearsi un « inner universe »<sup>25</sup>, del tutto privato, del quale si nutre e che sostituisce ai valori sociali imposti dall'esterno. La libertà che raggiunge in tal modo gli dà la possibilità di mantenersi in vita e di essere più creativo che distruttivo. L'*hipster*, inoltre, ha una concezione dialettica della vita, perché è sempre guidato da due desideri fondamentali: il desiderio di uccidere e il desiderio di creare, ma uccide solo « out of the necessity to purge his violence, for if he cannot empty his hatred then he cannot love »<sup>26</sup>. Il suo dramma, infatti, scaturisce anche dalla ricerca affannosa dell'amore, « not love as the search for a mate, but love as the search for an orgasm more apocalyptic than the one which preceded it »<sup>27</sup>. L'orgasmo diviene la sua terapia, perché in virtù di esso nuovi circuiti di energia vengono generati nella sua esistenza.

La minaccia del totalitarismo, prosegue Mailer, non pro-

24. *Ibidem*, p. 313.

25. *Ibidem*, p. 316.

26. *Ibidem*, p. 320.

27. *Ibidem*, p. 321.

viene soltanto dall'esterno, ma può determinarsi in quello stesso « universo interiore » che crea la libertà dell'*hipster*. Questi, infatti, non solo deve evitare l'annullamento della propria individualità a causa delle pressioni di una società conformista, ma deve anche ben guardarsi dal divenire statico egli stesso con l'adottare in maniera definitiva un'idea o un'abitudine che pur essendo momentaneamente valide, rischiano in seguito di cristallizzarlo in un atteggiamento totalitario. L'idea chiave è che l'esistenzialista deve essere sempre dinamico, deve agire per maturarsi, e trarre giovamento da qualsiasi tipo di esperienza. La vita dell'*hipster*, in definitiva, è diretta dal suo credere nella necessità dell'azione, poiché egli sa che, « the substratum of existence is the search, the end meaningful but mysterious »<sup>28</sup>. Di conseguenza, l'*hipster* è visto come perpetuamente ambivalente, dinamico, vivente « into an absolute relativity where there are no truths other than the isolated truths of what each observer feels at each instant of his experience »<sup>29</sup>. Questa affermazione suggerisce chiaramente che l'esistenzialista può raggiungere la verità solo vivendo intensamente nel presente. Ed ecco perché lo stesso Mailer, che in fondo è un esistenzialista, sarà sempre attivamente impegnato nella vita sociale e politica contemporanea, e poiché a questo suo impegno deve anche conciliare la sua funzione di scrittore rappresentativo, il giornalismo si rivela lo strumento ideale per indagare e portare a galla le verità momentanee e mutevoli della realtà immediata.

Lo spirito e gli atteggiamenti dell'esistenzialista descritto in « The White Negro » ricorrono sistematicamente nei protagonisti delle opere di Mailer. Rojack, l'eroe di *An American Dream*, è un esistenzialista psicopatico che sfoga nell'omicidio e nella violenza il suo desiderio di purificazione e di salvezza. D.J. in *Why Are We in Vietnam?* è un Negro Bianco con la sua doppia personalità, una apparente e una nascosta, Dr. Jeckyll e Mr. Hyde, e col contrastante colore della sua

28. *Ibidem*, p. 315.

29. *Ibidem*, p. 327.

voce; egli è Disc Jockey dell'America e cui trasmissioni radio-psicofoniche non a caso provengono alternativamente da Dallas e da Harlem. Anche nel suo caso la violenza è la catarsi che prepara alla rigenerazione; la partita di caccia in Alaska (il Vietnam), cui egli partecipa, purifica simbolicamente la sua mente malata. Il processo di purificazione viene poi attuato realmente, quando Mailer fa partire il suo giovane protagonista proprio per il Vietnam, dove D.J. potrà esternare il suo odio con il combattimento, e quindi liberarsi della violenza, delle oscenità e delle aberrazioni assorbite in patria.

Il Mailer protagonista di *The Armies of the Night* è anch'egli un *White Negro*. Durante il suo istrionico intervento sul palcoscenico dell'Hotel Ambassador di Washington la notte prima della marcia sul Pentagono, egli stesso si diverte a stuzzicare il suo pubblico con quelle ambiguità bianco-nere e quelle opposizioni moralistiche tra bene e male con le quali D.J. aveva già sconcertato il suo pubblico di radio-ascoltatori da Harlem al Texas. Inoltre le « shades of Cassius Clay »<sup>30</sup> che egli dice di veder riflesse in se stesso, sono intese a dar più corpo al Mailer « Negro Bianco ». In effetti, in questo libro Mailer vuole essere una specie di psicopatico per il quale persino il Vietnam può divenire la panacea più efficace ad operare la rigenerazione di cui l'America ha bisogno. Nonostante il suo sincero convincimento del significato pacifista della marcia, durante la quale viene anche arrestato, è proprio il suo esasperato esistenzialismo che lo porta a deduzioni del tipo che seguono:

The love of the Mystery of Christ, however, and the love of no Mystery whatsoever, had brought the country to a state of suppressed schizophrenia so deep that the foul brutalities of the war in Vietnam were the only temporary cure possible for the condition — since the expression of brutality offers a definite if temporary relief to the schizophrenic. So the average good Christian American secretly loved the war in Vietnam. It opened his emotions. (...) America needed the war. It would need a war so

30. N. MAILER, *The Armies of the Night*, cit., p. 63.



long as technology expanded on every road of communication, and the cities and corporations spread like cancer. (...) No, the most insane of wars was more sane than the most insane of games; the good Christian Americans needed the war or they would lose their Christ<sup>31</sup>.

In verità qui non è il pacifista che parla, ma l'autore de « The White Negro »; la stessa America è vista simile ad uno psicotico perché costretta a combattere nel Vietnam per purgare la sua violenza domestica.

In *The Armies of the Night* così come in *Why Are We in Vietnam?* le convinzioni politiche di Mailer non sembrano coincidere con le sue idee esistenziali. Nel romanzo la sua riprovazione della guerra non risulta pienamente nella conclusione finale, che è di riconoscimento, sia pur necessario, più che rifiuto inesorabile. In verità, il libro resterebbe ambiguo se prescindessimo dalle idee de « The White Negro ». D.J., in definitiva, è portavoce delle idee esistenziali dello scrittore molto di più del Mailer personaggio pubblico; così come il Mailer prigioniero dopo la marcia in *The Armies of the Night* è un eroe esistenziale più vero del Mailer pubblico obiettore di coscienza. Quindi, un'incoerenza ed un'ambiguità di fondo permangono pur sempre nella personalità e nell'opera dello scrittore. Tuttavia, la sommessata ironia che sottolinea puntualmente la serietà di tale concezione mistica e pseudo-religiosa della guerra, tende a riabilitare il Mailer pacifista, il quale obliquamente sembra trincerarsi dietro la teoria esistenziale della violenza come catarsi per ironizzare sulle aberrazioni morali ed intellettuali che il conflitto ha finito col provocare.

Anche il linguaggio che Mailer usa nei suoi libri è *esistenziale*. In « The White Negro » egli dice che è impossibile concepire una nuova filosofia, (l'Esistenzialismo), se non si è creato un nuovo linguaggio. Poiché l'esistenzialista è sempre condizionato dal pericolo dell'oppressione cui è sottoposto, anche il suo modo di parlare è reso estremo dalle intense e dra-

31. *Ibidem*, pp. 212-213.

stiche esperienze; il suo linguaggio, quindi, è diverso da quello della gente comune, « as different as the special obscenity of the soldier, which in its emphasis upon 'ass' as the soul and 'shit' as the circumstance, was able to express the existential state of the enlisted man »<sup>32</sup>. Questo linguaggio vistosamente osceno ha anch'esso una funzione catartica, e di conseguenza diventa il linguaggio di Mailer nella vita e nell'arte. La sua forma più estrema viene raggiunta in *Why Are We in Vietnam?*.

La vera fonte di vitalità del libro, infatti, non è nel suo intreccio o nelle sue idee, che sono, in effetti, abbastanza familiari a qualsiasi lettore di Mailer, ma piuttosto nel suo stile. Il miglior commento su questo stile viene dato da Mailer stesso in « The White Negro », dieci anni prima della pubblicazione del romanzo. Descrivendo il linguaggio dello psicopatico egli dice:

It is a pictorial language, but pictorial like non-objective art, imbued with the dialectic of small but intense change, a language for the microcosm, in this case, man, for it takes the immediate experiences of any passing man and magnifies the dynamic of his movements, not specifically but abstractly so that he is seen more as a vector in a network of forces than as a static character in a crystallized field<sup>33</sup>.

Ranald (D.J.) Jethroe, il narratore di *Why Are We in Vietnam?*, parla esattamente nella maniera sopra descritta, anzi egli è la realizzazione letteraria dell'espressione usata da Mailer: « vector in a network of forces ». D.J. è un diciottenne texano, pieno di odio e di impulsi omicidi, dato che le sue esperienze nella fase dell'innocenza sono state oscene, anche il suo linguaggio, secondo la logica di Mailer, deve essere osceno. Nel libro lo scrittore è stravagantemente osceno; la parola « ass » appare migliaia di volte in 224 pagine, e termini come « fuck », « shit », « cunt », « snatch », « pussy », « cock » etc.

32. N. MAILER, *Advertisements For Myself*, cit., p. 322.

33. *Ibidem*, p. 322.

possono ritrovarsi in quasi ogni pagina. Questa insistenza sulle cosiddette *four-letter words* nasce da un desiderio di violare e sconcertare il lettore, sì da renderlo consapevole della natura dell'esperienza estrema. Mailer crede che la guerra nel Vietnam sia oscena, e che, di conseguenza, le ragioni che hanno portato l'America in quella guerra possono essere chiarite solo esplorando gli indicibili e proibiti territori del sesso e dell'oscenità più volgare.

L'oscenità, tende a precisare Mailer, non è sua invenzione, ma è l'essenza primordiale dello *humor* americano; egli dice di aver assimilato la forma e la funzione esistenziale del linguaggio pornografico proprio con l'investigare a lungo nella storia culturale del suo paese. L'oscenità è un retaggio che egli sente di dover impiegare pienamente per conservare nelle sue pagine un'identità linguistica americana:

(... Mailer) had come to love what editorial writers were fond of calling the democratic principle with its faith in the common man. He found that principle and that man in the Army, but what none of the editorial writers ever mentioned was that that noble common man was obscene as an old goat, and his obscenity was what saved him. The sanity of said common democratic man was in his humor, his humor was in his obscenity. (...) The common discovery of America was probably that Americans were the first people on earth to live for their humor; nothing was so important to Americans as humor. (...) So Mailer never felt more like an American than when he was naturally obscene — all the gifts of the American language came out in the happy play of obscenity upon concept, which enabled one to go back to concept again<sup>34</sup>.

Ed è per questo che tra le sue opere *Why Are We In Vietnam?*, gli appare come quella in cui il linguaggio ha saputo meglio realizzare tale identità:

(...) he had kicked goodbye in his novel *Why Are We In Vietnam?* to the old literary corset of good taste, letting his sense of language

34. N. MAILER, *The Armies Of the Night*, cit., p. 61.

play on obscenity as freely as it wished, so discovering that everything he knew about the American language (with its incommensurable resources) went flying in and out the line of his prose with the happiest beating of the wings — it was the first time his style seemed at once very American to him and very literary in the best way, at least as he saw the best way<sup>35</sup>.

L'oscenità, quindi, libera l'individuo dal pensiero convenzionale, e crea in letteratura arguti e interessanti giuochi intellettuali. Inoltre, essa ha una funzione catartica, e dà la possibilità di parlare nobilmente della realtà che ci circonda, perché diventa l'ultimo e l'unico modo di espressione disponibile in un mondo decadente. In un mondo in cui la tecnologia si è sostituita all'immaginazione creativa, ha distorto la verità e la bellezza, ha soffocato gli impulsi naturali dell'uomo, e infine ha provocato un aumento di pazzia e di assurdità, l'unica fonte di libertà per l'artista rimane solo nell'uso dell'oscenità. Secondo Mailer l'artista deve distruggere se vuole creare, distruggere il linguaggio convenzionale per guadagnare nuove libertà di espressione. Inoltre l'oscenità può dare l'unico senso dell'arte e della bellezza di cui il nostro secolo è capace:

Let me say just that the modern condition may be psychically so bleak, so overextended, so artificial, so plastic — plastic like styrene — that studies in loneliness, silence, corruption, scatology, abortion, monstrosity, decadence, orgy, and death can give life, can give a sentiment of beauty<sup>36</sup>.

Queste parole scritte nel 1960 aiutano a spiegare gran parte della attuale estetica maileriana; convinto come egli è che a causa dell'artificialità tecnologica il mondo moderno è una ancor più ingrandita *terra desolata*, Mailer non può permettersi il lusso di quell'artista che crede ancora negli ideali dell'arte classica e della bellezza pura.

« Every autobiography is concerned with two characters, a Don Quixote, the Ego, and a Sancho Panza, the Self. In one

35. *Ibidem*, p. 62.

36. N. MAILER, *The Presidential Papers*, cit., p. 282.

kind of autobiography the Self occupies the stages and narrates, like a Greek Messenger, what the Ego is doing off stage. In another kind it is the Ego who is narrator and the Self who is described without being able to answer back»<sup>37</sup>. Il giuoco tecnico-letterario descritto da W.H. Auden ci riporta significativamente all'atmosfera e all'aspetto forse più incisivo delle opere recenti di Mailer: *The Armies Of the Night, Miami and the Siege of Chicago* (1968), e *Of a Fire On the Moon*. In questi ultimi anni, infatti, lo scrittore sembra aver abbandonato la forma del romanzo vero e proprio per creare un giornalismo autobiografico, intimamente personale, in cui riesce a far coesistere armoniosamente gli elementi della precisa documentazione storica con la struttura del romanzo tradizionale. Inoltre il carattere autobiografico ed originale delle sue cronache rivela che egli sa anche sincronizzare la imponente portata della sua diretta partecipazione agli eventi con un'oggettiva trattazione degli stessi. I suoi ultimi libri sono senza alcun dubbio ancora una volta su Norman Mailer, ma su un Mailer tecnicamente sdoppiato e bivalente, con il suo *Ego* e il suo *Self* in azione allo stesso tempo; egli assume il ruolo dello storico profetico e scrupoloso che ha il compito di narrare, e dell'uomo comune, che per essere stato parte attiva degli eventi, conquista una funzione fondamentale, avendo anch'egli contribuito a determinare la storia e ad influenzarne il corso.

Scrivere sugli eventi storici con lo stile e la tecnica adoperate da Mailer, richiede più destrezza con le parole di quanto non lo richieda la stesura di un romanzo; il linguaggio anche se per natura contorto, retoricamente compiaciuto e ricco delle associazioni più disparate, è funzionalmente bivalente come lo è Mailer. Le frequenti metafore rivelano il lavoro incessante della sua mente narcisista e allo stesso tempo sprigionano con profonda ironia la cruda realtà dell'America. Lo scrittore desidera soprattutto rivestire gli avvenimenti della storia

37. W. H. AUDEN, *The Dyer's Hand and Other Essays*, London, Faber & Faber, 1962, p. 96.

contemporanea con uno stile che possa rivelarne le ambiguità e le complessità, e per questo egli ha bisogno di un narratore che sia altrettanto complesso e ambiguo. Ecco che la storia diviene materia per un romanzo, e il giornalista che ha partecipato all'evento storico diviene il narratore. L'incisività di queste ultime opere non è soltanto nel contributo autobiografico e giornalistico che ci viene dato, e neppure nel fatto che esse offrono un resoconto degli avvenimenti politici più piacevole e più divertente di quello a cui siamo generalmente abituati, l'innovazione deriva piuttosto dal modo in cui Mailer ha saputo conservare la struttura, lo stile e la tecnica della narrativa più complessa anche al livello di un'avventura puramente giornalistica. Queste opere sono in realtà vera narrativa, con un protagonista ed un intreccio.

*The Armies Of the Night*, che è tra queste forse la più rappresentativa, è nettamente divisa in due parti, la prima chiamata « History as a Novel », e la seconda « The Novel as History ». Con i due sottotitoli Mailer vuole intendere che la storia può talvolta essere vissuta come se fosse un romanzo, e che la forma del romanzo diventa a suo avviso il mezzo letterario migliore per comprendere a fondo la storia.

In « History as a Novel » ci viene data una visione personale della marcia sul Pentagono; in questa prima parte « we have Mailer as character observing himself perform, preparing those observations for the Mailer who is relating to us as we read what he has observed about those observations »<sup>38</sup>. Le parole di Jack Richardson illustrano esaurientemente la doppia funzione tecnica che Mailer assolve nel libro, e soprattutto il modo in cui l'opera di osservazione e di assimilazione viene condotta dal Mailer partecipante al fine di creare il Mailer scrittore. La situazione è quella che Auden descrive nel passo citato sopra: l'*Ego* racconta le imprese che il *Self* gli ha preparato sulla scena. Lo scopo principale di questa prima parte, quindi, è la creazione del Mailer eroe, protagonista e narratore, non

38. J. RICHARDSON, « *The Aesthetic of Norman Mailer* », *New York Review of Books*, XII, (May, 8, 1969), p. 268.

proprio una descrizione della marcia. Certamente lo scrittore vuole anche riportare i fatti, perché uno degli scopi principali del libro è quello di correggere le distorsioni e i travisamenti della stampa, ma per fare questo egli ha bisogno di creare una coscienza centrale (Mailer), che sia concreta ed intuitiva in opposizione all'anonimato della stampa ufficiale. Mailer vuole aggiungere alla versione pubblica della marcia la visione e il significato dell'esperienza personale con tutte le intuizioni profetiche che egli riesce a cogliere. La creazione di un narratore così complesso è necessaria, perché, secondo Mailer, la storia non può essere considerata come semplice fatto, in quanto essa è in prima analisi emozione, paura, sorpresa, vita vissuta e soprattutto una ricerca di verità e di identità. Nel passo che segue, tratto dalla seconda parte del libro, Mailer in un momento di pausa fa il punto della situazione, e dichiara apertamente che la storia se vissuta interiormente ed emozionalmente, è in realtà un romanzo:

No, the difficulty is that the history is interior — no documents can give sufficient intimation: the novel must replace history at precisely that point where experience is sufficiently emotional, spiritual, psychical, moral, existential, or supernatural to expose the fact that the historian in pursuing the experience would be obliged to quit the clearly demarcated limits of historic inquiry. So these limits are now relinquished. The collective novel which follows, while still written in the cloak of an historical style, and, therefore, continuously attempting to be scrupulous to the welter of a hundred confusing and opposed facts, will now unashamedly enter the world of strange lights and intuitive speculation which is the novel<sup>39</sup>.

Nella prima parte Mailer il *reporter* racconta solo quegli episodi che ha vissuto personalmente, e infatti la chiama « personal history », che, « while written as a novel was to the best of the author's memory scrupulous of facts, and therefore a document »<sup>40</sup>. Ovviamente, questa parte basata sui « fatti »

39. N. MAILER, *The Armies Of the Night*, cit., p. 284.

40. *Ibidem*, p. 284.

emozionali e personali ha un protagonista, un'ambientazione, un intreccio, conflitti e risoluzioni, tutto secondo il romanzo tradizionale. All'inizio il lettore osserva Mailer a New York mentre riceve la telefonata di invito a partecipare alla marcia, e alla fine lo ritrova a New York mentre medita sui fatti appena accaduti.

La seconda parte del libro è molto più breve, e offre un'analisi a posteriori dell'avvenimento e degli altri momenti della marcia sul Pentagono che lo scrittore non avrebbe potuto riferire per mancanza di osservazione diretta, perché Mailer, il partecipante, aveva acquisito soltanto un'angolazione ristretta ed individuale dell'azione. Ecco che la storia personale diventa storia collettiva, che, « while dutiful to all newspaper accounts, eyewitness reports, and historic induction available, while even obedient to a general style of historical writing, (...) while even pretending to be a history (...) is finally now to be disclosed as some sort of condensation of a collective novel - which is to admit that an explanation of the mystery of the events at the Pentagon cannot be developed by the methods of history - only by the instincts of a novelist »<sup>41</sup>. Lo storico migliore è il romanziere, perché solo il suo intuito può raggiungere quelle complesse sfere dello spirito umano in cui la storia viene determinata. In *The Armies Of the Night* la verità personale viene completata da una verità oggettiva, e da ambedue viene fatta nascere la profezia, la meta finale di Mailer. Le grandi ed interrogative metafore conclusive di procreazione ambigua o di sonno purificatore per l'America ricongiungono il narcisismo dello scrittore all'immagine decadente del suo paese nella quale egli metaforicamente si riflette.

In *Of a Fire On the Moon*, infine, assistiamo all'ultima fase di crescita dell'ego maileriano, che ora si allarga per assumere proporzioni cosmiche. Il fatto che lo scrittore racconti in terza persona, che dia a se stesso, narratore e personaggio il nome di Aquarius, (perché nato sotto tale costellazione, e per essere in carattere con il viaggio nei cieli), e infine il fatto che

41. *Ibidem*, p. 284.



il primo capitolo venga intitolato « A Loss of Ego », non deve trarre in inganno il lettore. Nonostante Mailer dica che durante la sua visita alla N.A.S.A. e durante la stesura del libro « he was detached (...) from the imperial demand of his ego »<sup>42</sup>, egli troneggia ancora al centro del suo universo, grande abbastanza per fare un viaggio sulla luna, la nuova metafora della sua ambizione. In definitiva, questo libro, come i precedenti, diviene per l'ego maileriano l'occasione per un nuovo viaggio, una nuova esplorazione in cui Mailer è sia il viaggiatore che la destinazione; e questa volta non è un incontro di pugilato a darci più notizie su di lui, né una marcia sul Pentagono, e neppure una convenzione politica, ma addirittura un viaggio sulla luna ed un'esplorazione del cosmo. I soliti temi esistenziali, tra i quali primeggia un'analisi forse più sfiduciata dell'uomo moderno, i problemi dell'America e il dilemma dell'artista sono trasferiti nell'atmosfera plastica ed irreale del Centro Spaziale, le cui stanze sono « windowless » come per ironico e pessimistico contrasto. Mailer ritrova davanti a sé gli antichi timori, lo « smell of death » e il « mistero » che è ora ancora più insondabile; egli è portato a meditare sulla voragine tra tecnologia e metafisica, tra psicologia delle macchine e sogni degli uomini, tra presagi del futuro e svuotamento delle rivelazioni. Alla fine, tuttavia, riconduce ancora una volta tutto il materiale, le cosmiche riflessioni e gli interrogativi morali interiormente sul suo io. Il libro comincia con una rievocazione della morte di Hemingway, (con l'amara osservazione che il *New York Times* non si era mai curato di chiedere la sua opinione sull'evento), e si chiude con l'annuncio ufficiale della rottura del suo sesto matrimonio. Nel mezzo la decadenza spirituale della sua vita diviene la metafora del terrore e della violenza di un mondo inquinato e devastato dalla guerra, quel mondo dal quale la navicella Apollo viene lanciata.

L'atterraggio sulla luna, in conclusione, pone a Mailer un vecchio dilemma: che cosa il successo della scienza lascerà all'immaginazione artistica? D'accordo con tutte le istituzioni

42. N. MAILER, *Of a Fire On the Moon*, cit., p. 6.

politiche, finanziarie, sociali ed industriali la scienza ha dato alla tecnologia il grande potere di infettare anche la luna, il simbolo più romantico del sogno e dell'immaginazione. Mailer, che vuole tenere il passo con i tempi, alla fine del libro anch'egli possiede la luna, ma solo per riguardare al mondo da essa con nuova speranza:

(...) he had come to believe by the end of this long summer that probably we had to explore into outer space, for technology had penetrated the modern mind to such a depth that voyages in space might have become the last way to discover the metaphysical pits of the world of technique which choked the pores of modern consciousness — yes, we might have to go into space until the mystery of new discovery would force us to regard the world once again as poets, behold it as savages who knew that if the universe was a lock, its key was metaphor rather than measure<sup>43</sup>.

La chiave per riaprirci alla vita e determinare un nuovo circuito di energia nella nostra esistenza non è nella scienza e nella tecnologia, ma nell'immaginazione e nell'arte, non nello spazio ma nel mondo in cui viviamo. E' questo il messaggio di Mailer, questa la sua scoperta, da cui forse un giorno nascerà quel grande romanzo che egli non smette di annunciare.

CATERINA RICCIARDI

43. *Ibidem*, p. 471.

ELIO VITTORINI  
AND THE CRITICISM OF AMERICAN LITERATURE:  
A REEXAMINATION

Although Vittorini's ideas on American literature have been discussed by a number of critics, their complexity and objective value have been neglected in order to pursue a particular vision of the writer: the ardent young anti-fascist who first seized upon America as a symbol of liberty and youthful vitality and then reconsidered in postwar maturity. Too often this idea of Vittorini's development substitutes a vague myth of America — based upon a number of assorted institutions and characteristics — for the literature itself; just as often, Vittorini is identified with the more extreme views of his close friend and associate Cesare Pavese, to the detriment of his own positions<sup>1</sup>. Concerned almost exclusively with Vittorini's needs as a man and as a creative writer, his critics have judged his writings on American literature to be primarily subjective. Perhaps because of this assessment, they have received little close scrutiny as criticism *per se*. For these reasons I believe a reexamination which proposes to consider Vittorini's criticism solely as criticism, and undertaken in the light of what has already been written about it, will serve to clarify the ideas of an important body of work on American literature.

I

The first scholar to make a general investigation of Vittorinian criticism of American literature, Agostino Lombardo,

1. AGOSTINO LOMBARDO, «L'America di Vittorini», *La ricerca del vero* (Roma, 1961), pp. 63-81, first published in *Criterio*, V-VI (1958), 354-68, is the only lengthy consideration of Vittorini's American literature criticism apart from Pavese's.

expresses a conclusion which serves as a point of departure for later writers:

Certo una visione siffatta, tanto legata alle esigenze, alle ragioni sia poetiche sia morali e civili dello scrittore, non poteva non condurre — e lo abbiamo visto — ad una interpretazione della letteratura americana più soggettiva che oggettiva; più esatta e vera come componente dell'esperienza vittoriniana che come giudizio critico assoluto ed autonomo...<sup>2</sup>.

Although Lombardo finds that Vittorini's *carica personale* contributes to his strength as a critic of American literature, others tend to judge it more negatively, in keeping with the pejorative evaluation of subjective literary criticism in general. Shortly after Lombardo's moderate formulation, Vito Amoruso described Vittorini's criticism in the following terms: « Quella capacità di errore, di confusione, in cui l'esercizio critico si mescola all'interpretazione, all'arbitrio, diremmo meglio soggettivo, quel fare di una pagina di critica un pezzo di invenzione »<sup>3</sup>. Vittorini's analyses of American literature (and for Amoruso, those of Cecchi and Pavese as well) cannot be adequately understood without taking into account « quell'impegno umano ... quel sottofondo personale e autobiografico »<sup>4</sup>. Similarly, Sergio Pautasso writes: « E' su questo piano etico, oltre che su quello dell'intrinseco valore delle opere stesse, che va valutata l'importanza dell'introduzione in Italia della letteratura americana operata in quegli anni da Pavese e Vittorini »<sup>5</sup>. Donald Heiney believes that Vittorini and again, Pavese, « were interested in American literature primarily for what it said to them personally as individuals and as writers »<sup>6</sup>. Still more extreme, Dominique Fernandez denies al-

2. *Ibid.*, p. 67.

3. « Cecchi, Vittorini, Pavese e la letteratura americana », *Studi Americani*, VI (1960), 29.

4. *Ibid.*, p. 9.

5. *Elio Vittorini* (Torino, 1967), p. 140.

6. DONALD HEINEY, *America in Modern Italian Literature* (New Brunswick, N. J., 1964), p. 70.

most all objective value to Vittorinian pronouncements on American literature: « Ma dire 'storia' è dire male. Bisognerebbe dire 'poema' o 'meditazione lirica' ... L'America che Vittorini ha scoperto è una copia del suo universo interiore »<sup>7</sup>.

Linked to the assertion that Vittorini's observations on American literature are subjective is the commonly-held belief that they must be seen as part of a general response to a repressive government. Amoroso, for example, places Vittorini's personal and autobiographical considerations in their political context, but the most enthusiastic adherents to the view of the writer's literary criticism as fascist protest are Heiney and Fernandez. Heiney explains: « To a generation submerged in the fakery of official Fascist rhetoric, America offered the possibility of a return to the primitive and elemental, a return to innocence »<sup>8</sup>. A lengthy discussion elaborates and documents the symbolic importance of America to the young intellectuals who saw in it « the possibility of an escape from a corrupt civilization »<sup>9</sup>. Fernandez pushes this thesis further, declaring that America's chief appeal to Vittorini's generation was merely that of an « antidote » to dictatorship: « L'America fu un pretesto, un laboratorio, quasi un'invenzione »<sup>10</sup>. None of the three critics cited appear to have heeded the caution of Lombardo that it would be an error to see Vittorini's criticism only in this restricted light.

Another point made by Vittorini's critics concerns his development after the war. All accept the view expressed in Pavese's well-known statement that by this time the discovery of American literature was over for Italians<sup>11</sup>. For Lombardo the postwar Vittorini is more objective and less personal, but at the same time a less able critic of American literature.

7. *Il mito dell'America negli intellettuali italiani dal 1930 al 1950*, trans. Alfonso Zaccaria (Roma, 1969), pp. 38-9.

8. HEINEY, p. 14.

9. *Ibid.*, p. 60.

10. FERNANDEZ, p. 9.

11. « Richard Wright », *La letteratura americana ed altri saggi* (Torino, 1962), p. 189; cf. « Ieri e oggi », pp. 193-96.

Heiney and Fernandez both find that under the influence of postwar disillusionment Vittorini revised his position in the direction of a more objective view. Amoruso, like Lombardo, believes that he errs in treating twentieth century writers as having the same matrix of experience that earlier writers did.

Associated with Vittorini's subjectivity in the minds of his critics is *barbarismo*<sup>12</sup>, the concept that the New World, in contrast to long-established European cultures, is in some ways primitive. While writers like Cecchi, Fraz and Linati find the lack of a traditional framework to be a serious and even insurmountable barrier to the creation of significant literature, Vittorini, along with Pavese and Pintor, accepts it as a liberating factor. For this group American literature exhibits *barbarismo* not in the negative sense of crudeness and lack of cultural ballast, but in the positive sense of a renewed contact with nature and a youthful vitality and force which have not been vitiated by the demands of tradition. Because Italian literature appeared weary and uncreative at the time, i.e., the aesthetic counterpart of fascism, this latter group was all the more eager to demonstrate that American literature was both different and desirable.

This attitude toward American literature can be amply documented in the published remarks of the *americanisti*, although it is expressed explicitly and more often in Pavese than in Vittorini<sup>13</sup>. Vittorini's criticism of American literature does, however, reveal a commitment to *barbarismo* as a thesis and to a positive interpretation of it<sup>14</sup>. Thus, he describes

12. Although never used by the *americanisti*, *barbarismo* has become the accepted term for the primitivism found by so many Italian critics in American literature; see LOMBARDO, «Tradizione americana», *Studi Americani*, II (1956), 285-301, for the first discussion of *barbarismo* in this context.

13. See «Ieri e oggi», «Richard Wright», and «American Renaissance».

14. In *Politecnico*, no. 38 (April, 1947), rep. *Diario in pubblico*, 2nd ed. (Milano, 1970), pp. 310-11, Vittorini distinguishes between *violenza barbara* and *violenza procurata*. The first is passionate, vital, spontaneous, human; the other cold, rational, anti-human — an assumed and unnatural form of

America as « un mondo immerso nella natura » and « una ripresa dell'uomo »<sup>15</sup>. America « aveva in corpo un'acerba voce, selvaggia, non civilizzata ... voce di giovanile ferocia » (p. 123). Speaking of Mark Twain, but at the same time of the best and most characteristic of American literature, he writes: « Tutto ciò con uno slancio fervidamente positivo e vitale; e con dietro la semplice memoria che per la prima volta s'accorge d'esser gioventù e d'esser natura » (p. 132). That such a literature should be valued for its unique merits is also clear in the following statement:

La letteratura americana è l'unica che coincida, dalla sua nascita, con l'età moderna e possa chiamarsi completamente moderna. Tutte le altre letterature conservano, pur nei loro aspetti contemporanei, caratteri umanistici e medioevali. Scriverne... è scrivere anche dell'umanesimo e del medioevo, mentre scrivendo dell'americana si scrive soltanto dell'età moderna e si può isolare la modernità in se stessa, coglierla come tale, studiarla come soltanto tale (p. 271).

For the critics cited earlier, Vittorini's subjectivity as a critic of American literature is centered in an over-commitment to *barbarismo* during the thirties and early forties, followed by a disillusioned retraction after the war. By implication, and especially by identification with Pavese, Vittorini becomes an exemplar of criticism as a vehicle for political polemic: his early and too-ardent devotion to *barbarismo* illustrating a desi-

barbarism. The distinction made here is germane: the *barbarismo* Vittorini finds in American literature is the positive *violenza barbarica*; but when he writes in 1938 that « quasi in ogni paese ... vi è conflitto tra uomini civili e uomini barbari » (*Diario*, p. 102), he is clearly referring to the assumed barbarism of *violenza procurata*. Heiney instead interprets the remark of 1938 as a negative reaction to Pavese's cult of the primitive! (p. 67).

15. *Diario in pubblico*, 2nd ed., p. 130. Further page references to this edition will be incorporated in the text; the word « note » preceding the page number indicates a comment added to the original article for the first edition of *Diario* in 1957.

Some of the pre-Americana articles have been condensed or slightly altered for publication in *Diario*. When these changes have seemed important, I have preferred to cite the original article.

re to make a pointed comparison with Italian culture, his later reversal a response to the new postwar political and cultural situation. In Fernandez's opinion any modification of *barbarismo* would discredit completely the critical premises to which Vittorini subscribes: « Una volta provato che l'Europa, anche alla lontana, influenza l'America, il mito crollerà all'istante. La nuova generazione [Vittorini, Pavese, et al.] si sforza dunque di stabilire che la cultura americana è assolutamente indipendente »<sup>16</sup>. Even the most enthusiastic proponent of *barbarismo*, with the most exigent personal needs to find an alternative to fascism, would be unlikely to take the dogmatic stand which Fernandez attributes to Pavese and Vittorini, failing—and here it is a significant failure—to distinguish between the two authors.

In contrast, an examination of Vittorini's writings reveals the far more reasonable and reasoned position that American literature at its best and most characteristic is a fusion of old and new:

Essa sarà figlia di genitori dei quali uno solo è ignoto. L'altro è illustre, un gentiluomo, e gliene ha lasciato il segno nel sangue. ... Cioè la cultura americana avrà sempre dentro l'esperienza della cultura europea. Ha tutti gli anni della conoscenza umana dentro la sua gioventù (p. 234).

But this was written in the *Politecnico* days and thus is used by both Heiney and Fernandez as an example of the revised Vittorinian theory of American literature. Far from discovering this parentage in 1946, however, Vittorini held the same balanced view from the beginning of his study of American literature. In « Notizia su Saroyan » (1938) he writes of the *carico di vecchio mondo* which seasons the writer's New World experience and allows him to universalize it, to transcend both Europe and America. Saroyan, a typical representative of the first generation American writer, illustrates this process:

16. FERNANDEZ, p. 53.



Il carico di vecchio mondo è in lui ogni volta diverso, come profumo, ma comune è la terra, comune è la lingua, sempre la stessa è la storia, e Saroyan finisce per vedere al di là dei limiti geografici della terra americana, vede tutta la terra, e allora l'uomo, questo armeno o questo filippino, o anche questo assiro diventa, pur nel suo profumo speciale che è solo profumo, simbolo di tutta la razza umana<sup>17</sup>.

The heritage of the Old World may seem more intangible to Vittorini than to a tradition-minded critic like Mario Praz; he speaks of it variously as *profumo*, *aromi*, *spezie*, but its importance as a positive value is obvious in the above passage and elsewhere. The Old World *carico* could also be negative, however. Writing three years later, Vittorini describes the intellectual cargo which the Puritans brought from Europe as *pregiudizi feroci*.

## II

The best way to pursue further various disputed points about Vittorini's criticism of American literature is to turn to the criticism itself. My examination will proceed chronologically, beginning with the scattered pre-war essays, then taking up the wartime *Americana* notes, and finally considering the postwar writings.

Vittorini's first piece on American literature, an essay on Melville published in January, 1933, reveals an ability to distinguish between elements of *barbarismo* and other aspects of *Moby-Dick*. He finds Melville's principal power to be the « facoltà di incanto dinanzi alla natura »<sup>18</sup>, certainly an aspect of *barbarismo*. After quoting from Melville to illustrate this ability, he continues:

Io trovo che in momenti così Melville riesce a farci credere a una sua realtà assai più che in quel tetro, e sia pure eroico, acca-

17. « Notizia su Saroyan », *Letteratura*, II (gennaio, 1938), 141.

18. [Rev. of Pavese's translation of *Moby-Dick*], *Pegaso*, V (gennaio, 1933), 127.

nimento di capitano Achab e del « Pequod » dietro al demonismo impersonificato dalla balena bianca. Trovo che per questi momenti così, e cioè per il ritmo lirico-documentario (continuo nell'opera) di cui questi momenti sono l'espressione più intensa, si può parlare di « poesia delle origini ». E che solo in questo senso Melville è un primitivo: come può esserlo non soltanto un americano d'allora, ma chiunque con anima giovane apra tanto d'occhi sull'universo<sup>19</sup>.

In the above passage Vittorini defines and limits the kind and amount of primitivism which he finds in *Moby-Dick*. Moreover, his assertion of the universality of experience, a central tenet of his critical approach, forestalls any suggestion that only an American experience could produce the primitivism of Melville's world. The essay continues with an enumeration of those moments which evoke « un primo giorno della creazione », i.e., a fresh and vital bond between man and nature, but again Vittorini makes clear that this is neither an exclusive or new kind of phenomenon: « Io trovo che è veramente omerico o biblico, insomma, primitivo »<sup>20</sup>.

The essay on Melville is disappointing in its refusal to come to terms with Ahab's mad quest and its metaphysical implications<sup>21</sup>, but the literary context may partially explain this failing. Written as a review of Pavese's translation of *Moby-Dick*, it responds to and elaborates on, but fails to go beyond, the ideas of Cecchi in his pioneering article of 1931 on Melville.

The next group of essays on American writers — on Erskine Caldwell, James Cain, and William Saroyan — develops ideas found in the review of *Moby-Dick*. Aspects of primitivism are prominent in Vittorini's treatment of these authors, but his judgments are neither excessive nor ill-founded. The salient characteristics of Caldwell are caught in a few lines:

Insomma è uno scrittore statico, e in romanzi e racconti evoca pressappoco sempre la stessa cosa: l'immensità della campagna col-

19. *Ibid.*

20. *Ibid.*, p. 128.

21. Cf. Lombardo's discussion on this point (« L'America di Vittorini », p. 66).

tivata a cotone o a tabacco, l'immobilità del tempo pur nel passare delle ore o dei giorni o degli anni, l'intensità inflessibile del caldo nell'estate, del freddo nell'inverno, della fame nella miseria di ogni stagione, e il vuoto senza fondo della fatica o dell'ozio umano... I suoi personaggi, pur agitandosi come indemoniati, non conoscono tormenti interiori; e il suo mondo, pur odorando di zolfo, non inghiotte a dannazione nessuno... (p. 100).

Caldwell's lack of development as a writer, the heavy presence of the physical environment, and the correspondingly light force of the characters: surely these are the points to be made about Caldwell and all else elaboration.

If Caldwell exemplifies *barbarismo* through his emphasis on an elemental relation between man and earth, James Cain does so through the same quality which Vittorini exalted in Melville — an Adamic sense of wonder at the facts of existence, the stuff of his fiction. Vittorini makes clear, however, that this attitude is a literary stratagem, the product of cleverness rather than ingenuousness.

Saroyan, like Cain and Caldwell, has certain *elementi grezzi* which could place him under the rubric of *barbarismo*, but they are not what interest Vittorini in his work. Rather, the essay on Saroyan serves to develop Vittorini's ideas on the dynamic relationship of the Old to the New World. For much of the time Saroyan himself is lost sight of in the universalizing process: he represents for Vittorini any writer of recent immigrant stock who still has some *carico di vecchio mondo* to contribute to his art.

Caldwell, Cain and Saroyan are often cited as evidence of Vittorini's subjectivity and critical irresponsibility; he is accused of devoting too much attention and enthusiasm to writers that we now know are second rate. Examining Vittorini's actual statements once more serves to underline the difference between descriptions of Vittorini and Vittorini himself: there is no evidence that he believed these three to be major figures. He pronounces Caldwell's work static; Faulkner's, in contrast, is « una imbrogliata matassa che si sbrogliava e distende ad ogni nuovo libro proprio nel sempre più

complicarsi di ricco filo nuovo »<sup>22</sup>. Cain and Saroyan are treated enthusiastically but not without reservation, and the faults attributed to Saroyan — undisguised polemic and sentimentality — are serious. In short, it seems less than generous for critics with the benefit of hindsight to discredit Vittorini's judgment in general on the basis of his qualified approval of these three writers<sup>23</sup>.

The major result of Vittorini's interest in American literature and the chief source of his fame as its critic is the literary history written for the anthology of 1941, *Americana*<sup>24</sup>. In this series of loosely-connected essays Vittorini propounds his major ideas on American literature. Because of his cryptic manner and habit of using recurring terms like *ferocia* with different meanings, I believe a rather detailed exposition of Vittorini's key concepts would be valuable.

Just as the later immigrant would bring to the New World his personal *carico di vecchio mondo*, so the first settlers, the Puritans, brought their own European baggage of concepts which were not rooted in experience: « Solo astratti furori li agitavano, l'idea della grazia, l'idea del peccato, i pregiudizi feroci del dualismo calvinista » (p. 115). And just as the twentieth century sons of immigrants would fuse their Old World heritage with New World experience, so the Puritans found in the raw vitality of a new land the force to carry on: « Trovarono in America la necessaria ferocia per praticare quei pregiudizi feroci » (p. 115). Thus, a new entity is produced from the union of Old World ideas and New World living: « Una voce ruggente; che indicherà gli sviluppi inte-

22. « Oggi si vola » [rev. of the Italian translation of Pylon], *Letteratura*, I (luglio, 1937), 174.

23. A note Vittorini added to the Cain essay for the first edition of *Diario* provides an Eliotian justification for his interest in this writer (and, by implication, in Caldwell and Saroyan): « Sono per l'appunto i minori che fanno più attivamente da veicoli negli scambi tra le letterature » (p. 102).

24. Vittorini's commentary on American literature was published in the sequestered edition of *Americana* in 1941, then as « Nascita della letteratura americana » in *Prospetti*, no. 8 (estate, 1954), 103-21, and in *Diario* (1957).

riori dell'uomo in America » (p. 116). The Federalists continued the same fusion of old content and new form:

Così pure gli uomini della rivoluzione, gli stessi aridi collaboratori del « Federalist », e Tom Paine, il teorico dei diritti naturali, Thomas Jefferson, l'autore della « Declaration of Independance » [sic], parlarono senza dir nulla di nuovo, con la voce della ferocia. Non fecero altro che ancora una volta trasferire tra gli americani il pensiero europeo del loro tempo, il più estremo, ma lo fecero denudandolo in un tale assoluto di fede che, poco dopo, gli esecutori della rivoluzione francese si riferivano agli scritti di Paine e Jefferson per giustificare fuori della politica gli eccessi rivoluzionari (pp. 116-17).

According to Vittorini Emerson and Thoreau took, albeit cautiously, the first truly new step in American literature. But they were certainly not free from the Old World *carico*: Vittorini exaggerates Emerson's erudition somewhat while giving Thoreau his due as a serious scholar of Greek. More significant than the thought of European philosophers which Emerson and Thoreau appropriated by choice was the burden inherited from the Puritans: the load of prejudices, conventions and inhibitions which interposed itself between man and nature. With Emerson and Thoreau the intellect took a step forward, but the blood — the direct physical experience of life — remained unaffected. They perceived the problem, the need to fuse the Old World heritage with the life of the New World in a dynamic way, yet they were unable to act upon their insight because the still powerful Puritan vision imposed a purity upon experience which excluded suffering and evil.

It was left to the second generation of American romantics — Poe, Hawthorne and Melville — to embrace the totality of life forbidden by the Puritans. In discussing these authors Vittorini introduces another important concept: *purezza*. Like *ferocia*, *purezza* is used for several different kinds of attitudes, a practice which confuses the reader but serves to link Old and New World ideas. The purity sought by the Puritans is both anti-life and lacking life experience: an atti-

tude produced by abstract furies rather than physical reality, it attempted to deny and banish that large area of experience which the Puritan world vision excluded. Poe, Hawthorne and Melville redefine purity as of the heart rather than the intellect, attainable only through the direct confrontation of all of life: « Purezza si cerca: convincere l'uomo della purezza che è nel caldo sangue del suo cuore dinanzi a tutta la vita » (p. 126). Nor can these writers, in Vittorini's description, praise a fugitive and cloistered virtue: « Chi non è mai parso corrotto non è mai stato puro » (p. 126).

It is Melville who struggles the hardest and becomes embittered over the difficult ways of *purezza*: « Ebbe sempre il sospetto che qualcosa dell'uomo sarebbe rimasto corruzione » (p. 127). But it is also Melville who penetrates furthest into the nature of things:

Egli ci dice che la purezza è feroce. La purezza è una tigre. Nessuno che sia puro può avere pietà. Senza rendersi conto di gridare, in sostanza, queste cose, Herman Melville gridava e gridava, e vedeva apoteosi di purezza in immagini di auto-distruzione: come quella di Billy Budd impiccato (p. 127).

As opposed to the exclusive, life-denying purity of the Puritans, Hawthorne, Melville and Poe seek a purity of vision based upon an acceptance and even an experiencing of the whole of life. This sort of purity is ferocious because it originates in the wider vision of life, in evil and corruption as well as in the traditional Puritan virtues. This new vision, the distinctively American product, does not reject the Old World *carico* so much as transcend it.

An amplification of the meaning of *purezza* occurs in Vittorini's discussion of Mark Twain, whose works:

Ruscirono... a rendere comunemente istintive innumerevoli premesse della lotta per la « purezza »: insofferenza delle attitudini ipocrite, incredulità verso le prese di posizioni moralistiche, scetticismo in genere, e ilare dubbio dinanzi al bene, ilare dubbio dinanzi al male (p. 132).

Thus, *purezza* is a manifestation of *barbarismo*: its goal is to

cut through some of the accretions of civilization and seek a way back to nature, to a basic reality obscured by those abstract furies in the minds of men. This is the genuine newness Vittorini finds in American literature, while at the same moment — his critics to the contrary — he insists upon the ongoing presence of Europe in America. The very next section of his history, *La letteratura della borghesia*, cautions against judging the literature of the 1870's to be an isolated movement:

L'America era « anche » Europa, « anche » vecchio mondo; non bisogna mai dimenticarlo. Il fatto stesso delle sue riprese di contatto con l'Europa proprio tutte le volte che qualcosa si muove in Europa, mostra come il vecchio mondo ch'è in lei sia sensibile e pronto, non morto (p. 134).

*Purezza* and *ferocia*, together with references to aspects of *barbarismo*, drop out of Vittorini's history of American literature until the major twentieth century writers. Then a new cycle begins: a proto-figure in the person of John Dewey, *un primitivo autentico* corresponding to Emerson and Thoreau in the nineteenth century; Dewey, in turn, is surpassed by Hemingway, Faulkner and Eliot, who are counterparts of Poe, Hawthorne and Melville:

Nuovi classici, portatori di nuove scoperte, in essi appare infine già attuato il valore di « purezza », e quello di « ferocia », e il significato della lotta feroce per la purezza (p. 160).

Vittorini is not making a facile identification of the two groups of writers, however. Rather than struggling to realize *purezza* through *ferocia*, i.e., to create a new American literature, the twentieth century figures begin where their predecessors left off.

Critics have chided Vittorini for using these same terms for both twentieth century and earlier writers<sup>25</sup>, but here again I must differ from prevailing opinion. *Purezza* and *ferocia*

25. See LOMBARDO, p. 77; AMORUSO, p. 37.

are timeless concepts which can be employed to explain the way in which any writer attempts to create art. Or, to turn the phrase another way, in Richard Wright's words: « What are the basic promptings of artists, poets, and actors but primal attitudes consciously held? »<sup>26</sup>. The goal of the writer is *purezza*, the penetration of sham structures created by man to hedge reality in order to reach back to raw experience, primal truth, nature. Like Ahab striking through the mask, the writer wants to know, to be in touch with the essential mysteries — and must be to create art. *Ferocia* is the way or the attitude, savage and uncivilized because it must strip things to their essence, must confront evil and corruption and be strong enough to use them as the materials of art. Vittorini's method is poetic, but the result is valid criticism rather than poetry:

Si noti che l'errore di scrittore è in Faulkner, di solito, una mancanza di ferocia; per adeguarlo alla natura, per non renderlo ferocemente gratuito, il gesto di Popeye non viene trasformato in simbolo; così possiamo supporre che l'errore cercato da Faulkner nell'uomo sia anch'esso una debolezza, un difetto della ferocia necessaria a travolgere bontà, pietà, e gli altri compromessi infiniti della corruzione (p. 161).

Similarly, Vittorini's assertion that the modern classics, Hemingway and Faulkner, occupy a position in the twentieth century analogous to that of Poe, Hawthorne and Melville in their time is reasonable in the light of some thirty-odd years of further twentieth century history. These writers have remained the major figures they appeared to be whose works have been assimilated by younger writers just as Vittorini indicated: « E ora occorre ch'esse vengano assimilate, rese istintive » (p. 166).

Vittorini's « mistake », as he himself defined it sixteen years later<sup>27</sup>, was in predicting the development of a « new legend » which would replace the son of the west with a more

26. *Black Power* (London, 1954), p. 267.

27. And as his critics have defined it: see LOMBARDO, p. 68; HEINLY, p. 91; PAUTASSO, p. 152.



universal figure. Vittorini counted on a group of writers — « tutti figli delle razze perseguitate o umiliate » (note, p. 167) — but none of those who appeared promising in 1941 fulfilled his hopes. It may be offered in Vittorini's defense that no one foresaw the enormous staying power of the Old Masters, who would dwarf and subdue the next literary generation. Moreover, his instinct in expecting a development on the part of ethnic writers was sound, if premature. Not the generation of John Fante, Jerry Mangione and Carlos Bulosan, but that of Saul Bellow, Bernard Malamud and Ralph Ellison would succeed in creating this other America in fiction.

When Vittorini next turns to American literature five years later in his postwar *Politecnico* period, it is to begin his history all over again « daccapo, ripensandolo e riscrivendolo » (note, p. 235). This far more ambitious and detailed version is more cultural than literary history: Vittorini devotes most of his attention to religion and its effect on the development of society and to the intellectual matrix of the American Revolution. In spite of this new emphasis the major ideas of the earlier history remain unchanged. There is first of all the Old World *carico*:

Per quanto sia rozzo nell'espressione, e per quanto ci appaia trafelato, per quanto si porti in ognuna delle parole che pronuncia l'odore della sua fatica d'uomo nuovamente dei boschi, egli non ha mai una volta sulle labbra il balbettamento primitivo. Si riduca anche in cenici, nel suo scrivere, avrà sempre indosso qualcosa del passato europeo che è il suo passato. Avrà dentro un ricordo che non può dimenticare di tutto quello che l'uomo ha imparato (p. 233).

But for those critics who read this and similar passages as a retraction of Vittorini's earlier view of American literature, there is a continued insistence on its youth and special status:

La cultura moderna viene ad avere in America, dico nella cultura americana, una sua storia naturale che si stacca dalla storia di tutta la precedente cultura come da una preistoria, con un inizio che è nascita e non rinascita, con uno sviluppo che è infanzia, e con un Seicento-Settecento che equivale, per il modo in cui si

pone, a quanto nella antica cultura mediterranea o nella cultura del medioevo fu detto periodo sacerdotale o clericale (p. 240).

The dynamic relationship between Old World content and New World form is now more clearly delineated: the Puritans found their strenuous concept of the struggle against sin reflected in the physical struggle to survive in the New World: « Da questo nasce, per le generazioni che si susseguono, un oscuro sentimento di non potere non esser 'feroci' quando si è nuovi, e un gusto, quindi, della 'ferocia' come gusto stesso della novità, un gusto stoico e fresco dell'esistenza » (p. 250). The men of the seventeenth and eighteenth centuries continued to express European ideas but, just as Vittorini wrote in this earlier history, in a new voice: « Trasformano ogni inglese e piatto argomento in mortale vetriolo americano, mortale e perciò vivo, perciò vitale » (p. 250). *Ferocia* comes first, and then is perceived to be the way to attain *purezza*, but Vittorini's second history ends before the fruitful conjunction of *ferocia* and *purezza* in the nineteenth century writers. With the sudden collapse of *Politecnico* Vittorini's « literary-political » interest in rewriting his history also came to abrupt conclusion. There seems no evidence for the bitter disillusionment Fernandez finds in this renunciation, merely a suggestion that such a large-scale project, if pursued, presents difficulties which might warrant a different procedure: « Pur se era sull'onda di problemi d'oggi e italiani che lo eseguivo, avrei finito col trovarmi nella necessità di attingere le mie informazioni direttamente in America » (note, p. 330).

Taken as a whole, Vittorini's American literature criticism is an impressive achievement. While it is always possible to say more than Vittorini does — defects are inherent in the form which he selects — he nevertheless manages to cryptically supply the insightful grain of truth which may fructify abundantly in the reader's mind<sup>28</sup>. Concerning Howells and

28. Vittorini's critical approach recalls D. H. Lawrence's *Studies in Classic American Literature* (1923), but a careful examination of *Diario in pubblico* in the light of Lawrence's book reveals a similarity of attitude rather than overt borrowings.

James, for example, he notes that both exhibit *l'ossessione del pudore*, but whereas Howells is himself imprisoned by middle-class reticence, James uses it for his fictive ends:

Henry James, però, sapeva che le inibizioni del mondo sociale cui apparteneva erano inibizioni. Non prendeva sul serio, pur osservandoli, i valori convenzionali del suo tempo; non credeva in un significato del costume; e restò sempre libero, « con l'intelletto », dall'ipocrisia dell'alto conformismo internazionale (p. 136).

And how apt is Vittorini's conclusion about Emily Dickinson, whom he ranks even higher than James: « Vi fu però, condensato nel carbonio puro dei versi, l'appagamento speciale che gli uomini raggiungono a rendersi conto (senza gioco) di essere inappagati » (p. 138). Vittorini seizes significances and leaves the illustrations to others, to the generation of academic critics who follow, we might say.

### III

It has been my purpose to take issue with various conclusions advanced by other critics and in so doing to propound a somewhat different view of Vittorini as a writer on American literature. That Vittorini's enthusiasm for American literature was at its peak when the fascists were in power is demonstrable; that he saw in America and its literature an alternative to fascism is implicit. I quarrel only with using these facts to discount or ignore the critical judgments Vittorini rendered during the thirties and early forties. That he lost interest in American literature after the war is certain, but to speculate further on the matter is dangerous. Such extravagant hypotheses as Fernandez and Heiney entertain are simply unfounded<sup>29</sup>.

29. FERNANDEZ, pp. 107, 108-9, declares that the decline of Vittorini's interest in American literature is linked to his inability to write further creatively. HEINEY, p. 92: « His disappointment when it came was not so great [as Pavese's]. Vittorini was disillusioned ... but he never felt betrayed ».

What has emerged from this reexamination of Vittorini's American literature criticism, however, is noticeably different from earlier discussions in some important respects. The Vittorini who undergoes a great change of attitude during the postwar years seems to have been mistaken for Pavese; in reality, although Vittorini became more interested in cultural criticism, his premises as a literary critic remained the same from first to last. Except for the one « mistake » discussed above, and the assertion in 1957 that the future was more unforeseeable than it had seemed in 1941, Vittorini did not qualify his earlier opinions about American literature — nor did he express disillusionment. The supposed over-emphasis on *barbarismo* is similarly uncorroborated by an examination of what Vittorini wrote: he was consistently aware of the Old World *carico* and its dual role as valuable heritage and as incubus. As for subjectivity, the critic will always select his subject matter for his own reasons, which may be subjective but do not enter into what he writes about his chosen topic. Critical subjectivity comes afterwards, the violation of the work for the critic's own ends. Such a distortion of American literature for personal reasons (as opposed to normal critical error) is what I fail to find in Vittorini's criticism. The application of a pragmatic standard will at least lay to rest the idea that this body of work deserves to be called a « poem » or an « invention ». From the standpoint of the present, no judgment of his appears foolish or wrongheaded: Vittorini appreciates the major figures of the past and, more difficult, of his own time.

A generation later Vittorini's writings on American literature repay in suggestiveness and originality the effort to read them not only as cultural documents of a difficult period in Italian history, but as criticism.

LOUISE K. BARNETT