

I SAGGI DI FRANK NORRIS

I saggi di Frank Norris¹, scritti tra la fine del 1901 e l'inizio del 1902, sono particolarmente interessanti perché costituiscono uno sforzo cosciente di definire il ruolo dello scrittore nel contesto americano in un momento in cui il paese andava assumendo i tratti che l'avrebbero caratterizzato sino ad oggi². Questo interesse aumenta quando si osserva che i saggi sono un tentativo dichiarato — rimasto incompiuto per la morte di Norris — di scrivere un'« epopea americana ».

A compiere questo tentativo, in quel momento, Norris era particolarmente adatto; di lui si potrebbe dire anzi che riassume tutti i tratti e le esperienze più significative di quella

1. I saggi di Frank Norris sono state raccolti per la prima volta nel 1903, a circa un anno dalla morte del romanziere, sotto il titolo *The Responsibilities of the Novelist and Other Literary Essays*. Due saggi, comparsi sul *Boston Evening Transcript*, furono omessi e comparvero per la prima volta in *American Literature* (Vol. VIII n. 2, maggio 1936), a cura di W. E. Martin. Nel 1949 sei saggi sono stati ripubblicati in un'edizione di 1.000 copie dalla Lincoln Press per l'Alicat Bookshop. Infine, nel 1964 Donald Pizer ha pubblicato una raccolta sotto il titolo *The Literary Criticism of Frank Norris*. I testi adoperati in questo saggio sono quelli di *American Literature* e della Lincoln Press.

2. Negli ultimi anni l'attenzione degli studiosi per questo periodo è andata aumentando. E' in corso un riesame di tutti i gruppi e i movimenti dell'epoca, che tende ad una revisione di fondo delle interpretazioni sinora date del *Populism* e del *Progressivism*. In particolare emergono dei tratti che consentono il collegamento dei fenomeni americani con quelli europei, spezzando l'annosa propensione a vedere la storia americana, letteraria e non, come una vicenda a se stante. In Italia Bonazzi e Aquarone hanno trattato la questione in modo particolarmente interessante, mentre un tentativo specifico di confronto tra il socialismo e il progressismo del periodo è stato fatto da Testi in una relazione presentata al convegno del Comitato coordinamento per gli studi di storia americana (Perugia, 6-7 ottobre 1973). Preziosi elementi sul periodo emergono, inoltre, dal volume *Gli italiani negli Stati Uniti*, curato dall'Istituto di studi americani dell'Università di Firenze, che raccoglie gli atti del III simposio di studi americani tenuto a Firenze nel 1969.

classe dirigente che, dopo l'esperienza della « gilded age », si affacciava al ventesimo secolo. Egli recepisce i codici di un mondo borghese ottocentesco, li filtra attraverso un'esperienza di transizione, e li restituisce, modificati, come modelli ideologici per la costituzione di quella mentalità che verrà chiamata *Liberal*. E' la stessa opera che in quegli anni svolgeva più coscientemente Herbert Croly³.

Nato a Chicago nel 1870, Norris era figlio di un uomo d'affari benestante che aveva creato dal nulla la propria posizione economica negli anni della guerra civile e della ricostruzione, avanzando di pari passo con il processo nazionale di industrializzazione. Senza acquistare le dimensioni di un « tycoon », era tuttavia un uomo facoltoso e ambizioso, secondo i modelli del tempo. E' il momento in cui Chicago, trasformata da cittadina in grande città, assume il ruolo di centro del commercio del grano e della carne, che l'Ovest forniva in quantità crescente, a mano a mano che le linee ferroviarie venivano completate, e sviluppa una serie di industrie collegate prima alle ferrovie e poi alla trasformazione e all'immagazzinamento dei prodotti agricoli⁴. Ma Chicago non era rivolta solo verso l'Ovest, era anche legata a New York e a Boston, cioè ai centri finanziari della nazione e, al di là di questi, all'Europa, che era il mercato principale per i prodotti agricoli americani⁵.

3. Croly ha dato la più coerente formulazione dell'impostazione che avrebbe caratterizzato gli atteggiamenti interni ed esterni della classe dirigente del paese nel ventesimo secolo coniando il termine « nuovo nazionalismo ». Con « nuovo nazionalismo » si intendeva superare il termine « patriottismo », da Croly (come già da Norris) giudicato troppo generico ed emotivo; nel suo più famoso libro, *The Promise of America* (1909), Croly abbinava una serrata critica dell'inefficienza delle situazioni economiche e politiche attuali alla richiesta di un forte esecutivo nazionale che imponesse il consolidamento e la razionalizzazione delle strutture economiche e delle gerarchie sociali.

4. Si veda per esempio B. MCKELVEY, *The Urbanization of America, 1860-1915*, Rutgers University Press 1966.

5. Il passaggio dalla prateria e dalla campagna ad Ovest del Mississippi a Chicago, a New York e infine all'Europa è uno dei tratti più tipici di quei romanzieri del periodo che diventeranno i portavoce della letteratura che ricerca coscientemente l'America e l'americano e che affronta la realtà della trasformazione economica del paese per accettarne o per respingerne le impli-

Da Chicago la famiglia Norris si spostò, negli anni ottanta, a San Francisco, una città ancora più segnata dall'impronta del nuovo capitalismo industriale, e già avviata a diventare « la porta dell'oriente » e il centro finanziario di una vasta e ricca zona dove, con il completamento delle ferrovie, stava scoppiando il *boom* del grano. Erano due città che dominavano vasti entroterra e influenzavano la vita del paese e di altre parti del mondo in modo più spettacolare delle città dell'Est: in esse sia il successo che il tracollo erano repentini e grandiosi, ed erano visibili addirittura per le strade, spesso fatte ancora di terra battuta ⁶.

In questo ambiente Norris cresceva secondo i modelli della media borghesia: quando fu il momento di andare all'università venne mandato — come poi sarebbe avvenuto anche a Sinclair Lewis — all'Est, a Harvard e poi, per completare il « corredo del gentiluomo », a Parigi. Nel complesso questa esperienza di classe, ben collegata alle radici ideologiche tradizionali del paese, rese Norris molto più sensibile alle sollecitazioni e alle correnti del momento storico di un Garland o perfino di un Dreiser, figli l'uno del pionierismo agricolo più sfortunato e l'altro dell'artigianato di paese.

Così è abbastanza naturale che, come Hapgood Hutchins — un altro laureato di Harvard — Norris abbia avuto contatti con la *McClure's Magazine*, famosa per le inchieste svolte sugli abusi politici, economici e umani prodotti dal nuovo capitalismo industriale nelle città e nella vecchia economia basata su unità produttive di dimensioni prevalentemente locali sia dal punto di vista finanziario sia da quello commerciale. Tut-

cazioni, Garland, nei due volumi autobiografici *A Son of the Middle Border* e *A Daughter of the Middle Border*, Dreiser in *The Genius*, Willa Cather, Sinclair Lewis e Sherwood Anderson in tutta la loro opera, ne sono testimoni.

6. Le descrizioni colorite abbondano nella letteratura del periodo come abbondano le statistiche e le denunce contemporanee; di particolare interesse *Poverty* (1904) di Robert Hunter. Nel suo *Out of Our Past, The Forces that Shaped Modern America*, Carl Degler fa un bilancio molto interessante.

tavia Norris restò orientato verso l'Ovest, e gli atteggiamenti populistici prevalgono nelle parti dell'epopea che riuscì a completare, anche se nei due romanzi si trovano delle figure di *progressives*. Si potrebbe anzi dire che una delle indicazioni più interessanti che si dà Norris riguarda alcuni punti di incontro fondamentali tra i populistici e i *progressives* sintetizzati nella proposta di alleanza che il finanziere Cedarquist accenna al rancher Derrick in *The Octopus*, anche se identificare in Derrick il « populista », come fa Norris, significa assegnare a questa posizione connotati sociali che non le erano propri.

Il primo dei saggi svolti a definire il rapporto dell'artista con la società e la funzione dell'arte nel contesto americano del primo novecento si intitola « Le responsabilità del romanziere ». Il romanzo, dichiara Norris, è

la grande espressione della vita moderna. Ogni forma d'arte ha avuto il suo momento come riflesso ed espressione del pensiero che le era contemporaneo... Oggi è il momento del romanzo. In nessuna altra epoca e attraverso nessun altro mezzo si esprime così bene la vita contemporanea; e i critici del ventesimo secolo, guardando ai nostri tempi, cercando di ricostruire la nostra civiltà, si rivolgeranno non ai pittori, né agli architetti o ai drammaturghi, ma ai romanzieri per scoprire ciò che ci è peculiare.

L'intuizione è interessante, se teniamo conto della successiva linea di indagine che identifica nel romanzo l'espressione più congeniale — o addirittura l'espressione propria — alla società capitalista e borghese e, più in generale, tenta il collegamento tra le forme d'arte e le strutture sociali⁷. Infatti, Norris aggiunge:

Non c'è dubbio che, col tempo, il romanzo uscirà irrevocabilmente dai favori popolari, come ne è uscito il poema lungo, e questo perché non sarà più il giusto modo d'espressione.

7. Si pensi, ad esempio, a Hauser, a Lukacs e, più recentemente, a Lucien Goldmann, che ha elaborato una teoria di particolare suggestione.

Anche se Norris non istituisce alcun rapporto specifico tra forma artistica e organizzazione economica, sociale e politica o configurazione ideologica e psicologica della società, è degna di nota la sua ipotesi che

la civiltà futura non tornerà a mezzi precedenti per esprimere il proprio pensiero e i propri ideali. Forse la musica sarà il mezzo interpretativo della vita del ventunesimo e del ventiduesimo secolo. Forse si può già scorgere un accenno nella tendenza a caratterizzare le opere di Wagner come la « Musica del futuro ».

Non più tardi di trent'anni dopo i nazisti faranno proprio questo uso di Wagner. Vale anche la pena di notare che l'intenso interesse per la musica leggera presente già negli anni quaranta e cinquanta tra gli adolescenti americani è diventato sempre di più l'interesse per gruppi che cantano su uno sfondo di *sound* elettronico fortemente ritmico, una musica nella quale i giovani trovano proprio quella espressione generale del loro rapporto con la società e con gli altri, e proprio quella dichiarazione circa la qualità e il contenuto della realtà, che Norris indica riferendosi al romanzo. Come minimo tutto ciò riflette una fase diversa, che si può definire più o meno come quella della tecnologia avanzata.

Tornando al testo di Norris, se il romanzo è essenziale come espressione della realtà vissuta, allora esso è

uno strumento, un attrezzo, un'arma, un veicolo. E' quella cosa che, nella mano dell'uomo, rende civilizzati e non più selvaggi, perché dà la possibilità di un'espressione durevole, permanente.

Perciò il romanziere, nel contesto storico novecentesco, dispone di un potere:

[Il Popolo] accoglie la storia della vita di questi personaggi fittizi... con una serietà che i letterati non riescono nemmeno a concepire... Il Popolo li accoglie nella loro più intima vita. E il Popolo non discrimina... Non si ferma a separare il vero dal falso; non gli importa niente di farlo.

Si può notare da una parte la tendenza di Norris a vedere lo scrittore sotto una luce romantica e, dall'altra, l'ingannevole natura del suo panegirico del « Popolo ». Ingannevole non solo perché trova che questo gruppo amorfo è facilmente indirizzabile, che in effetti è una « massa » priva di proprie sollecitazioni e valori, ma perché, come vedremo, « il Popolo » è un gruppo assai ben definito e limitato all'interno della società presa nel suo complesso. Sicché quando Norris dichiara che

nessuna arte che non venga alla fine compresa dal Popolo può sopravvivere né è mai sopravvissuta per una sola generazione... il Popolo pronuncia l'ultimo giudizio...

sta semplicemente polemizzando con una *côterie* in nome di qualcosa che è assai meno democratico di quanto non appaia. La tendenza a parlare di « popolo » con la « P » maiuscola è stata spesso, nel nostro secolo, il segno di un pensiero confuso ed essenzialmente conservatore, denso di retorica emotiva; e gli autori americani non fanno certo eccezione alla regola.

Norris è del tutto persuaso che il romanziere dispone di un potere maggiore di quello del pulpito o della stampa, che egli addita come le altre forze formative dell'opinione pubblica per « i Milioni » (di individui) la cui vita « è una cosa ridotta, circoscritta dalle mura dello stretto canale degli affari in cui sono avviati. Non hanno orizzonti ». Da questo giudizio si arguisce che a Norris mancava una chiara visione della realtà in cui viveva e addirittura una qualsiasi concezione extrapersonale della società. Infatti le categorie che indica come responsabili della formazione dell'opinione pubblica — che altro non è se non l'ideologia articolata — operano direttamente sull'individuo inteso come pubblico volontario, cioè cosciente di essere tale e alla ricerca di informazioni, di « orizzonti » secondo cui giudicare e scegliere. Sono i milioni di « liberi agenti » dell'individualismo classico che si suppone siano razionali nel senso cartesiano, cioè capaci di scegliere il vero e respingere il falso, come se ogni questione presentasse soltanto

queste alternative e in modo di per sé palese nei « dati ». Viene così a cadere naturalmente sugli informatori l'onere di fornire i dati « veri ». I legami reciproci e addirittura generativi tra i « milioni », intesi come la parte della popolazione che conta per la gestione delle strutture sociali, economiche e politiche, e gli informatori, sono, per Norris, invisibili anche se i suoi stessi romanzi li mettono in luce.

E' in questo contesto ideologico individualistico che Norris affronta la figura del romanziere e la carica di una responsabilità politica, se non addirittura metafisica, di primo piano per quanto riguarda la vita della società e le sue scelte. All'interno di una visione così privatizzata il rapporto dell'individuo con il libro è privo di difese: in chi legge c'è una mente aperta, una sorta di tabula rasa dalla quale è scomparsa — non ci si chiede come o perché — ogni precedente esperienza, informazione, disposizione; una mente che può essere quindi carpita e indirizzata dal romanziere con tanta maggiore efficacia dal momento che ne impegna le emozioni e le associa ad un'immagine del reale.

Si scaglia quindi contro i romanzieri dell'epoca perché mancano della responsabilità che il loro potere esige, perché scrivono per guadagnare e danno al pubblico ciò che esso vuole (accusa che tenderebbe a contraddire le sue premesse, se si desse la pena di esplorarla). I romanzieri americani hanno

scoperto che, per il momento, il Popolo ha scambiato il Male per il Bene e preferisce la bugia alla verità. 'Benone,' dicono questi gentiluomini. 'Se vogliono una bugia l'avranno'; e danno al Popolo una bugia in cambio dei diritti d'autore.

Quel che sorprende, continua Norris, è che

tu, io e tutti non vediamo in tutto ciò una cosa illecita... Condanniamo il direttore di giornale che vende i suoi articoli di fondo e ci ripugna il pulpito toccato dalla venalità. Ma il romanziere venale... lo accogliamo con una strizzata d'occhio.

A questo punto Norris fa un appello all'impegno:

Non dovrebbe essere così. Da qualche parte deve alzarsi una protesta e quelli di noi che vedono in atto questa frode dovrebbero convincersi che la vendita di 150.000 libri è un affare serio. Il popolo ha diritto alla Verità come ha diritto alla vita, alla libertà e alla ricerca della felicità. Non è giusto che sia sfruttato e ingannato con false visioni della vita, falsi personaggi, falsi sentimenti, falsa moralità, falsa storia, falsa filosofia, false emozioni, falso eroismo, false nozioni del sacrificio, false visioni della religiosità, del dovere, del comportamento e delle maniere.

E' in effetti il manifesto del naturalismo americano, che vuole presentare non soltanto l'apparenza della realtà, ma il suo contenuto intimo, anche se percepisce quel contenuto secondo modelli non sempre adeguati allo scopo.

Formulato così il criterio per misurare l'adempimento della responsabilità sociale da parte del romanziere, Norris si sforza, nel saggio successivo, « The True Reward of the Novelist », di chiarire che cosa significhi verità nel contesto del romanzo. In questo tentativo parte da una condanna del romanzo storico, genere che, sulle orme di Walter Scott e dei suoi epigoni francesi, aveva introdotto uno stile attento ai dettagli fisici degli ambienti e dei personaggi, ma che era sempre più diventato un semplice strumento di evasione dalla realtà tanto più nocivo in quanto apparentemente impegnato in un discorso concreto. Il romanzo storico, dice Norris, segue un codice che unisce alla grande attenzione per il dettaglio del periodo trattato il rifiuto di rappresentare le motivazioni e i sentimenti. Come giustamente intuiva Norris, era, nel contesto dell'America di fine secolo, un genere che serviva a fornire un'alternativa alla realtà e un'alternativa che non la minacciasse in nessun senso. Intuisce perfino che porre la questione in termini di un'alternativa tra romanzo storico e romanzo contemporaneo sarebbe creare un falso bersaglio. In effetti l'elemento determinante non è il momento temporale al quale il romanziere si rivolge ma la coscienza vera o falsa con la quale vi si rivolge: anche un romanzo ambientato nel medioevo o nella Roma antica può essere « vero », cioè pertinente alla

vita reale di chi lo legge, se si sforza di ricostruire, indagare e illuminare che cosa significasse essere quelle persone e vivere quella realtà.

Ma appena avviata questa linea, Norris l'abbandona per difendere il romanzo che tratta del presente (e per presente intende un periodo che si è iniziato con la fine della guerra civile trentacinque anni prima) dichiarando che « vi è del romantico » (*romance*) « nella stessa vita in cui ci muoviamo »: « Se solo lo volesse [il romanziere] potrebbe trovare il romantico e l'avventuroso a Wall Street o a Bond Street ».

E qui tradisce il vero conflitto: il reale, il vero, perseguito sino in fondo, non può che portare, nel contesto in cui lo ricerca Norris, che è quello degli Stati Uniti in pieno slancio di industrializzazione capitalista, ad una condanna durissima. Condanna che, infatti, incontriamo in ogni pagina dei suoi romanzi. Ma una simile condanna, là dove non trova nella realtà anche solo gli appigli per una speranza di mutamento sia pure lontano, dove può mai portare, se non alla disperazione? Jack London farà di *Martin Eden* un suicida proprio per questa mancata percezione di alternative alla denuncia, alla solitudine, all'orrore del reale. Le ultime pagine di *The Octopus*, nella misura in cui seguono la traiettoria artistica imposta dal romanzo, sono senza luce alcuna. E a questo punto viene immesso, per scelta cosciente, il filone romantico che consente, con lo spostamento del discorso su di un piano posto accanto o al di là dei dati esistenziali, di affrontare la realtà svelata.

Si può dire che l'artista naturalista americano è spinto come artista alla condanna, e come americano al rifiuto o addirittura all'incapacità di vedere⁸ le conseguenze logiche di

8. L'impianto ideologico che fornisce l'angolo visuale appropriato alla realtà costituita è, in America, molto saldo. L'impostazione critica della maggior parte degli scrittori di rilievo tocca perciò soltanto i fenomeni empirici, i singoli casi, facendo salvo l'insieme; nel caso più estremo si propone, per salvare il mito dell'America terra d'eccezione, l'esistenza di più Americhe di cui una, quella « vera », usurpata. Il caso di Jack London resta pressoché l'unica eccezione (e *Martin Eden* testimonia sia la sua coscienza di questa situazione ideologica americana che la sua condanna). Cfr. ad esempio, il suo *The Iron Heel* (1907) e *It Can't Happen Here* di Sinclair Lewis (1935), che pure si dichiarava socialista.

questa condanna nei termini di un impegno personale e sociale. Perciò è quasi sempre condannato a falsare in ultimo la sua opera, rendendola così un grido ancora più impressionante⁹. L'opera di Norris, proprio per la sua lucidità teorica, mostra in modo esemplare questo connubio tra un metodo realistico rispetto alle emozioni, al comportamento, all'ambiente, al linguaggio e un substrato romantico espresso in simboli ricorrenti, che serve da binario.

E' come romantico americano che Norris dichiara che il tratto più importante per un romanziere è lo stesso che distingue « il semplice uomo d'affari » dal « finanziere ». Un tratto « posseduto sia dal finanziere sia dal poeta, se essi sono abbastanza grandi ». E' una qualità « simile alla sincerità »,

quel sesto senso senza nome, quella sensibilità interiore che i grandi musicisti hanno in comune con i grandi inventori e i grandi scienziati; quella cosa che non c'entra col lavoro come tale, ma che gli sta dietro.

E' la dimensione allora, che produce il valore; l'eccezionalità vistosa è sempre segno positivo, indipendentemente dalla zona in cui opera. E' l'insieme di darwinismo sociale e di nietzschianesimo che caratterizza il periodo, e in Norris l'elemento quantitativo sempre presente nella miscela è particolarmente chiaro. Naturalmente ogni grande figura ha la propria misura e, dal momento che Norris colloca l'artista nella tradizione romantica, il romanziere non viene misurato sul metro del denaro: unico nella sua società, egli deve servire la verità:

Piacesse o non piacesse. Non mi riguardava. Io gli ho detto la verità; sapevo allora che era la verità, e lo so adesso.

Sarà esattamente questo l'atteggiamento del pittore Gene Whitla, protagonista del romanzo di Dreiser *The Genius*. Non

9. Si veda a proposito dell'intera tematica il bel saggio di H. MARCUSE, « Arte e rivoluzione », *Comunità*, settembre 1972.

a caso Dreiser è stato scoperto e lanciato da Norris proprio nel periodo in cui scriveva i suoi saggi.

In « The Novel with a Purpose », Norris attacca direttamente l'impostazione che stava sostituendo quella della *genteel tradition* già criticata nel discorso sul romanzo storico. Si tratta dell'idea che l'arte sia fine a se stessa, che il suo unico scopo sia l'espressione dell'artista; chi vi si accosta trarrà, se vorrà, quell'impressione emotiva, quel piacere estetico, che la sua sensibilità gli consente:

Dopo anni di indottrinamento e prediche da parte degli artisti, la gente che legge sembra avere capito finalmente il precetto centrale: 'il romanzo non deve fare la predica; lo scopo della vicenda va subordinato alla vicenda stessa'.

Ancora una volta, dichiara Norris, si tratta di un falso problema. E' impossibile scrivere un romanzo senza una spinta interna, una motivazione, uno scopo, per quanto frivolo esso appaia. Con questa osservazione Norris fa piazza pulita della pretesa essenzialmente conservatrice che un'opera possa distaccarsi dalla realtà del suo contesto storico. Nella misura in cui l'autore è per forza creatura del proprio tempo, anche quando lo rifiuta, ogni romanzo partecipa alla formazione del clima sociale. La pretesa di sottrarvisi è anch'essa una partecipazione.

I romanzi, egli procede, non possono che inserirsi in una di queste tre categorie: essi debbono « narrare qualcosa », « mostrare qualcosa » o « dimostrare qualcosa ». Ci sono dei romanzi che fanno tutte e tre queste cose; tutti ne fanno almeno una.

Il romanzo comune racconta semplicemente, elabora qualche intreccio, si dedica soprattutto a *cose*. La seconda, migliore, categoria mostra qualcosa, svela un carattere, si dedica soprattutto alle menti degli esseri umani. In questa categoria si colloca il romanzo di carattere, come *Romola*. La terza categoria, quella che noi riteniamo la migliore di tutte, trae le conclusioni da tutto un insieme di forze, tendenze sociali, impulsi di

razza, si dedica non allo studio degli uomini ma allo studio dell'uomo. In questa categoria è il romanzo impegnato, come *Les misérables*.

Ancora una volta la sollecitazione romantica interviene a colorare, e in sostanza a deviare, l'andamento dell'analisi. Il concetto degli « impulsi di razza » si associa a quello dello spostamento dallo studio degli uomini — cioè della realtà — a quello dell'uomo, cioè dell'astrazione. Appare ancora più evidente come l'introduzione — in un tessuto per lo più lucido e critico nella disamina e nell'identificazione del carattere della realtà — di elementi a-razionali e addirittura irrazionali serve a bruciare i controlli critici, giustificando il rifiuto della realtà scoperta e rappresentata attraverso la trasfigurazione-fuga.

Il romanzo impegnato è la forma più alta per Norris perché include necessariamente anche le altre due categorie. Deve narrare e deve mostrare, penetrando al di là delle apparenze, nelle motivazioni e nel carattere di uomini visti come tipi, di « uomini che sono il quadro composito di una moltitudine di uomini »¹⁰.

Questo lo deve fare per la natura del suo tema, perché esso tratta le forze primordiali, le ragioni che spingono nazioni intere. Queste cose non possono essere trattate come astrazioni sul piano della narrativa. La narrativa può trovare espressione solo nel concreto. Quel che le forze primordiali danno al romanzo è uno scopo che produce a sua volta vigoria d'azione. Nel romanzo non si può esprimere la forza in altro modo. Le ten-

10. Norris echeggia qui un'esigenza che sembra fondamentale per la letteratura che si propone fini consciamente didattici, e cioè che l'individuo venga chiaramente rappresentato come istanza di un ruolo; che il ruolo sia in un certo senso « il personaggio » di cui l'individuo è solo attore temporaneo. Questa formulazione rende più facile a Norris la rappresentazione di una società ancora agraria in cui i ruoli sono piuttosto statici e codificati e, entro questa cornice, egli opera un'ulteriore codificazione etnico-nazionale. Il metodo e le sue implicazioni sono trattati con molta finezza da JULI MANN nel suo studio *Chaucer and Medieval Estates Satire: The Literature of Social Classes and the 'General Prologue' to the 'Canterbury Tales'*, Cambridge 1973.

denze sociali debbono trovare espressione attraverso l'analisi dei caratteri degli uomini e delle donne che compongono quella società, e le due cose debbono essere combinate e manovrate per sviluppare l'intento: per trovare il valore di x.

Scrivere un romanzo di questo genere è probabilmente il compito più arduo che uno scrittore di narrativa possa intraprendere... Se mal realizzato il racconto può degenerare, riducendosi a nient'altro che una requisitoria e il romanziere diventa un polemista, un *pamphleteer*, dimenticando che se lo scopo primario è dimostrare qualcosa, i *mezzi* debbono essere le persone vive e non le statistiche, che gli strumenti a lui propri non sono le cifre, ma quei quadri della vita che egli vede. Il romanzo impegnato è, sosteniamo, un romanzo che fa la predica. Ma predica narrando cose e mostrando cose... La predica, la morale, non risulta da un appello diretto di chi scrive, ma esce — deve uscire — dalla stessa vicenda narrata.

Il brano si presterebbe a molte considerazioni, non ultima quella che le « forze primordiali » non sono qualcosa di evidente, ma, ancora una volta, qualcosa di astratto e ideologico, che si presta a discorsi — o meglio « prediche » — di segno molto diverso. Norris, infatti, non si è mai dichiarato politicamente, tanto meno come aderente a posizioni di sinistra. La denuncia della realtà non presuppone una spinta in avanti, come non presuppone la nostalgia; tuttavia la confusione inerente a concetti come quello delle « forze primordiali » (o come quello degli « impulsi di razza » già notato) tende a riprodursi a livello artistico sotto forma di contrastanti strutture sovrapposte in luogo del rapporto dialettico tra strutture che risulta là dove l'autore è cosciente dell'ambiguità e dell'ambivalenza delle proprie spinte. Vale anche la pena di notare che la parola « predica », che Norris precisa ulteriormente con « la morale », implica un'operazione ideologica che va al di là della rappresentazione e dell'indagine del reale. Non la realtà, ma la predica — cioè l'interpretazione della realtà — deve uscire dalla vicenda narrata. In effetti ciò che Norris ci consente di osservare qui è che il romanzo coscientemente impegnato non è *per forza* predica, cioè ideo-

logia, ma lo diventa quando il suo impegno è a favore di una interpretazione preconstituita, piuttosto che di un'immagine del reale.

A livello critico Norris se ne rende conto, poiché dedica un brano molto interessante proprio alla funzione strutturale dello « scopo », cioè della predica o della morale, del romanzo impegnato. « Per il romanziere », scrive, « lo scopo del romanzo, il problema che deve risolvere, sta al suo racconto nello stesso rapporto della tonalità (*keynote*) alla sonata ». E' preconstituita, perciò, non l'interpretazione bensì la disposizione nei confronti del reale, la qualità della sensibilità.

Anche se il musicista non può mai esagerare l'importanza della tonalità, ciò che lo interessa è la sonata. La tonalità coordina semplicemente la musica, la sistematizza, riporta tutta la miriade di note ribelli ad un unico codice armonioso.

Così funziona lo scopo per il romanzo. E' importante come fine e insieme come guida costante. Per lo scrittore conta solo come tonalità sulla quale tutta l'opera deve armonizzarsi. Tuttavia, nel momento stesso in cui lo scrittore si interessa davvero in modo vitale al suo scopo, il romanzo fallisce.

... Immaginiamo che Hardy si impegni a scrivere un racconto il cui scopo sia di mostrare le ingiustizie sofferte dai minatori del Galles. Verosimilmente potrebbe scrivere un racconto da far ribollire il sangue per l'indignazione. Ma, per restare artista, per scrivere un romanzo che riesca, egli come romanziere, si interesserà pochissimo dei sistemi iniqui di lavoro nelle miniere gallesi... Come uomo Hardy potrà essere o no solidale con il minatore gallese. E' del tutto indifferente. Ma come romanziere, come artista, le sue sofferenze debbono essere per lui di un interesse del tutto marginale. Sono importanti, poiché costituiscono la sua tonalità. Ma non sono *interessanti* perché per il momento lo svolgimento della *storia*, lo sviluppo dei personaggi, degli episodi, delle scene, dei quadri, è la cosa più interessante al mondo per lui, ed esclude tutto il resto. Pensate forse che alla signora Stowe interessasse più la questione degli schiavi che non la stesura di *Uncle Tom's Cabin*? Il libro, il manoscritto, il progresso pagina per pagina della narrazione erano più vitali per lei di tutti

i negri mai frustati e venduti. Se non fosse stato così, quel grande romanzo impegnato non sarebbe mai riuscito.

Vediamo il caso opposto: per esempio *Fecondité*. Lo scopo per cui Zola scrisse il libro lo ha sopraffatto. Gli importava davvero di più lo spopolamento della Francia. Risultato: sermoni sulla fecondità delle donne, tiriterie, un miscuglio di incidenti noiosi e sovraccarichi che cedono sotto il peso di un tema che avrebbe dovuto palesarsi solo indirettamente¹¹.

Infine Norris affronta l'obiezione — che attribuisce alla « gente semplice » o, come si direbbe oggi, al lettore medio — che il romanzo impegnato si conclude sempre in modo triste. Norris ammette che è vero, ed è interessante notare che non se la sente di indagare il perché, evitando istintivamente un terreno in cui i due filoni che compongono la sua personalità di uomo e di artista entrerebbero palesemente in contrasto tra loro costringendolo a prenderne coscienza:

Per certe ragioni, difficili a spiegarsi, il romanzo impegnato finisce sempre male (*unbappily*). Di solito è una cronaca di sofferenze, la relazione di una tragedia. E la gente semplice dice: 'Ma

11. A tutto ciò è strettamente legato il discorso sullo stile che Norris affronta nel saggio « *Simplicity in Art* », dove dichiara che il romanzo impegnato deve adoperare un linguaggio scarno, senza ornamenti. E' un errore ritenere che il linguaggio debba seguire l'intensità emotiva del momento narrativo; è vero l'opposto: là dove vi è forza emotiva, la presenza del reale basterà dichiararla nel modo più diretto e semplice. « La frase elaborata, la retorica, la metafora e l'allegoria e l'analogia sono scusabili negli episodi di contorno dove l'interesse della narrativa stessa è debole... Ma quando arriva il momento culminante, quando il racconto si libera e si eleva dal suo perno e anche noi ci muoviamo insieme ad esso staccandoci dal nostro quotidiano mondo di riferimento... non vogliamo aggettivi che rendano meno nitidi i sostantivi. I sostantivi possono ora parlare da soli. Non vogliamo metafore o similitudini che chiariscono la questione. Se in questo momento di dramma e di intensità la materia non è di per se stessa limpida, nessuna abilità verbale, per quanto ingegnosa, potrà renderla tale ».

E' una intuizione di grande interesse che si collega ai discorsi che impegneranno molti, da Benjamin al Perelman del *Trattato sull'argomentazione* al Marcuse di « *Arte e rivoluzione* ». Interessante anche l'accenno critico a Zola, che da molti critici è stato forse troppo semplicisticamente citato come modello del Norris.

vediamo già tanta sofferenza nel mondo, perché metterla nei romanzi? Non la vogliamo nei romanzi.'

Si ha molta poca pazienza con questo tipo di persona. 'Vediamo già tanta sofferenza nel mondo!' Davvero? E' proprio vero? La gente che compera i romanzi è benestante. Appartiene ad una classe la cui vita è ordinata soltanto al fine di evitare ciò che è spiacevole.

La sofferenza, le grandi catastrofi, i sussulti sociali che cancellano intere comunità o che schiacciano individui isolati sono lontani da loro quanto i terremoti e le trombe marine. O, se fosse anche vera, supponiamo che per qualche miracolo questi occhi ciechi si aprissero e le sofferenze dei poveri, le tragedie della casa accanto fossero veramente rese visibili. Se c'è tanto dolore nella vita, tanto più è giusto che compaia in un genere di letteratura che, nella sua forma più alta, è una sincera trascrizione della vita.

Il lettore viene così identificato come un membro dei ceti medi, di cui si vede la chiusura verso il reale, l'egocentrismo anale, la paura che dichiarare o vedere il cumulo di sofferenze prodotto da quell'assetto sociale che egli stesso ha voluto e vuole e al quale deve il suo benessere, sia di per sé una minaccia a quell'assetto. Il rifiuto di questo lettore è il rifiuto della cattiva coscienza, che può essere revocato semmai solo per un attimo, per consentire quella commozione sentimentale che fa da valvola di sicurezza delle tensioni inconfessabili. E' in effetti questo che desidera provocare Norris, questo momento di umanità, sia pur spurio (poiché non porta ad alcun mutamento nella vita di chi lo sente), simbolo della possibilità di un altro modo di vita. Egli non avverte affatto le strutture di fondo che producono, sorreggono, sono tutt'uno, con il lettore; perciò non può che accusarlo di un difetto personale. Egli è codardo, afferma Norris, attacca il romanzo impegnato perché questo porta alla luce le tragedie e i dolori degli altri e non vuole soffrire. E' il coraggio morale che manca, quindi, se si trovasse quello, il lettore, il Popolo, parteciperebbe senz'altro alla condanna delle ingiustizie che il romanziere impegnato rivela e che macchiano la sua

società; vorrebbe vederle scomparire perché in quella società sia ripristinato l'assetto ideale. Il legame con l'ideologia protestante che ha permeato in varie forme la storia americana è qui evidente.

Togliete questo elemento dal romanzo, toglietegli la forza e la possibilità di dimostrare che l'ingiustizia, il crimine e l'ineguaglianza esistono davvero, e che cosa resta? Soltanto il romanzo come divertimento... da portarsi dietro in treno e gettare dalla finestra dopo che lo si è letto insieme alle arance spolpate e alle bucce delle arachidi.

Contemplare questa realtà, poiché, nei termini in cui ha tracciato il quadro del lettore del periodo, di realtà si tratta, spinge Norris come sempre alla fuga su un piano ideale che assume facilmente toni profetici:

...può essere una grande forza che lavora con il pulpito e l'università per il bene del popolo, dimostrando senza paura che si abusa del potere, che i forti calpestano i deboli, che un albero maligno cresce in mezzo al giardino, che alla malvagità segue la retribuzione, che gli Imperi non sono finiti e che le razze degli uomini debbono ancora svolgere il loro destino in quei grandi e terribili movimenti che stritolano e frantumano e spezzano i pilastri delle case delle nazioni.

La narrativa può tenere il passo con la Grande Marcia, ma non divertendo. La musa è maestra e non saltimbanco. Il suo giusto posto è con i leaders... e lo può raggiungere e mantenere... (con) uno scopo ben definito, e coraggiosamente perseguito.

Il brano contiene, alla rinfusa, tutti gli elementi ideologici presenti nell'americano del periodo, dall'accenno al paese come paradiso terrestre recuperato ma minacciato dal maligno (motivo che risale non soltanto ai puritani e a Milton, ma addirittura al clima elisabettiano in cui furono fatti i primi viaggi di scoperta del nuovo mondo)¹², alla visione im-

12. Si vedono, ad es., nella collana della Longanesi curata da F. Marrenco, i *diari* e i racconti di viaggio degli avventurieri e degli esploratori inglesi del periodo elisabettiano.

periale e nazionalista che si allarga a destini titanici e insondabili, alla convinzione che il pulpito e l'università (religione e istruzione) siano sempre strumenti positivi.

In questo contesto che cosa può essere, per Norris, il « vero » americano se non il pioniere e quale l'epopea americana se non l'apertura dell'Ovest? E in questo Norris coglie tanto bene la tendenza ideologica dei tempi da esserne addirittura precursore, poiché la mitizzazione dell'Ovest assumerà la sua piena importanza ai fini della storia ideologica del paese soltanto dopo la prima guerra mondiale, quando la teoria espressa nel 1893 da Frederick Jackson Turner, che la democrazia che caratterizza il paese è sorta sulla frontiera e deve i suoi tratti salienti al pioniere, uomo indipendente per antonomasia, diventerà l'interpretazione ufficiale della storia americana, sua patente di unicità e sua giustificazione per l'esclusione degli emigranti di « ceppo inferiore ».

Vediamo le contraddizioni di Norris operare in questo senso nel saggio « The Literature of the West ». Norris scrive in risposta ad un saggio di William Lighton. Lighton lamentava la mancanza di una valida letteratura dell'Ovest; scriveva che non esisteva nemmeno una « decente finzione di riflettere la vera vita... La letteratura dell'Ovest è stata sinora soltanto quella del campo dei minatori e del *cowboy* ». Lighton aveva poi attaccato direttamente il romanzo di Norris *The Octopus*, il quale nell'introduzione si dichiarava apertamente parte di una trilogia la cui ambizione era di costituire un'epopea americana imperniata sull'Ovest. Sotto la duplice spinta dell'influenza francese del gusto americano per ciò che fa colpo, il romanzo presentava, secondo Lighton, un mondo di azione di sopruso e di sangue quale non era mai esistito:

... Per dire la sobria noiosa realtà, la valle di San Joaquin è ed è sempre stata tranquilla come la valle dell'Hudson o del Connecticut... Le crisi [del romanzo] sono crisi che non sono nemmeno lontanamente possibili nella vita di una comunità agricola americana, ad Est come ad Ovest.

E' a proposito di questa visione di un Ovest sobrio, laborioso, bempensante, timorato di Dio e della legge, che risponde Norris, un Ovest privo di interessi economici e conflitti politici, un Ovest i cui problemi sono quelli immensi della natura e delle stagioni o quelli personali dei rapporti con se stessi e con la famiglia, un Ovest la cui voce è, in quegli anni, quella di un Hamlin Garland in vena di fuggire dalla realtà¹³ o quella dell'Howe di *The Story of a Country Town* portato ad esempio da Lighton. E' proprio la dimensione quotidiana e dimessa che il Lighton vorrebbe assegnare alle vicende — dimensione che comporterebbe non soltanto l'eliminazione della realtà dei soprusi economici e politici, ma la presenza di personaggi medi privi di tratti eroici, di volontà di dominio, di ascendente carismatico — che ripugna a Norris, con l'accusa di trattare una vicenda impossibile nella realtà. La realtà come serie di dati veri o verosimili è, per Norris, soltanto il mezzo che rivela una ben più profonda realtà che si svolge all'interno delle vicende stesse. *The Octopus* si basava su una vicenda vera: uno scontro del 1867 tra i coltivatori di grano della valle di San Joaquin e la Southern Pacific Railroad, riportato nel 1890 da Bancroft nella sua *History of California*. Tuttavia Norris aveva spostato la vicenda in avanti di vent'anni e aveva trasformato i protagonisti da coltivatori diretti, modesti e privi di grandi basi economiche e culturali, in *rancheros* dotati di mezzi e di un'istruzione superiore, rendendo la lotta soprattutto un confronto di fine secolo tra due modi di gestire il potere, tra due settori di una classe dirigente, mentre nella realtà era stata la lotta tra un ceto medio rurale nuovo e precario e le forze dell'incipiente capitalismo industriale, che si appoggiava ai vecchi patrimoni¹⁴.

13. Garland, infatti, abbandona la descrizione della dura realtà del Dakota, delle sterminate praterie senza alberi e acqua, per esaltare le montagne e le foreste dell'Ovest californiano in romanzi come *The Eagle's Heart*, *Her Mountain Lover* e *The Grey Horse Troupe*, il cui tono celebrativo risulta evidente negli stessi titoli.

14. Si veda a questo proposito il saggio di KOLKO, « Denaro e potere nella storia americana: i 'bramini' di Boston dopo la guerra civile », *Comunità*,

Nel presentare un'epoca di un popolo, dichiara Norris, il romanziere deve cercare « quella particolarità, quella caratteristica, quella cosa, elemento e persona, che distingue il tempo e il luogo trattato da ogni altro tempo e luogo. Deve porsi il compito di rappresentare ciò che è caratteristico, il prodotto specifico delle situazioni che esistono là e soltanto là. » I pacifici cittadini delle città dell'Ovest ligi alla legge, intenti ai lavori d'ufficio, non sono diversi dai loro confratelli di Boston o New York, anzi non differiscono molto dai loro equivalenti di altri paesi. Ma proprio per questo non è interessante parlarne se si tratta dell'Ovest.

Il prodotto dell'Ovest, dal primo momento sino ad oggi, è stato, attraverso ogni mutamento delle situazioni, delle occupazioni, delle vocazioni, l'avventuriero. A questo non si può sfuggire... Scalfite appena le superfici ed ecco l'uomo del quarantanove. Appena sotto la superficie levigata sta la dura fibra della razza, il cui lavoro dall'inizio del diciannovesimo secolo è stato il dominio dell'Ovest.

Ma non è per Norris soltanto una questione di aderenza al tipo locale, come tale, perché egli non sta propugnando una letteratura regionale. Propone invece il valore assoluto di questa figura tipica come simbolo del « vero americano », emblema della nazione e strumento per il passaggio dal patriottismo al nazionalismo che solo può produrre una civiltà — e una letteratu-

luglio-ottobre 1969, dove scrive, tra l'altro: « la competizione nel campo delle ferrovie e la relativa legislazione, applicata o per lo meno prospettata, nascondevano spesso il conflitto tra città costiere per il traffico verso l'Est, o tra mercanti, Grangers, petrolieri e altri gruppi che miravano a equiparare la loro posizione con quella delle coalizioni concorrenti ». E ancora: « Gli storici dell'America moderna tendono in gran parte a descrivere i Bramini come individui che, nei decenni successivi alla Guerra Civile vivevano fuori delle principali correnti della vita economica e politica americana, alienati dalla nuova società in via di sviluppo e pieni di espressioni ostili nei suoi confronti... ma mai negli anni che seguirono essi persero il loro slancio imprenditoriale o mancarono di sfruttare le occasioni... ».

ra — distinte e compiute¹⁵. « In tutta la storia », prosegue « non credo vi sia realizzazione più splendida di questa conquista delle terre selvagge, che è stata iniziata da Lewis e Clarke e che — nonostante tutte le dichiarazioni contrarie — continua tuttora ».

Negli anni, nei secoli a venire, forse questi uomini, questo periodo, questa fase della nostra civiltà riceveranno l'approvazione che meritano. Ciò che questi uomini hanno fatto — e ancora fanno — è a dir poco colossale. Noi che lo vediamo sempre, che siamo troppo vicini alla tela per vederla nella sua estensione totale, siamo sin troppo portati a sottovalutarlo. Bisogna ricordare che soltanto sessanta anni fa questa terra dell'Ovest era una regione senza recinti, selvaggia come l'Artico, sconosciuta, inconoscibile, una regione del terrore.

E' il mito del pioniere che, nascendo, ha immediatamente ripercussioni sul piano dell'immagine nazionale. Ad altre nazioni sono occorsi secoli interi per sottomettere l'entroterra o per costruire una sola cattedrale.

15. Nel saggio « The National Spirit as it Relates to the 'Great American Novel' », Norris scriveva: « Una letteratura nazionale individualizzata, di qualità, è una delle ultime cose che un popolo acquisisce. Si noti la parola « individualizzata ». Ai suoi albori la letteratura è quasi sempre caratterizzata da sentimenti universali... Nella fase primitiva, negli ideali primitivi, tutti i popoli e tutte le razze si assomigliano, e solo dopo migliaia di anni di isolamento geografico e generazioni di attività e di organizzazione politica indipendente e separata rispetto alla massa si palesa lo spirito nazionale... Non si tratta di patriottismo. Il patriottismo è un impulso; il « nazionalismo » un atteggiamento... Diversamente da ogni altro popolo noi americani non siamo mai stati primitivi... In effetti Beowulf e il Roman de la rose sono epopee americane. Ma con la Dichiarazione di indipendenza i nostri antenati li hanno ridati ad una nazione ormai straniera... Lo spirito nazionale è l'ispirazione e la possibilità del romanzo nazionale come il patriottismo... lo è... dell'epopea nazionale... Noi siamo un popolo patriottico. Nessun popolo lo è più di noi. Siamo orgogliosi del nostro paese e quelli tra di noi che vedono chiaro credono nel suo grande destino e sanno che anche in questo momento camminiamo sulla via del bene... (Tuttavia) ciò che crediamo essere spirito nazionale è ancora un ottimo e sano patriottismo... In certi caffè di New York, dove all'ora di pranzo suona un'orchestra si sente applaudire 'Dixie' e ascoltare senza reazione la 'Star Spangled Banner'... Fintantoché esisterà un solo uomo in tutti gli Stati Uniti che sentirà vibrare la propria anima più per 'Dixie' che per la 'Star Spangled Banner', non esisterà uno spirito nazionale universale... e non esisterà un grande romanzo americano ».

In America

una sparuta linea avanzata di ragazzi duri di carattere, duri sulla sella, duri nel lavoro, anglo-sassoni, americani, si sono gettati in questo territorio, con la sua gigantesca estensione di deserti, le sue sabbie inospitali, le sue montagne minacciose e, in meno di una generazione, l'hanno civilizzato.

A questa immagine di super-uomo vitalista, che crea una civiltà tutta azione e dominio¹⁶, fa da *pendant* quella negativa del « borghese pantofolaio », che arriva dopo e gode degli sforzi in modo parassitario, disinteressandosi degli eroi che, anzi, si debbono adattare o scomparire, trascurati da una nazione che non sa cogliere il proprio momento migliore e adottarlo come simbolo:

Poi quando i deserti sono attraversati da ferrovie, quando le sabbie sono state bonificate con canali d'irrigazione, quando le montagne sono state attrezzate con miniere, si passa sopra i *canyon* sui ponti e gli indiani sono stati cacciati, quando, in breve, il paese è stato reso abitabile, ecco che arrivano il tranquillo pavido coltivatore e il cittadino per insediarsi in un paese che è ormai sotto controllo e protetto.

16. È interessante notare le similarità di impostazione e di linguaggio tra questo mondo e quello descritto da NICOLA TRANFAGLIA nel suo libro *Dallo stato liberale al regime fascista*, Feltrinelli 1973, e, in particolare, « Prefascismo e ideologia nazionalistica », che tratta del gruppo che gravitava intorno alla rivista *Il regno* (1904). Anche l'Italia si trovava in un momento di tensione sociale e politica provocata da un'industrializzazione tardiva (sia pure per ragioni diverse). Si trovano in questo periodo le radici di quelle affinità che sfoceranno nell'entusiasmo per Mussolini e per il « suo » fascismo mostrato da ambienti economici e politici americani, e tanto lucidamente documentato da Migone sulla *Rivista di storia contemporanea* e da Diggins, *L'America Mussolini e il fascismo*, Laterza 1973. Che questa impostazione ideologica fosse in sostanza frutto di un adeguamento del vecchio modello dello *yeoman*, caposaldo del liberalismo inglese alla Locke, si può vedere molto bene nel poeta Carl Sandburg, che passò da poesie come Chicago, che esaltavano la città proprio per le caratteristiche di brutalità, sopruso, dominio del più forte, vitalismo « élitista » che si rivelano nel personaggio proposto da Norris o in quelli adombrati da Papini e altri, alla biografia di Lincoln e alla trilogia di romanzi sulla conquista dell'Ovest.

Nella seconda metà dell'Ottocento, dice Norris, si sono avute nell'Ovest americano le stesse condizioni del tempo di Omero:

E' stato l'inizio di un'epoca, l'aurora di una nuova civiltà, e l'uomo fattivo, l'uomo d'azione, l'avventuriero, il pioniere, ha rappresentato il grande personaggio, il vero personaggio.

Ma se i greci hanno avuto il loro Omero, che cantasse la loro epopea, se francesi, tedeschi ed inglesi hanno avuto a loro volta Rolando, Sigfrido e Robin Hood, l'America sta perdendo la grande, unica, occasione per avere una letteratura nazionale:

Il materiale c'era... gli eroi, le grandi lotte, il gioco di una umanità passionale, senza remore e senza freni, e l'abbiamo lasciata perdere tutta, questa epopea nazionale americana, l'unica che mai avremo... Non abbiamo voluto vederla, mentre era impegnata nella sua terribile lotta alle nostre porte ed ora, che la grande battaglia è quasi finita — quando può esserci tuttavia ancora la possibilità di constatare vedendola la fase che si conclude — arrivano molti come Lighton che vorrebbero che dimenticassimo i nostri guerrieri e ce ne vergognassimo... (per) la seconda generazione ... caduta al livello del quotidiano, sostenendo che questi sono i veri uomini dell'Ovest.

Questa nostalgia intensa e precoce è l'altra faccia ideologica della pretesa di ordine e quotidianità di Lighton¹⁷. La fase economica e politica che si consolidava all'inizio del secolo richiedeva da una parte una realtà quotidiana piatta, sonnolenta, senza quesiti di fondo e senza fremiti o ambizioni turbolente e, dall'altra, uno sfogo ideale per le frustrazioni che le speranze e gli stereotipi ricevuti da un mondo agricolo

17. A proposito della doppia direzione della classe dirigente capitalista e della doppia disponibilità dei ceti medi che costituiscono il bersaglio e l'interlocutore principale del loro discorso si veda il saggio di G. QUAZZA che serve da introduzione al libro *Fascismo e società italiana*, Einaudi 1973.

non più attuale producevano nei ceti medi sui quali in pratica e in teoria si basava la struttura istituzionale. Non a caso Theodore Roosevelt sottolineerà l'amore per la vita all'aperto, la caccia, la carica, la cavalcata in costume da *cowboy* attraverso le praterie, e, insieme, la razionalizzazione del nuovo assetto economico e la lotta al socialismo. Conclude, infatti, Norris:

Il signor Lighton ha ragione su una cosa. L'epopea dell'Ovest sarà scritta un giorno negli anni a venire, tuttavia non si limiterà a parlare dalle praterie, [come pretendeva Lighton], né dell'agricoltore dell'Iowa odierno, né del commerciante contemporaneo di Denver o di San Francisco. Sarà un tema universale che non canterà una sola località, ma canterà l'immenso insieme dell'Ovest; e il vero cavaliere del canto sarà il combattente, riscattato dalle mani dei ricattatori e dei bugiardi e messo finalmente al suo vero posto, dignitoso, eroico, indomabile, fratello di sangue di Rolando e Grettir il Forte, l'unico personaggio distinto e romantico della vita americana.

In effetti, il romanziere che auspicava Lighton, è la Willa Cather di *O Pioneers!* (1913) e *My Antonia* (1918), la quale, all'inizio degli anni venti, dichiarerà che il suo mondo è scomparso con la prima guerra mondiale; l'epopea dello Ovest come la vede Norris verrà fatta proprio in questo momento, a sigillo dell'opera ventennale di riassetto ideologico, ma verrà fatta dal cinema e non dal romanzo.

LORETTA VALTZ MANNUCCI