

## CINQUE VERSIONI DEL TRICKSTER

### I. WAKDJUNKAGA

La figura più antica della cosmologia mitologica pellerossa, il *trickster*, è anche stranamente una delle più antiche e ricorrenti nei differenti patrimoni folkloristici e favolistici e nelle varie letterature. L'impostore come mitologema, l'ingannatore come entità mitica e letteraria lo ritroviamo continuamente a tutte le latitudini: Ermete il divino briccone, Till Eulenspiegel, Reineke Fuchs, il messicano Senor Coyote e, tra gli altri, Brer Rabbit<sup>1</sup>.

« The origin of the diddle is referable to the infancy of the Human Race. Perhaps the first diddler was Adam » dice Edgar Allan Poe, che, oltre a creare delle originalissime immagini di bricconi, giunse a teorizzare, col dissacrante umorismo che gli era proprio, l'arte dell'impostura<sup>2</sup>.

Ancora oggi la letteratura e narrativa contemporanee ci ripropongono spesso delle figure, sia protagoniste che secondarie, d'impostori; per sottolineare la sua perenne attualità Carl Gustav Jung ha paragonato questa figura caratteristica, riconoscibile in molte civiltà, ad un antichissimo letto fluviale in cui scorrono acque perenni<sup>3</sup>.

1. Sulla figura di Ermete, come *trickster* ed eroe culturale, cfr. il sempre valido studio di NORMAN O. BROWN, *Hermes the Thief* (1947), Random House, New York, 1969; per il personaggio dell'impostore nel patrimonio favolistico cfr. I. G. EDMONDS, *Trickster Tales*, Lippincott, New York, 1966.

2. E. A. POE, « Diddling Considered As One of the Exact Sciences », in *The Works of Edgar Allan Poe*, vol. IV, New York, 1908, p. 237.

3. C.G. JUNG, « Contributo allo studio psicologico della figura del Briccone », in RADIN-JUNG-KERÉNYI, *Il briccone divino*, Bompiani, Milano, 1965, p. 186, (trad. di N. Dalmaso e S. Daniele dall'originale tedesco *Der Göttliche Schelm*, Zurigo, 1954). Per quel che riguarda il già citato saggio



L'accostamento mette in evidenza la già ovvia attualità del personaggio, ma quello che ci sembra più interessante è il poter ritrovare ed identificare nei moderni impostori della narrativa contemporanea, e di quella americana in particolare, quasi tutte le caratteristiche che contrassegnavano il primigenio *trickster* pellerossa.

Analizzando quattro figure d'impostori in altrettanti autori americani contemporanei notiamo come il *trickster* pellerossa possa essere considerato una più che legittima matrice mitologica, se non proprio letteraria, degli impostori d'oggi: *tricksters* minori, diremmo meglio decaduti sia rispetto al personaggio del trasformista, guaritore, divino giullare e semidio del mito indiano, sia rispetto alla figura dell'impostore letterario per eccellenza, il *Confidence-Man* di Herman Melville<sup>4</sup>. Quest'ultimo resta sempre il personaggio d'ingannatore più aperto e onnicomprensivo, cosmico proprio in senso melvilliano, della narrativa americana, incontestata matrice letteraria di molte figure successive analoghe: è un picaro come lo saranno il Duca e il Delfino di Mark Twain, uno *yankee pedlar* come i *tricksters* della tradizione *folk*, Satana e semidio come lo era il briccone pellerossa, uno stregone *medi-*

di Jung e lo studio di Karl Kerényi, «Epilegomeni», sui rapporti tra la figura del *trickster* e la mitologia greca citeremo sempre dalla traduzione italiana; ci atterremo invece all'edizione inglese per quel che concerne la critica antropologica di Paul Radin e le parti antologiche, contenenti aneddoti indiani sul *trickster* (per la gran parte raccolti nel 1912 da Sam Blowsnae, un indiano winnebago, e trasmessi al Radin nella traduzione inglese di altri due pellerossa, John Baptiste e Oliver Lamere). P. RADIN, *The Trickster - A Study in American Indian Mythology*, Schocken Books, New York, 1972.

4. Abbiamo utilizzato il concetto di mitologia nell'accezione di Karl Kerényi, come materiale mitologico e modo dell'esistere umano. Considerando quindi il mito del *trickster* pellerossa come uno psicologema, un 'contenuto' affiorante spontaneamente dalla psiche, abbiamo mirato a non svisare la 'genuinità' — in senso proprio kerényiano — di questo mito e a non cadere in quella che egli chiama 'una tecnicizzazione della mitologia', cioè «un'evo- cazione ed elaborazione interessate di materiali che possono servire ad un determinato scopo». Cfr. F. JESI, *Mito*, ISEDI, Milano, 1973, p. 80.



*cine-man* come in certo modo lo sono gli odierni psicoterapeuti<sup>5</sup>. Non è dato sapere se Melville conoscesse o meno il mito del *trickster* indiano, ed in che misura quindi questa figura mitologica sia trasmigrata nell'uomo di fiducia di Herman Melville<sup>6</sup>. L'indagine, peraltro fantasiosa e minuziosissima, di Susan Kuhlmann sulla figura del *con-man* ottocentesco, così come essa appare in generale nella *fiction* americana dell'epoca, non prende in considerazione il *trickster* della mitologia indiana come antecedente, sia pur soltanto mitologico, dei vari impostori ch'essa scheda con inappuntabile precisione<sup>7</sup>. Eccezion fatta per alcuni personaggi di Hawthorne, di James

5. Fra le innumerevoli interpretazioni critiche indichiamo le rigorose introduzioni di Elizabeth Foster e di Sergio Perosa alle edizioni, rispettivamente inglese e italiana, dell'opera di Melville: *The Confidence Man*, Hendricks House, New York, 1954; *L'uomo di fiducia*, Neri Pozza, Venezia, 1961. Ad Agostino Lombardo dobbiamo un vivace raffronto tra la figura melvilliana e Iago, l'Uomo di Fiducia shakespeariano. A. LOMBARDO, « Melville e l'anatomia del Maligno », (*Il Mondo*, 13-2-1962), rist. in *Il diavolo nel manoscritto*, Rizzoli, Milano, 1974, pp. 116-119. Sottilmente originale il parallelo tracciato da Marisa Bulgheroni tra l'impostore di Melville e Cicikov, il venditore di morti di Gogol. M. BULGHERONI, « Melville e le anime morte americane », in *Il demone del luogo*, Cisalpino, Milano Varese, 1968, pp. 37-44.

6. Sull'argomento non ha fatto luce neppure un recente studio di Warwick Wadlington, che nella sua indagine sul tema del « confidence game » nella letteratura americana (qui in modo specifico nell'opera di Herman Melville, Mark Twain e Nathanael West) tiene presente ed esamina, in una parte introduttiva, anche l'archetipo del *trickster*; di quel tema, nell'analisi testuale, vengono sottolineate soprattutto le implicazioni metanarrative e alla figura del *trickster* viene assegnato soltanto un ruolo d'invisibile « sleeping partner ». W. WADLINGTON, *The Confidence Game in American Literature*, Princeton UP, Princeton, 1975. Profondo conoscitore delle mitologie orientali Melville, apparentemente, conosceva poco quella pellerossa. Nell'esaurientissimo libro di H. Bruce Franklin, sull'uso dei miti e della mitologia in Melville, si fa riferimento solo a tre opere (*Mardi*, *Moby Dick* e *White Jacket*) in cui l'autore accenna appena a miti e leggende indiani. H.B. FRANKLIN, *The Wake of the Gods - Melville's Mythology*, Stanford UP, Stanford, 1966, p. 224.

7. Solo in un caso la Kuhlmann fa un fuggevole riferimento ad un *trickster* del folklore indiano: analizzando la figura di David Crockett come *con-man* si accenna ad un'analogia fra un aneddoto narrato da Crockett a proposito di Slim, « the Yankee clock-peddler, jewelry salesman and confidence-man », ed una storia indiana raccolta da Mody C. Boatright nel suo



e, naturalmente, per il *Con-Man* melvillianiano, si tratta sempre d'impostori degradati, destituiti cioè di qualunque componente metafisica<sup>8</sup>. Ci troviamo dinnanzi per lo più a tutta quella fauna che ha popolato il patrimonio *folk* americano: *yankee pedlars*, picari, vagabondi, *swindlers*, cioè tutti quei manipolatori di umane debolezze che abbondano sempre nei territori di frontiera o nella *wilderness*, sia concretamente intesa come il West desolato, sia eliotianamente concepita come un contesto urbano.

Ma ai fini di un'indagine tendente ad evidenziare la riemergenza del *trickster* pellerossa in alcuni campioni di moderni impostori è opportuno considerare gli aspetti più qualificanti di questa particolare figura, giustamente considerata da Karl Kerényi « la radice atemporale, presente in tutti i tempi e in tutti i paesi, di tutte le creazioni picaresche della letteratura mondiale, non ridotta a una pura esistenza letteraria, ma molto al di sopra dei limiti d'esistenza dei bricconi mortali »<sup>9</sup>. A parte qualunque comparazione fra le figure d'impostori delle varie mitologie, e restringendo il campo d'indagine esclusivamente ai cicli di racconti delle differenti tribù indiane, è interessante notare come il *trickster* sia già una figura archetipica comune e ricorrente e, sia pure con denominazioni diverse, esso venga rappresentato simbolicamente quasi

*The Sky is my Tipi*. Susan KUHLMANN, *Knave Fool and Genius - The Confidence-Man As He Appears in Nineteenth-Century American Fiction*, Univ. of North Carolina Press, Chapel Hill, 1973, p. 18 (nota).

8. L'opera della Kuhlmann appare particolarmente originale non solo per l'abilità dell'autrice nel presentarci il tema dell'impostura attraverso un particolare *pattern* culturale del secolo scorso, come la funzione del linguaggio nel movimento da e verso il West, ma anche per la analogia, colta sempre sottilmente e a volte arbitrariamente, tra il giuoco dell'impostura e l'arte della *fiction*; tanto da giungere a considerare l'impostore, personaggio letterario, come il filtro attraverso il quale l'autore ha voluto estrinsecare le proprie valutazioni etiche ed estetiche: il *con-man*, insomma, quale veicolo di critica sociale e prova di *self-consciousness* letteraria.

Sulla funzione del linguaggio del *confidence-man* di Melville v. A. LOMBARDO, *op. cit.*, pp. 118-119.

9. KARL KERÉNYI, *op. cit.*, p. 209.



sempre con un animale: presso gli Wichita l'animale corrispondente al *trickster* era Coiote; gli Oglala lo chiamavano *Iktomi* cioè Ragno, Lepre era il nome dato dagli Menominee e Corvo dagli Haida e dai Tlingit<sup>10</sup>.

Il rappresentare il *trickster* con un animale è un aspetto caratterizzante che c'interessa ma non il solo, né il principale, che forse è invece il tema costante della duplicità, il coesistere di elementi antinomici, la presenza di dicotomie a tutti i livelli: opposizioni riconducibili, in ultima istanza, all'eterno rapporto tra bene e male.

Il principio dell'ambivalenza è del resto insito nei patrimoni ritualistici di tutte le culture, e di quella pellerossa, in particolare, Paul Radin fornisce numerosi esempi.

Il *trickster* è ad uno stadio primordiale un essere sociologicamente ancora immaturo, una specie di *fool*. Come impostore non sempre riesce ad avere la meglio sugli altri; completamente asociale a volte viene abbandonato dai compagni a causa della sua primitiva, bestiale stupidità. E' un sovvertitore dell'ordine, un dissacratore dei tabù più intoccabili nel contesto sociale e la sua irresponsabile condotta si realizza pienamente nel caos e nella trasgressione<sup>11</sup>.

10. Gli Wichita attribuivano a Coiote una particolare abilità come narratore di aneddoti riguardanti se stesso ed i propri inganni; se conosciuto è il termine corrispondente di *Iktomi*, sconosciuto è invece il significato di *Ishtinike* e *Itsike*, nomi con cui il *trickster* era chiamato presso le tribù dei Ponca e degli Osage; Lepre come denominazione del *trickster* era usato quasi soltanto dagli Menominee, tribù della parte orientale del Wisconsin, mentre presso altre tribù, tipo quella dei Winnebago, Lepre era il protagonista di un ciclo complementare a quello del *trickster* — era, in questo caso, una sorta di eroe culturale che si è evoluto; Corvo è la denominazione dell'impostore presso le tribù della costa nord-occidentale. Nessun riferimento ad un animale troviamo invece in Wakdjunkaga, il termine con cui il *trickster* era conosciuto presso il gruppo di lingua Sioux dei Winnebago; Wakdjunkaga era il protagonista di uno dei più famosi cicli di aneddoti sull'impostore pellerossa ed il nome significa appunto 'briccone'. Cfr. P. RADIN, *op. cit.*, pp. 127, 132, 156, 165.

11. Gli episodi n. 6, 7, 8 del ciclo winnebago raccontano come *Trickster* dopo essersi fatto affidare due bambini li faccia morire deliberatamente d'indi-



« Nella totalità dell'esistenza rientra anche il disordine, del quale il super-Briccone è lo spirito » osserva Karl Kerényi che, volendo definire la funzione di questa figura sul piano mitologico, così continua:

Con ciò si definisce la sua funzione, e più precisamente la funzione della sua mitologia, dei racconti che lo prendono a soggetto, nella società arcaica: queste narrazioni integrano l'ordine con il disordine; consentono che, entro i limiti definiti da ciò che è lecito, esista anche l'illecito<sup>12</sup>.

Disinserito nella società primitiva, Wakdjunkaga, il *trickster* dei Winnebago, sembra ritrovare se stesso solo nel mondo della natura, i cui elementi egli chiama e sente fratelli<sup>13</sup>. Dotato di una sessualità e vita istintuale profondissime, questo personaggio trova nel fallo di dimensioni abnormi di cui è dotato il suo primo correlativo oggettivo, soprattutto così come egli appare nei racconti legati alla fase arcai-

gestione, nonostante le istruzioni ricevute dal padre. Il narratore sottolinea qui, come del resto anche in altri episodi, la deliberata volontà di trasgressione di Wakdjunkaga (« ... he did many things strictly *forbidden* to him. After he had all these *prohibited* things ... » [il corsivo è nostro]) così come aveva sottolineato l'atteggiamento sarcastico di Wakdjunkaga nelle facenti funzioni di padre. P. RADIN, *op. cit.*, pp. 8-10.

12. KARL KERÉNYI, *op. cit.*, p. 223. Interessante l'osservazione del Kerényi, secondo il quale questa funzione sovvertitrice, a livello letterario, sarebbe stata poi deliberatamente affidata ai personaggi della letteratura picaresca: « Con la sua opera 'bricconesca' Rabelais lotta al servizio dell'umanesimo contro le concezioni medievali della vita. In Spagna il romanzo picaresco, che si è costituito là come genere letterario, esprime l'unica possibilità di rivolta contro la rigidità degli ordinamenti tradizionali. Goethe scrisse il 'Reineke Fuchs' durante la rivoluzione francese, in uno stile assai prossimo a quell'arcaismo che era al servizio della totalità della vita... Su questa linea si pone... il Felix Krull di Thomas Mann, l'avventuriero, il briccone borghese che appartiene all'ultimo 'ordine' esistente ». *ibid.*

13. Tra l'uomo e l'ambiente s'istaura, presso i popoli primitivi, indigeni, un rapporto intimo. La familiarità e la profonda attenzione che essi mostrano verso l'ambiente biologico costituiscono uno dei tanti indici attitudinari che distinguono gli indigeni dai loro visitatori bianchi. Cfr. sull'argomento CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Il pensiero selvaggio*, Il Saggiatore, Milano, 1971, pp. 17-19.



ca del mito, e anche qui l'elemento della duplicità e dell'ambivalenza afferma la propria validità<sup>14</sup>.

Anche nel campo sessuale *Trickster* giuoca infatti un ruolo ambivalente, maschile e femminile, in cui si evidenzia l'animalesca immaturità di Wakdjunkaga, che il Radin definisce acutamente: « ... an inchoate being of undetermined proportions, a figure foreshadowing the shape of man »<sup>15</sup>.

Da qualsivoglia punto di vista la figura del *trickster* venga analizzata, sia da quello antropologico che mitologico o psicologico, si riscontra in essa una forma di resistenza mentale, una controtendenza psicologica, a raggiungere una fase di maturazione, come abbiamo già detto, sia sociologica che individuale, e questi tratti sono comuni a tutti i *tricksters* del folklore indiano.

Ai fini di una riidentificazione degli aspetti più qualificanti, o anche soltanto di alcuni di essi, nella figura dei moderni impostori, particolarmente illuminante pare la definizione del Radin, che sintetizza tali caratteristiche:

The overwhelming majority of all so-called trickster myths in North America give an account of the creation of the earth, or at least the transforming of the world, and have a hero who is always wandering, who is always hungry, who is not guided by normal conceptions of good or evil, who is either playing tricks on people or having them played on him and who is highly sexed.

14. A proposito dell'amorfa sessualità del *trickster* Kerényi paragona il ciclo winnebago alle farse d'oriche dell'Italia meridionale, « che rappresentavano delle divinità ed erano recitate da corposi fliaci fallaci ». Kerényi giunge addirittura a considerare il fallo come il sosia ed *alter ego* del *trickster*. K. KERÉNYI, *op. cit.*, pp. 212 e 219.

15. P. RADIN, *op. cit.*, p. xxiv. Alcuni aneddoti del ciclo winnebago ci mostrano gli aspetti più grotteschi di Wakdjunkaga, che in questo stadio sconosce ancora, per esempio, quale debba essere l'esatta posizione anatomica dei suoi immensi genitali (questi ad un certo punto vengono portati sulle spalle dentro una scatola, o mandati lontano, al di là di un lago, per sedurre la figlia di un capo-tribù); raggiungendo il limite più grottesco delle sue capacità trasformistiche Wakdjunkaga si tramuta in donna ed ha dei rapporti sessuali col figlio d'un capo-tribù, dandogli addirittura tre figli. *Ibid.*, pp. 18-19 e 22-23.



Almost everywhere he has some divine traits. These vary from tribe to tribe. In some instances he is regarded as an actual deity, in others as intimately connected with deities...<sup>16</sup>.

Da questa definizione cogliamo che in una seconda fase il *trickster* subisce comunque culturalmente un'evoluzione, evidentemente alla base dei mutamenti nella natura della sua identità, duplice anch'essa quindi, partecipe del divino e dello umano: considerato una deità da alcune tribù, o solo un semidio da altre, il *trickster* è dunque per il pellerossa anche un benefattore, un demiurgo ed in alcune versioni del mito, come iniziatore del rito della medicina, anche uno sciamano<sup>17</sup>.

Ambivalenza di ruoli e funzioni quindi, sovrappontesi nello stesso mitologema, che se riportata esclusivamente al piano letterario farà del *trickster* un eroe ed anti-eroe, un personaggio comunque straordinario come possiamo dedurre sempre dalle parole del Radin:

Trickster is at one and the same time creator and destroyer, giver and negator, he who dupes others and who is always duped himself. He wills nothing consciously. At all times he is constrained to behave as he does from impulses over which he has no control. He knows neither good nor evil yet he is responsible for both. He possesses no values, moral or social, is at the mercy of his passions and appetites, yet through his actions all values come into being<sup>18</sup>.

Come tutte le figure mitiche, il *trickster* è evidentemente il derivato di un'operazione di mitopoiesi e come tale corri-

16. *Ibid.*, p. 155.

17. Questa duplice funzione di *fool* e benefattore si riscontra soprattutto quando il *trickster* è Lepre, ma vi è qualche discrepanza a questo proposito tra i vari cicli. Nel mito tlingit, ad esempio, c'è una netta distinzione tra il *trickster* considerato una deità, un demiurgo, e il *trickster* che agisce bestialmente, da *fool* primordiale, *ibid.*, pp. 124 e 160. Per il ruolo del *trickster* come iniziatore del « Medicine Rite » v. *ibid.*, p. 145; è da tener presente che quest'ultimo ruolo non pertiene alla figura del *trickster* così come essa appare nella fase mitica arcaica, ma è stato aggiunto successivamente.

18. *Ibid.*, p. xxiii.



sponde ad una nostra esperienza ed esigenza psichica. In questo archetipo di struttura psichica, questo particolare psicologema, vi è come sempre la proiezione della nostra coscienza collettiva; come psicologema il *trickster* riprodurrebbe la storia stessa dell'uomo, i suoi conflitti interiori ed exteriori; e come Wakdjunkaga (lo *speculum mentis* arcaico, il *fool* che poteva estrinsecare verità scomode e riposte) poteva essere considerato il "doppio", l'*alter-ego* dell'uomo winnebago, la controtendenza del suo inconscio, così in ultima istanza il *trickster*, l'impostore come archetipo, potrebbe essere considerato "l'altro" da noi, il nostro doppio<sup>19</sup>.

Il tema della duplicità, dell'ambivalenza ci coinvolge qui più direttamente ed il ciclo del *trickster*, con la sua trasformazione, la sua maturazione da *fool* primordiale e grottescamente scurrile in benefico eroe culturale, altro non adombra che lo stesso processo di civilizzazione dell'uomo. Jung chiarisce perfettamente il parallelo:

...il processo di civilizzazione comincia già all'interno del ciclo del Briccone... invece di comportarsi in modo brutale, crudele, stupido e insensato, egli comincia alla fine del ciclo a far cose utili e ad agire in maniera sensata. Questo fatto tradisce la svalorizzazione, il progressivo venir meno, nel corso stesso del mito, dell'incoscienza iniziale. Ci si può domandare, è vero, che cosa avverrà delle caratteristiche cattive del Briccone... Succede in realtà che la coscienza può liberarsi dal fascino del male e non è più costretta a viverne l'esperienza. L'elemento oscuro e cattivo non si è però dissolto: subita una perdita di energia, si è ritirato nell'inconscio, e vi rimane finché la coscienza non è in difficoltà... l'ombra non si è affatto volatilizzata, ma attende soltanto il mo-

19. Un esempio indicativo lo troviamo nell'episodio n. 22 del ciclo winnebago: dopo esser vissuto per molto tempo in seno alla propria famiglia ed aver allevato un figlio, *Trickster* decide di riconquistare la propria libertà. « ...I am tired of staying here. I used to wander around the world in peace but here I am just giving myself a lot of trouble ». Così commenta il Radin: « In these words we have his protest against domestication and society with all its obligations. Doubtless this also voices the protest of all Winnebago against the same things ». *Ibid.*, p. 140.



mento propizio per manifestarsi, se non altro sotto forma di proiezione sul prossimo<sup>20</sup>.

## II. RINEHART

« Rinehart, baby, is that you? »<sup>21</sup>. E' attraverso questa domanda che il protagonista di *Invisible Man*, così apostrofato, viene a conoscenza per la prima volta (e noi con lui) dell'inquietante presenza, nella città in cui vive, di Rinehart.

Chi sia Rinehart, cosa faccia, quale ruolo svolga nel romanzo lo scopriamo poco a poco, insieme al narratore, e ben presto diventiamo coscienti del fatto che prime vittime dell'impostura di quest'individuo, sul piano squisitamente linguistico-letterario, siamo proprio noi fruitori dell'opera. E' a noi lettori che il raffinatissimo Ellison destina quella prima sottile beffa.

Difficilmente il nome "Rinehart" sarebbe rimasto senza riscontro nel nostro spazio mentale; perché questo avvenisse ci sarebbe voluto, forse, un lettore assolutamente vergine, ma per noi quel nome è inevitabilmente evocativo di tutto quell'allegro mondo favolistico in cui "le Renard" o la Volpe, *Trickster* continentale per eccellenza (sia essa la figura esopica o quella del ciclo francese, sia essa il "Reineke Fuchs" di Goethe), opera e ordisce i suoi scaltri inganni, gabbando cinicamente il prossimo e divertendo il lettore.

Ma le nostre aspettative in tal senso vengono molto presto frustrate, e la nostra curiosità nello stesso tempo stimolata verso nuove direzioni, non appena cominciamo a seguire l'itinerario del narratore sulle orme di Rinehart.

Ben lungi dal somigliare a quel sornione e familiare impostore della tradizione europea, che nella Volpe ha la sua proiezione simbolica, l'ingannatore di Ellison, camaleontico

20. C. G. JUNG, *op. cit.*, pp. 192-193.

21. RALPH ELLISON, *Invisible Man* (1952), Penguin Books, 1970, p. 388. Tutti i successivi riferimenti a questa edizione verranno inclusi direttamente nel testo.



trasformista, cinico ed invitto spirito del caos, si rivela semmai molto simile al modello di *trickster* proposto dalla mitologia pellerossa, nonostante le intenzioni del suo autore, per il quale Rinehart doveva ricalcare invece le orme del « Confidence-Man »:

...as I was thinking of a character who was a master of disguise, of coincidence, this name with its suggestion of inner and outer came to my mind... Rinehart is my name for the personification of chaos. He is also intended to represent America and change. He has lived so long with chaos that he knows how to manipulate it. It is the old theme of *the Confidence Man* »<sup>22</sup>.

« Who was this Rinehart and what *was* he putting down? I'd have to learn more about him to avoid further mis-identifications... ». [389]

Il problema dell'identità di Rinehart è il primo interrogativo che il giovane protagonista si pone. Gli era bastato indossare un cappello bianco — *il più grande in commercio* — ed un paio di occhiali neri — *i più scuri che potesse trovare* — per calarsi, suo malgrado, nella figura ambigua ed evanescente di Rinehart.

Per disperdere degli inseguitori aveva cercato di mimetizzarsi, mascherandosi come quei disgraziati suoi simili, che gli era capitato di notare migliaia di volte per strada e che aveva sempre considerato « an empty imitation of an Hollywood fad » [388], eppure paradossalmente è solo in questa guisa (che aveva creduto del tutto innocua e, soprattutto, anonima) che l'eroe senza nome riesce ad assumere quell'identità (anzi più d'una!) che sul piano sociologico gli era sempre

22. Il nome 'Rinehart' è stato suggerito ad Ellison dal *refrain* di un blues cantato da Jimmy Rushing, e l'autore dichiara di avere solo più tardi scoperto « that it was a call used by Harvard students when they prepared to riot, a call to chaos ». « The Art of Fiction: An Interview », *Paris Review*, Spring 1955, rist. in R. ELLISON, *Shadow and Act*, London, 1967, p. 181.



sfuggita, restando così sino alla fine nel suo limbo d'invisibilità<sup>23</sup>.

Chi era questo Rinehart, riconosciuto da tutti, al quale invece tutte le porte erano dischiuse?

I thought and began trying to place Rinehart in the scheme of things. He's been around all the while, but I had been looking in another direction. He was around and others like him, but I had looked past him... what on earth was hiding behind the face of things? [397].

Risuona un'eco melvillianiana in queste ultime parole, ma l'eroe di Ellison deve contentarsi di una dimensione più squallida e decaduta di quella titanica di Ahab. E' in questa dimensione fluida e grottesca che lo scrittore colloca il suo uomo di fiducia. Al di là delle varie maschere di cartapesta di Rinehart non si cela alcun leviatanico mistero, anche se il protagonista non riesce subito a collocarlo in alcuno schema costituito. Rinehart è "Jelly", come si ripete in quella canzone che il juke-box di un bar diffonde:

Jelly, Jelly  
Jelly  
All night long<sup>24</sup>.

« If dark glasses and a white hat could blot out my identity so quickly, who actually was who? ». [397] E' l'affannoso interrogativo spesso ripetuto. Ma è difficile venirne

23. Sino alla fine il giovane negro resta infatti senza un nome; quando decide di non fuggire più, nell'atto supremo dell'abdicazione, rinuncia anche a quella che è per lui un'altra beffa: « ...the beautiful absurdity of their American identity and mine ». *Invisible Man*, p. 450.

24. *Ibid.*, p. 391. Come osserva Tony Tanner il termine « jelly » ricorre spesso in quelle opere narrative americane — *Invisible Man*, *Naked Lunch*, *An American Dream*, *Cabot Wright Begins* — in cui la ricerca di un'identità ed il rapporto io-ambiente circostante costituiscono il tema centrale: « Clay, jelly, jelly-fish - what this image cluster suggests is the dread of utter formlessness... The nightmare, of non-identity, of no-form, is a recurrent one ». T. TANNER, *City of Words*, London, 1971, p. 18.



concretamente a capo, perché i trasformismi, i giuochi mimetici di questa figura sono la sua principale connotazione, così come le lenti affumicate sono il suo correlativo aggettivo, « my Rineharts » [448] le chiama testualmente il narratore, e prima di esse aveva detto: « I had been trying simply to turn them into a disguise but they had become a political instrument instead ». [402]

Ma il camaleontismo di Rinehart coinvolge tutte le altre caratteristiche del personaggio, e queste ci richiamano straordinariamente quelle del *trickster* pellerossa, così come etnologi e mitologi ce l'hanno tramandato. Il prototipo winnegabo era — lo abbiamo visto — cinico e vagabondo, dissacratore di valori etici e sociali, dotato di una sensualità sfrenata, irresponsabile sovvertitore dell'ordine, abile trasformista; quante di queste etichette non possono essere applicate per intero a Rinehart? « Rine the runner and Rine the gambler and Rine the briber and Rine the lover and Rinehart the Reverend? ». [400]

Anche Rinehart è un vagabondo, nessuno sa dove sia o dove trovarlo con esattezza, intorno gli ruotano le persone più diverse: scommettitori, *hipsters*, donne, fedeli parrocchiani.

He was a broad man, a man of parts who got around. Rinehart the rounder. It was as true as I was true. His world was possibility and he knew it. He was years ahead of me and I was a fool. I must have been crazy and blind. The world in which we lived was without boundaries. A vast seething, hot world of fluidity, and Rine the rascal was at home. Perhaps *only* Rine the rascal was at home in it. It was unbelievable, but perhaps *only* Rine the rascal was at home in it. It was unbelievable, but perhaps *only* the unbelievable could be believed. Perhaps the truth was always a lie. [401]

Già nell'ipotizzare la figura del *trickster* pellerossa come matrice mitologica dei moderni impostori, avevamo definito questi ultimi delle figure minori, degradate rispetto a quella, e Rinehart cemplifica questo processo di scadimento.



La prorompente e indisciplinata sessualità di Wakdjunkaga in lui è divenuta un semplice elemento venatorio, una sorta di meccanico richiamo al suo lenocinio. Wakdjunkaga tendeva ai vasti spazi, voleva girare per il mondo, andare nella *wilderness*<sup>25</sup>. Ma questa per Rinehart, il suo terreno di caccia, è invece la città. Anche il concetto di *wilderness* è qui degradato, non più la versione primaria di distesa incontaminata, di terra vergine: la "terra desolata" del moderno impostore va adesso intesa in senso eliotiano, è nella peggiore New York che Rinehart può impunemente effettuare le sue manipolazioni.

« It is good to be shifty in a new country », era l'aforisma preferito di Simon Suggs, famoso *con-man* di Johnson Jones Hooper, e questo calza perfettamente anche per Rinehart (la cui prismatica personalità suole indossare tra l'altro anche i panni di un pastore, proprio come il personaggio di Hooper): *shifty* lo sono ambedue, e la « new country » di Suggs potrebbe essere la New York di Rinehart, infinitamente più insidiosa però, quest'ultima, del "nuovo paese" dello smargiasso furfante ottocentesco<sup>26</sup>.

E' un ambiente ben diverso da quello in cui operano gli sfrontati, ma in una certa qual misura ingenui, *con-men* della letteratura folk. Nel contesto urbano di Ellison vigono invece, paradossalmente, quelle crude leggi di natura che dominavano il mondo primitivo di Wakdjunkaga.

Rinehart rientra, l'abbiamo detto, nello schema del *trickster* pellerossa, e se un punto di contatto può avere con i

25. I concetti di « earth » e « wilderness » vanno però ridimensionati e soprattutto considerati nell'ottica cosmologica winnebago: il nostro mondo e gli altri tre mondi esistenti sono isole circondate dal mare. La « wilderness » per Wakdjunkaga inizia già al limitare dell'accampamento. P. RADIN, *op. cit.*, p. 11.

26. JOHNSON JONES HOOPER, *Some Adventures of Captain Simon Suggs*, Baird, Philadelphia, 1850, p. 12, cit. in S. KUHMANN, *op. cit.*, p. 24. La funzione di Rinehart come anti-eroe in un contesto sociale ostile è stata studiata da RANEY STANFORD, « The Return of Trickster: When A Not-A Hero Is A Hero », *Journal of Popular Culture*, I (Winter 1967), pp. 228-242.



vari impostori del folklore ottocentesco questo è da rinvenirsi esclusivamente nell'uso sottile ch'egli fa dell'arte della persuasione.

Al *rogue* ellisoniano è evidentemente la convenzione borghese che concede ampio spazio, che garantisce l'immunità, e di quella egli mostra di conoscere appieno e di sapere sfruttare il meccanismo per lui più efficace, la struttura più segreta: il linguaggio. La voce di Rinehart, « smooth tongue... heartless heart... ready to do anything » [396], non la sentiamo mai, come mai direttamente lo vediamo, ma le sue parole le ritroviamo, testuali, nel volantino che il narratore riceve per strada e che porta la firma del « Rev. B. P. Rinehart, Spiritual Technologist ». [398]

Il testo è un campione mirabile di persuasione occulta, è l'opera, come noi stessi leggiamo, di un tecnologo, conscio del grande potere d'influenza e di suggestione che uno specialista, in quanto tale, esercita sul profano, disposto così ad accettarne qualunque principio, acriticamente e supinamente<sup>27</sup>.

Behold the Invisible  
Thy will be done O Lord!  
I See all, Know all, Tell all, Cure all.  
You shall see the unknown wonders.

REV. B.P. RINEHART

*Spiritual Technologist*

The old is ever new  
Way Stations in New Orleans, the home of mystery,  
Birmingham, New York, Chicago, Detroit, and L.A.  
No Problem too Hard for God

Come to the Way Station.

27. Cfr. la parte sull'influenza dei tecnici in L. E. GILL, *Psicologia della pubblicità*, Firenze, 1970, pp. 153-154; si vedano anche le sezioni « Attacco all'inconscio » e « L'orecchio interno » in VANCE PACKARD, *I persuasori occulti*, Einaudi, Torino, 1973 ed il cap. sulla persuasione nel messaggio pubblicitario in WALTER TAPLIN, *La pubblicità*, Feltrinelli, Milano, 1961.



BEHOLD THE INVISIBLE!

Attend our services, prayer meetings Thrice weekly  
Join us in the NEW REVELATION of the OLD  
TIME RELIGION!

BEHOLD THE SEEN UNSEEN

BEHOLD THE INVISIBLE

YE WHO ARE WEARY COME HOME!

I DO WHAT YOU WANT DONE! DON'T WAIT!

[398]

Ancora una volta, così come il nome "Rinehart" ci aveva fatto riflettere, non possiamo fare a meno di notare l'estrema abilità nel giuoco verbale, che fa di Ellison un raffinatissimo manipolatore linguistico, al di là dello stesso Rinehart. Dietro quella magica formula da imbonitore sentiamo infatti, sensibilmente, la presenza di Ellison.

Il messaggio comincia con l'esortazione « Behold the Invisible » e questa — colmo dell'ironia — è indirizzata proprio all'*eroe invisibile*! Il testo è dominato dal tono incisivo e martellante del moderno « advertising », di cui segue tra l'altro alcuni tra i criteri base: la ripetizione, il principio della brevità, la chiusa con l'invito diretto<sup>28</sup>. Eppure, a voler riflettere, che cosa promette concretamente Rinehart, il "tecnologo dello spirito"? Niente. La sua impostura verbale ha raggiunto il culmine dell'elucubrazione perfetta: parole come "invisible", "unknown", "wonders" possono significare tutto, il mistero (la missione si chiama appunto « the home of mystery »), ma dietro il mistero, « behind the face of things » può anche non esserci nulla, il vuoto.

28. Cfr. GILL, *op. cit.*, pp. 65-78, 156. Nel messaggio si nota soprattutto un uso ricorrente della ripetizione (che l'« advertising » ha derivato dalla retorica): « Behold the invisible! » viene ripetuto tre volte (1<sup>a</sup>, 12<sup>a</sup> e 17<sup>a</sup> riga); nella 3<sup>a</sup> riga si ha l'iterazione di uno stesso *pattern* grammaticale, in cui il contenuto semantico varia nel 'gruppo verbale' — con un evidente crescendo emotivo — e resta invariato nel 'gruppo nominale'. Cfr. G. N. LEECH, *English in Advertising*, Longman, London, 1972, pp. 186, 190.



Ciò che Rinehart promette nella sua "casa del mistero" è fluido e sfuggente come il mondo in cui vive<sup>29</sup>.

L'elisione del positivo con il negativo dà sempre zero come risultato e la scomposizione del testo ce lo indica chiaramente; le stesse credenziali del Reverendo Rinehart ne sono, significativamente, un esempio: un termine semanticamente concreto come "*technologist*" viene annullato dall'attributo "*spiritual*".

La seconda parte del messaggio, contenente le precise indicazioni geografiche delle varie sedi delle missioni di Rinehart, fa da solido contrappeso all'incorporeo ed evanescente contenuto della prima. E gli opposti, sia a livello di significato che di significante, i termini antinomici vengono giustapposti sino alla fine del volantino per conseguire sempre lo stesso risultato: il grado zero, il nulla — il fedele è esortato ad unirsi agli altri « in the NEW REVELATION of the OLD TIME RELIGION », ad osservare « THE SEEN UNSEEN », addirittura, gli viene ripetuto sin dall'inizio, a contemplare l'invisibile!<sup>30</sup>

Il principio dell'opposizione, l'antinomia, emerge persino a livello tipografico: l'ultima sezione, tutta in caratteri maiuscoli, è contrapposta alla prima, che dal punto di vista grafico-visivo è invece ineccepibilmente normale e presenta quindi una preponderanza di caratteri minuscoli<sup>31</sup>.

Il giuoco verbale di Ellison è dunque profondo e consapevole a più livelli. Nel contesto urbano di Rinehart l'im-

29. In questo caso è grazie all'ambiguità che il messaggio di Rinehart diventa ancora più efficace. E' come uno dei rari casi di ambiguità semantica applicata alla pubblicità: «...nel caso della pubblicità l'ambiguità è efficace soltanto se viene a costituire una sorta di *puzzle* che il pubblico è costretto o invitato a risolvere ». G. DORFLES, *Artificio e natura*, Einaudi, Torino, 1968, p. 130-131.

30. Il corsivo è nostro.

31. L'equilibrio grafico-formale è anche perfettamente mantenuto: tra la prima e l'ultima parte vi è una sezione intermedia in cui le parole a caratteri maiuscoli si alternano a quelle in caratteri minuscoli. Nell'uso che vien fatto dei caratteri tipografici, in quanto simboli percettivi, Rinehart (e quindi il suo creatore) dimostra di conoscere perfettamente quale fattore essenziale essi stiano ai fini del richiamo psicologico. Cfr. GILL, *op. cit.*, p. 108.



postura *paga*; questo *trickster* degradato, che fa mercimonio anche della religione ne pubblicizza il vuoto simulacro allo uomo della strada con i sottili meccanismi dei « maghi del profondo »<sup>32</sup>. La frase « Behold the Invisible », ripetuta tre volte nella lunghezza del messaggio è nel contempo una formula magica ed un codice interpretativo: è come uno slogan che evocando il metafisico tiene desta l'attenzione del fruitore del volantino e nello stesso tempo ci suggerisce la chiave di lettura.

La beffa linguistica di Ellison è condotta sino alla fine, qui sul giuoco della stessa espressione. Avevamo già notato come, ironicamente, l'esortazione a "*contemplare l'invisibile*" fosse rivolta proprio allo "*uomo invisibile*"; la chiusura del messaggio ci fa riflettere sull'estrema ed allusiva ambiguità dell'espressione, che rivolta anche agli altri fruitori del messaggio, i fedeli parroccchiani, svela (con un meccanismo talmente scoperto da restare inosservato) la duplice identità dell'uomo che hanno dinnanzi: l'uomo invisibile e non Rinehart! E' adesso agevole dedurre anche il giusto etimo di questo nome (è un'altra delle raffinatezze criptiche dell'autore), ed è lo stesso Ellison a suggerirlo nel testo: « Could he himself be both rind and heart? What is real anyway? ». [400] « Rind and heart », Rinehart: durezza e sensibilità, cinismo e malleabilità.

Il tema della duplicità, dell'ambivalenza, così strettamente legato alla sfera del *trickster* pellerossa, ritorna ancora saldamente nel mondo di Rinehart: anch'egli impostore e semi-dio, briccone e « saggio ». Ma dell'eroe civilizzatore non ha più le qualità demiurgiche: come *trickster* decaduto al Reverendo Rinehart sono rimaste solo le connotazioni negative, del "santo" ha solo la falsa etichetta, appostagli dalle anime della sua missione (sue ultime inconsapevoli vittime nella cro-

32. Cfr. VANCE PACKARD, *op. cit.*, pp. 11, 158 e segg.



nologia del romanzo) e quella ancora più fasulla che brilla nella strada, con squallidi ed emblematici caratteri al neon<sup>33</sup>.

Penetrando sempre più nel profondo di questo tema, quello dalla duplicità, troviamo un altro accostamento, forse il più definitivo, tra Rinehart ed il *trickster* pellerossa: Wak-djunkaga lo *speculum mentis* arcaico rappresentava per l'uomo winnebago il suo "doppio", la sua controtendenza inconscia; Rinehart è il "doppio", la seconda personalità dello uomo invisibile<sup>34</sup>. Egli giunge a questa scoperta gradualmente e quasi con un certo malessere, un senso sotterraneo di raccapriccio<sup>35</sup>.

Piuttosto che accettare i trasformismi, le umilianti contraffazioni il protagonista preferisce ritornare nell'assoluto

33. « Holy Way Station — Behold The Living God » — così si leggeva sull'insegna al neon della missione; immaginiamo che il dio vivente fosse proprio lui, Rinehart, ormai decaduto nella dimensione satanica.

Anche il *trickster* pellerossa veniva identificato presso alcune tribù, con il Grande Spirito Maligno. RADIN, *op. cit.*, p. 150.

34. Che Rinehart vada considerato come il 'doppio' del narratore è riconosciuto dalla maggior parte dei critici. Cfr. JUAB HASSAN, *Radical Innocence*, Princeton UP, Princeton, 1961, pp. 172-174; J. BAUMBACH, *Landscape of Nightmare*, New York UP, 1965, p. 78; RANEY STANFORD, *op. cit.*, p. 235; T. TANNER, *op. cit.*, p. 57. L'interpretazione critica, suggeritaci da Jung, del *trickster* pellerossa come 'doppio' è a questo punto illuminante: « La questione che importa risolvere è sapere se nel campo della psicologia empirica esistono di queste riflessioni personificate. La risposta è che esistono: queste esperienze rappresentano anzi l'oggetto delle prime osservazioni psicopatologiche, quelle cioè sulla scissione della personalità. La caratteristica propria di queste dissociazioni è che la personalità dissociata non è staccata, ma si trova in un rapporto complementare o compensatore con la personalità cosciente. E' una personificazione di tratti del carattere a volte peggiori e a volte migliori di quelli messi in mostra dalla personalità cosciente. Una personificazione collettiva come il Briccone deriva dalla somma di casi individuali, e ogni individuo ritrovandola la saluta come cosa nota. » C. G. JUNG, *op. cit.*, pp. 185-186.

35. « And sitting there trembling I caught a brief glimpse of the possibilities posed by Rinehart's multiple personalities and turned away... beneath it all something about Rinehart bothered me, darted just beneath the surface of my mind; something that had to do with me intimately! ». *Invisible Man*, pp. 401, 403.



anonimato, piuttosto che accettare il rinehartismo preferisce tornare ad essere invisibile<sup>36</sup>.

Il motivo del *trickster* riemerge chiaramente nell'uomo d'oggi, e così come l'evoluzione del mito dell'impostore adombra il processo di civilizzazione dell'uomo, nel binomio Rinehart-uomo invisibile, in quanto emergenza della nostra coscienza collettiva, vediamo un aspetto della nostra esperienza umana: l'impostura è un'alternativa, a volte l'unica, che in certi contesti sociali ci consenta un'identità<sup>37</sup>. In questo caso persino la filosofia di Rinehart assume una propria ragion d'essere: la prevaricazione non è più cinismo, ma giustificato realismo. Il narratore lo apprende a chiare lettere: « That's Rinehartism — cynicism... Not cynicism — realism ». [406]

Il principio dell'enantiodromia, del capovolgimento, che secondo Jung è presente in tutte le figure mitologiche, va dunque applicato anche alla sfera etica: i valori etici più elementari vengono sovvertiti, capovolti.

Anche in questo, dunque, Rinehart segue la lezione di Wakdjunkaga e la continuerà; « He was years ahead of me » — afferma l'eroe senza nome, che ha pienamente realizzato l'inquietante natura di questa presenza: « ... a principle of hope for which they gladly paid. Otherwise there was nothing but betrayal... ». [408]

Ecco riemergere tra noi il *Trickster* winnebago: l'anonimo narratore ha compreso la perenne longevità dei vari Rinehart e

36. Il ritorno nel limbo dell'invisibilità potrebbe essere inteso come un voler tornare alla purezza dell'infanzia; ci viene in mente come, per una singolare coincidenza, anche i bambini winnebago restassero 'invisibili', cioè privi di qualunque *status* sociale, finché non ricevevano un nome. Cfr. P. RADIN, *op. cit.*, p. 135.

37. Il vagabondaggio dell'uomo invisibile alla ricerca di Rinehart e l'identificazione di questo potrebbe essere una metafora della nostra inconscia odissea psichica alla ricerca del nostro *alter-ego*. Sotto questo aspetto *Invisibile Man* verrebbe a collocarsi, a nostro avviso, in quella tradizione americana che intende, melvillianamente, l'opera narrativa come strumento e processo conoscitivo. Su quest'ultimo argomento cfr. A. LOMBARDO, *La ricerca del vero*, Ediz. di Storia e Letteratura, Roma, 1961, p. 186.



l'ineluttabilità della loro stessa esistenza<sup>38</sup>. L'eroe di Ellison, dal suo invisibile punto di osservazione, ha saputo dare a Rinehart la sua definizione più precisa: un principio di speranza per cui siamo disposti a pagare con felice incoscienza, forse cercando così di annullare la nostra colpa, le nostre omissioni in quella struttura grottesca in disfacimento «in which Rinehart was possible and successful». [405]

Ci mercifichiamo consegnandoci a quel principio di speranza così come, ignari della beffa, ci affidiamo alla droga o ai guaritori. Ritorna qui il tema melvilliano della sprovvedutezza dell'innocenza: siamo propri noi, le vittime, i primi colpevoli; noi che con la nostra debolezza ci prestiamo con estrema facilità alle manipolazioni, anche le più grossolane, di questi uomini di fiducia.

### III. TAMKIN

La città che fa da sfondo ai personaggi di *Seize the Day* è la stessa di *Invisibile Man*, ed anche qui le sue caratteristiche, sia connotative che denotative, indicano un ambiente crudo e squallido, le cui uniche leggi vigenti e universalmente riconosciute sono quelle del danaro, del successo ad ogni costo, della violenza: « Money and Murder... Machinery, Mischief », si dice proprio in questo romanzo<sup>39</sup>.

38. Jung spiega come mai il personaggio del *trickster* costituisca un mito sempre rinascendo e mai obsoleto: «...anch'esso, come tanti altri miti, potrebbe possedere un'efficacia psicoterapeutica. Il mito mantiene visibile, per l'individuo più evoluto, lo stadio precedente di inferiorità intellettuale e morale affinché egli non dimentichi com'era il passato. Noi pensiamo, è vero, che ciò che non comprendiamo non esercita su di noi nessuna azione salutare. Ma non è sempre così. E' raro che l'uomo comprenda soltanto con la testa, e meno che mai l'uomo primitivo. Grazie alla sua numinosità, il mito esercita un'azione diretta sull'inconscio... Se un tale mito, narrato e rinarrato, non è già da tempo obsoleto, ciò si spiega secondo me con la sua opportunità ». C. G. JUNG, *op. cit.*, pp. 194-95.

39. SAUL BELLOW, *Seize the Day* (1956), Penguin Books, 1971, p. 74. Tutti i successivi riferimenti a questa edizione verranno inclusi direttamente nel testo.



L'etica imperante della babelica città, forte di un codice tutto particolare, a volte non scritto, concede spazio solo a quegli eletti che ne hanno accettato i principi, e fra gli aventi diritto, i membri di questa congrega infernale, la cui sede di elezione non poteva non essere che New York, 'l'uomo invisibile' non è riuscito ad inserirsi; si sarebbe accontentato, forse, di una qualunque identità, magari non proprio quella di cittadino di prima classe a cui ambisce invece Tommy Wilhelm, il protagonista di *Seize the Day*, ma in quella degradata « wilderness » urbana la ricerca di questi due eroi americani conduce ad un fallimento e, ciascuno a suo modo, ad un'epifania.

Tommy non ha la statura drammatica del personaggio di Ellison, o se ce l'ha questa è velata dall'amaro umorismo ebreo di Saul Bellow che si è rivelato un cantore attento e smaliziato del mondo cittadino americano<sup>40</sup>. Nel caso particolare di *Seize the Day* l'osservazione del pianeta New York si dimostra lucida e vivisezionatrice, sempre filtrata attraverso il peculiare *humor* bellowiano, così pregno di cultura e malinconia:

.. especially in New York — the end of the world, with its complexity and machinery, bricks and tubes, wires and stones, holes and heights. And was everybody crazy here? What sort of people did you see? Every other man spoke a language entirely his own, which he had figured out by private thinking; he had his own ideas and peculiar ways... You were lucky even

40. 'La città' gioca un ruolo importante nel tessuto narrativo di quasi tutti i romanzi di Bellow, New York appare anche in *The Victim* e in *Mr. Sammler's Planet*. Lo *humor* bellowiano risente profondamente delle origini ebraiche dello scrittore, come attestano vari critici fra cui Marcus Klein. Quest'ultimo è l'unico che abbia notato nella produzione bellowiana la presenza di quella che definisce « Bellow's line of resolutely vital knaves ». Anche Tamkin è annoverato tra queste particolari figure di lesto-fanti, che in parte deriverebbero da quel personaggio che la tradizione *yiddish* chiama *dos kleine menschele*, l'omino che nello *shtetl*, il ghetto dell'Europa orientale, « is forced by the presence of perils everywhere to ingenious ways of personal survival ». M. KLEIN, *After Alienation*, Books for Libraries Press, Freeport, 1970, pp. 60-61.



then to make yourself understood. And this happened over and over and over with everyone you met. You had to translate and translate, explain and explain, back and forth, and it was the punishment of hell itself not to understand or be understood, not to know the crazy from the sane, the wise from the fools, the young from the old or the sick from the well. The fathers were no fathers and the sons no sons. You had to talk with yourself in the daytime and reason with yourself at night. Who else was there to talk to in a city like New York? [89].

Gli esemplari umani che vivono in quella foresta pietrificata sono dunque per Bellow una specie a parte, anzi appartengono alle specie più diverse e, come in una moderna Babele, parlano i linguaggi più diversi. Anche Tamkin, il sedicente psicoterapeuta, nostro impostore in *Seize the Day*, ha un suo codice linguistico personale. Lo deduciamo, prima ancora di vederlo o sentirlo direttamente, dalle parole di Rubin — un impiegato dell'Hotel Gloriana, in cui alloggiano sia il protagonista che il Dr. Tamkin: « ...This time Doctor Tamkin didn't let him get away with it. He told him the psychological reason why... I can't quote him. Who could? You know the way Tamkin talks. Don't ask me... ». [11]

Rubin ha ragione, sarebbe difficile poter ripetere i discorsi ed il lessico di Tamkin: egli li produce estemporaneamente, li forgia a misura del destinatario, in un fluire incessante di teorie pseudoscientifiche ed arbitrarie, in un martellante susseguirsi di termini mistificanti e parole vuote che non lasciano tregua al malcapitato di turno.

Il tono dei consigli impartiti a Tommy, a proposito del gioco in Borsa, è uno specchio fedele dello stile linguistico di Tamkin e, in seconda istanza, è una metafora del suo personale, aggressivo metodo di persuasione:

The whole secret of this type of speculation... is in the alertness. You have to act *fast* - buy it and sell it; sell it and buy it again. But *quick!* Get to the window and have them wire Chicago at just the right second. *Strike and strike again!* Then get out the



same day... I get so worked up and tormented and *restless*, so *restless!* <sup>41</sup>.

Il linguaggio è dunque quello di un sottile manipolatore e denuncia subito la natura del Dr. Tamkin, un altro *trickster*: Wakdjunkaga è di nuovo presente, sia pure sotto moderne spoglie e con qualche variante.

Sulla scia di Rinehart e come l'arci-impostore winnebago anche il *trickster* di Bellow è un vagabondo senza radici, il suo raggio di azione è anzi ancora più ampio, anche se per Tamkin si verifica la stessa operazione letteraria che ha differenziato Tommy Wilhelm dallo eroe invisibile — il mistero che lo circonda viene regolarmente sdrammatizzato e reso quasi grottesco dal suo creatore.

Tamkin è un inarrestabile giramondo come Wakdjunkaga, così almeno ha dichiarato a Tommy; mai certo, del resto, sino alla fine per quel che concerne questo mistificatore dalle mille attività:

Obviously Tamkin was a plunger. But how did he get by? He must be in his fifties. How did he support himself? Five years in Egypt; Hollywood before that; Michigan; Ohio; Chicago. [89]

Non vi è nulla nello stesso Tamkin o in quello che lo circonda che possa dare affidamento, eppure proprio a lui Tommy ha consegnato i suoi ultimi risparmi, la sua unica speranza di ripresa, anche se non senza riserve e titubanze <sup>42</sup>.

Il Dr. Adler, il ricco padre chiuso nel suo egoismo ed inconsciamente invidioso della più giovane età del figlio, lo ha respinto, gli ha ricusato qualunque aiuto, sia finanziario che affettivo.

41. *Seize the Day*, cit., pp. 12-13. Il corsivo è nostro.

42. « The very shade of green of Tamkin's cheque looked wrong; it was a false, disheartening colour ». « Tamkin was a charlatan and furthermore he was desperate. And furthermore, Wilhelm had always known this about him ». *ibid.*, pp. 64 e 103.



Ed in quella città alienante in cui « the fathers were no fathers and the sons no sons » [89]; in cui la leggerezza degli elicotteri piuttosto che quella delle libellule evoca quella delle locuste; dove un fallito come Tommy non può permettersi che a fine settimana di togliere la vecchia Pontiac dal suolo pubblico (non potrebbe neanche concedersi il lusso di un garage, perdendo il posto); in quella città malgrado gli stimolanti e le pillole ingurgitate quotidianamente, un reietto come Tommy Wilhelm è destinato irrimediabilmente a restare preda dei suoi spasmi angosciosi e dell'altrui impostura. Un affannato, ansante « fair-haired hippopotamus » [10], troppo lento per il ritmo convulso della megalopoli e per l'astuto e famelico Tamkin, anche lui come il *trickster* degno signore del caos, spirito emblematico di quella New York che ha fatto del cinismo, la filosofia di Wakdjunkaga prima ed in seguito di Rinehart, la propria etica: « Wilhelm was especially horrified by the cynicism of successful people. Cynicism was bread and meat to every-one » [20].

Come i vari *tricksters* pellerossa anche Tamkin viene accostato a diverse figure di animali: in certi momenti di falsa acquiescenza « when his hypnotic spell failed » i suoi occhi, temporaneamente spauriti e umili lo rendono simile ad un cane [104]; ma la similitudine che meglio identifica questo profeta del falso e del vero — « howling like a wolf from the city window » [105] — è quella con il lupo e che soprattutto rende questo *trickster* bellowiano quanto mai prossimo a Coiote, il furfante fabulatore degli Wichita, famoso per la sua abilità di narratore di aneddoti sui propri inganni<sup>43</sup>.

Anche Tamkin è un formidabile fabulatore di se stesso, ne sa qualcosa Tommy: « And Tamkin, the confuser of the imagination, began to tell, or to fabricate, the strange history of his father » [100].

43. V. nota n. 10. L'accostamento dei propri personaggi a delle figure emblematiche di animali è uno dei meccanismi ricorrenti nel sistema simbolico bellowiano.



Come i grandi maghi della *fiction* lo psicologo-stregone è riuscito, nei suoi racconti di vita vissuta, a frantumare i confini tra fantasia e realtà; e non solo in quella dimensione fittizia: anche nello spazio in cui Tamkin opera il fantastico ed il reale non sono più separati, ma coesistono magicamente, « sensazionalmente » dice quest'uomo dallo sguardo magnetico al protagonista.

Con uno strano meccanismo di autodenuncia Tamkin sembra voler insegnare proprio questo all'incredulo Tommy (« Oh, Tamkin, you really are a killer-diller ») [71] che gli contesta la veridicità di ciò che rivela: « I deal in facts? Facts always are sensational. I'll say that a second time. Facts *always!* are sensational... the facts about you are sensational » [71]. « If you were to believe Tamkin, most of the world was like this. « Everybody in the hotel had a mental disorder, a secret history, a concealed disease » [69], le creature della sua casistica sono dei mostri, vere curiosità teratologiche, come del resto lui stesso è una vera anomalia umana <sup>44</sup>.

I primi accenni al suo aspetto fisico si soffermano soltanto sui suoi occhi sporgenti, la testa calva, il labbro inferiore cascante, e stranamente questi particolari richiamano quelli del Barone Ritzner Von Jung, altro impostore, protagonista di un racconto di Poe <sup>45</sup>.

44. Un semplice campione, preso a caso, di uno dei tanti racconti di Tamkin dà un'idea degli strani personaggi popolanti la sua aneddotica: « The father was a nudist. Everybody went naked in the house. Maybe the woman found men *with* clothes attractive. Her husband didn't believe in cutting his hair, either. He practised dentistry. In his office he wore riding pants and a pair of boots, and he wore a green eyeshade ». *Ibid.*, p. 70.

45. « ... with his bulging eyes, his bald head, and his drooping lip. »; « ...the doctor looked at him with his deadly brown, heavy, impenetrable eyes, his naked shining head, his red hanging underlip ». *ibid.*, p. 13 e 79. Anche il personaggio poesco, protagonista di « Mystification », ha dei lineamenti anomali, e soprattutto nello sguardo sfuggente ed impenetrabile rassomiglia al Dr. Tamkin: « His forehead was lofty and very fair; ...his eyes large, heavy, glassy and meaningless. About the mouth there was more



Ma una descrizione più completa di Tamkin compone sotto i nostri occhi un assurdo identi-kit: come le creature dei suoi racconti, frequentatrici di una dimensione intermedia tra fantasia e realtà, anche lui vive un mondo bivalente, il reale ed il fantastico, e alle figure di animali a cui è stato accostato possiamo aggiungerne un'altra ancora, appartenente alla sfera del mito, l'arpia.

Con gli occhi di Tommy intravediamo infatti un essere indefinibile, dotato di caratteristiche ornitologiche, un uomo in costume ornitomorfo:

What a creature Tamkin was when he took off his hat! The indirect light showed the many complexities of his bald skull, his *gull's* nose, his rather handsome eyebrows, his vain moustache, his deceiver's brown eyes. His figure was stocky, rigid, short in the neck, so that the large ball of the occiput touched his collar. His bones were peculiarly formed, as though twisted twice where the ordinary human bone was turned only once, and his shoulders rose in two pagoda-like points. *At mid-body he was thick.* He stood *pigeon-toed*, a sign perhaps that he was devious or had much to hide. The skin of his hands was ageing, and *his nails were moonless, concave, clawlike*, and they appeared loose. His eyes were as brown as beaver fur and full of strange lines. The two large brown naked balls looked thoughtful — but were they? And honest — but was Dr. Tamkin honest? There was a hypnotic power in his eyes... Occasionally it failed or drooped, and when this happened the sense of his face passed downward to his heavy (possibly foolish?) red underlip<sup>46</sup>.

Persino la sua calligrafia non ha alcunché di umano, anche questa è « peculiar even monstrous » [64]; vien fatto di chiedersi se, come in una favola, anche qui non si sia verificato il caso di un uomo sotto le spoglie di un mostro, o piuttosto del contrario, come i personaggi che popolano i

to be observed. The lips were gently protruded, and rested the one upon the other, after such fashion that it is impossible to conceive any, even the most complex, combination of features... ». E. A. POE, *op. cit.*, p. 355.

46. *Seize the Day*, *cit.*, pp. 67-68. Il corsivo è nostro.



suoi racconti: « Everyone was like the faces on a playing card, upside down either way » [69].

Il tema della duplicità, dell'ambivalenza del *trickster* pellerossa affiora evidentemente anche in questa sua moderna appendice; così come si era verificato per il Rinehart di Ellison, per quanto possiamo dire che il Tamkin operi in notevole misura un'altra particolare componente del *trickster*, quella sciamanica, anticipata già nel suo aspetto esteriore che, così come descritto, ci rammenta le maschere ed i travestimenti animaleschi, a volte proprio da uccello, degli sciamani<sup>47</sup>.

La figura di Tamkin era stata sempre schedata vagamente e frettolosamente dalla critica sotto l'imprecisa etichetta del ciarlatano e solo un recente studio di Lee Richmond ha reso parziale giustizia al suo ruolo di 'guaritore', conferendogli un valore determinante nella soluzione della vicenda<sup>48</sup>. Questo silenzio quasi totale appare tanto più stupefacente in quanto per tutto il romanzo Tamkin viene sempre definito con evidenti connotazioni sciamaniche: « He gives the impression of knowing something about chemistry, and things like hypnotism » [45] dice il dottor Adler; anche Tommy ha notato ripetutamente il potere e l'effetto ipnotico degli occhi di

47. Per il simbolismo ornitologico cfr. MIREA ELIADE, *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Ediz. Mediterranee, Roma, 1974, pp. 180-181.

48. Nell'inscrivere il Dr. Tamkin nell'ottica sciamanica Lee Richmond ha messo in evidenza solo gli aspetti positivi di questo personaggio, senza approfondire quelle particolari caratteristiche che in lui denunciano la riemersione dell'impostore pellerossa, in quanto *trickster*-trasformista, *medicine man* e *stregone*. La funzione dello sciamano è essenzialmente positiva, opposta a quella antisociale dello stregone. Dal punto di vista rigorosamente scientifico si tratta, come evidenzia Mircea Eliade, di figure e ruoli tra loro differenti e non sovrapposti, anche se oggi si tende, in modo impreciso, ad usare indifferentemente i vari termini, e nello sciamano nord-americano le varie attitudini si cumulano. Ci sembra comunque essenziale sottolineare nella figura di Bellow la convivenza dei due diversi tipi di operatore: lo sciamano, la figura positiva, e lo stregone-impostore, la negativa. Cfr. MIREA ELIADE, *op. cit.*, pp. 21, 322-25; LEE J. RICHMOND, « The Maladroit, the Medico, and the Magician: Saul Bellow's *Seize the Day* », *Twentieth Century Literature* 19, Jan. 1973, pp. 15-26.



quel « benevolent magician » [87], il cui sorriso era per lui « friendly, calming, shrewd, and wizard-like, patronizing, secret, potent » [70]; e lui stesso tiene a sottolineare, come ancora oggi fanno gli autentici sciamani pellerossa, lo spirito disinteressato della sua missione di paragaritore, sedicente psicoterapeuta:

Well, I'm a radical in the profession. I have to do good wherever I can... I am at my most efficient when I don't need the fee. When. I only love. Without a financial reward. I remove myself from the social influence. Especially money. The spiritual compensation is what I look for [71-72]; ...my real calling is to be a healer...

I belong to humanity. [103]

Come vediamo Tamkin si esprime proprio come un autentico sciamano, le sue parole sembrano anticipare — in un modo plateale quanto misterioso — quelle di Rolling Thunder, un *medicine-man* dei nostri giorni, attestanti la sua professione di fede:

But I was born to be a medicine-man... In the first place you have to be born for it... We don't do anything that shows, and we don't do anything for show... No amount of money in the world can buy the medicine of the traditional Indian... There are some things in this life that you cannot buy, and the American Indians live according to that standard<sup>49</sup>.

Queste dichiarazioni pressoché identiche ed altre simili, che Tamkin fa nel corpo del romanzo, giustificano in parte l'interpretazione critica del Richmond, che, alla luce degli studi di Weston La Barre, giunge ad evidenziare in

49. Dichiarazione resa da Rolling Thunder, *medicine-man* nonché leader spirituale e portavoce ufficiale delle tribù charokee e shoshone, durante una conferenza stampa tenuta il 15 aprile 1971 al « White Memorial Camp » di Council Grove (ansas). Doug Boyd, *Rollin Thunder - A Personal Exploration into the Secret Healing Powers of an American Indian Medicine Man*, Random House, New York, 1974, p. 6.



Tamkin ciò che per La Barre costituisce « the shaman's pseudo-fatherly social concern for people in some therapeutic, political, or economic way »<sup>50</sup>.

Considerato nell'ottica sciamanica il Dr. Tamkin viene ad assumere, agli occhi del Richmond, il ruolo sostitutivo di padre per il 'maldestro' Tommy, tesi avvalorata anche dall'interessante interpretazione suggerita dal critico riguardo il nome dello psicologo: « ...in Hebrew the word *tam* means 'perfect'; and Tamkin is more *kin* to Tommy than his own self-preserving father »<sup>51</sup>.

Ma a nostro avviso si pecca di eccessivo e fiducioso ottimismo riguardo il valore morale del sedicente psico-terapeuta: per una strana ironia, per quella fantastica contaminazione di reale e fittizio, di cui Tamkin è un entusiasta fautore, anche Lee Richmond è caduto nella trappola abilmente tesa, anch'egli vittima di uno dei tanti raggiri del *trickster* di Bellow, di cui egli considera solo i lati moralmente positivi.

Dinnanzi all'atteggiamento passivo, di ripulsa del dottor Adler, che ricusa di considerare Tommy, se non come figlio, almeno come paziente, è evidente che il comportamento di Tamkin possa far pensare ad un'azione sinceramente volta a fin di bene. Là dove il medico, lo stimato dottor Adler, è fallito, non è anzi neppur intervenuto, Tamkin il 'quack', questo *bricoleur* della psicanalisi, ha logicamente giuoco facile ed è spesso anche un giuoco quasi scoperto<sup>52</sup>.

« I am a psychological poet » [75] dice ed è innegabile che le sue teorie, la sua terapia specifica nei confronti di Tommy siano cariche di una forte dose di letterarietà poetica, anche se persino in questo emerge la sua raffinata, mistifi-

50. WESTON LA BARRE, *The Ghost Dance: Origin of Religion*, cit. in LEE J. RICHMOND, *op. cit.*, p. 22.

51. *Ibid.*

52. Il termine *bricoleur* è qui inteso nell'accezione fornita da Lévi-Strauss, cioè come figura alternativa di scienziato, o esecutore in genere, che con mezzi e repertori artigianali consegue risultati analoghi a quelli ottenuti dall'uomo del mestiere. Cfr. C. LÉVI-STRAUSS, *op. cit.*, p. 29 e segg.



cante manipolazione. I suoi principi terapeutici sono basati essenzialmente su una bizzarra teoria di stampo edonistico:

... the here-and-now. The real universe. That's the present moment. The past is no good to us. The future is full of anxiety. Only the present is real - the here-and-now. Seize the day. [72]

Risuona un'eco classicheggiante in queste parole ma, contrariamente alle apparenze, Tamkin non porge a Tommy neppure quell'aiuto filosofico-ideologico, che sembrerebbe volerli offrire. La filosofia del *carpe diem* tornerà utile invece a lui, il salvatore degradato, che vive alla giornata e s'impadronisce, senza remora alcuna e malgrado il proprio dichiarato disinteresse, degli ultimi risparmi di Tommy, dopo essere persino riuscito a consumare un pranzo alle sue spalle<sup>53</sup>.

La poesia che scrive appositamente per lui costituisce dal punto di vista psicologico l'elemento catalitico che fa precipitare la situazione; così come era stato per il *pamphlet* di Rinehart i versi dimostrano di essere stati redatti con alcuni dei sottili accorgimenti propri della tecnica della 'persuasione occulta': il continuo riferirsi, con forme pronominali e possessive, al fruitore del messaggio; arcaismi continuamente ripetuti riga per riga che sollecitano il senso critico del lettore e ne stimolano la coscienza culturale; ambiguità semantica

53. Quest'ultimo episodio ricorda l'antecedente melvilliano della rasatura ottenuta a sbafo dal 'Confidence-Man' alle spalle del barbiere del Fidèle, e l'uomo di fiducia è molto simile, in quell'occasione, al « beneficent magician » dagli occhi ipnotici di Bellow: « Hard to say exactly what the manner was, any more than to hint it was a sort of magical; in a benign way, not wholly unlike the manner, fabled or otherwise, of certain creatures in nature, which have the power of persuasive fascination—the power of holding another creature by the button of the eye, as it were, despite the serious disinclination, and, indeed, earnest protest, of the victim ». H. MELVILLE, *op. cit.*, p. 264.

La nostra interpretazione del significato della filosofia tamkiniana è del tutto opposta a quella del Richmond, second il quale « ... man should 'seize the day': not in the hedonistic sense, but in the sense of living for the beauty of nature, for personal dignity, for love of all created things ». LEE J. RICHMOND, *op. cit.*, p. 24.



ancora una volta come stimolazione positiva, come mostrano le ultime due strofe:

Seek ye then that which art not there  
In thine own glory let thyself rest.  
Witness. Thy power is not bare.  
Thou art King. Thou art at thy best.

Look then right before thee.  
Open thine eyes and see.  
At the foot of Mt Serenity  
Is thy cradle to eternity<sup>54</sup>.

Pur rendendosi conto di essere stato fatto oggetto di una sottilissima macchinazione Tommy non può sottrarsi a quella specie di stregone, le cui attenzioni lo avevano in ogni modo lusingato; e come un qualunque consumatore che — pur sentendosi lucidamente conscio della trappola commerciale — compra, anche Tommy 'compra'. «The waters of the earth are going to roll over me» [83] pensa nel disperato momento della resa mentale, dopo essersi riservato, come unico e debole tentativo di difesa, di apporre una piccola correzione al testo poetico<sup>55</sup>.

Non era la prima volta che Tommy si accorgeva degli errori linguistici del Dr Tamkin e, del resto, nel caso specifico della poesia questi potevano rientrare nel giuoco premeditato e nelle regole dell'*advertising*<sup>56</sup>. Gli errori erano forse diabolicamente calcolati e prima di circuire definitivamente Tommy,

54. *Seize the Day*, cit., p. 80. Lo sciamano è, secondo Mircea Eliade, anche un poeta. M. ELIADE, *op. cit.*, p. 22. Per la tecnica della 'persuasione occulta' si rimanda alle note n. 27 e 29.

55. «I have only one criticism to make. I think 'whyforth' is wrong. You should write, 'Wherefore then dost thou... And he reflected. So? I took a gamble». *Seize the Day*, cit., p. 82.

56. «He realized that Tamkin spoke faultily, but then scientific men were not always strictly literate». «With all the books he reads, how come the guy is so illiterate?». *Ibid.*, pp. 78 e 81.



con le pastoie di uno dei suoi soliti intricatissimi discorsi, Tamkin ha persino l'astuta civetteria di chiedere il suo parere: « Well, what do you think of this? » — said Dr Tamkin. He gave a special sort of wise smile, as though Wilhelm must now see what kind of man he was dealing with » [82].

Se nell'impiego del linguaggio come strumento efficacissimo di deliberata mistificazione Tamkin si è rivelato — così come anche Rinehart — un venditore di retorica sulla linea degli impostori ottocenteschi, per l'uso cinicamente beffardo che fa dell'ironia l'ingannatore bellowiano riallaccia invece ancora una volta i suoi stretti legami con il *trickster* winnebago.

Dileggiatore dei più alti valori etici e morali, fra cui quello della paternità, Wakdjunkaga — nella versione trasmessaci dal mito — dopo aver finto con parole acconce affetto e sollecitudine verso due bambini affidatigli li fa morire per calcolata negligenza<sup>57</sup>.

Analogamente si comporta il *trickster* di Bellow nei confronti del protagonista: dopo averlo lusingato con quelle attenzioni che il vero padre gli aveva negato, dopo essersi quasi imposto come figura alternativa di padre, Tamkin sparisce, non senza prima averlo depredato materialmente e, quel ch'è peggio, affettivamente. Col suo aiuto Tommy aveva sperato di poter rivalutare la propria identità sociale, gli si era rivolto per trovare quella solidarietà umana che definisce « Mercy... Milk-of-human-kindness » [74], ma il codice di questo mago riserva, come Tamkin stesso afferma, la stessa lettera dell'alfabeto per altri valori: « Money and Murder both begin with M. Machinery, Mischief »<sup>58</sup>.

57. V. nota n. 11. « My dear little children, I miss them a great deal! ». Così Paul Radin commenta queste parole del *trickster*: « In sarcastic imitation of the solicitude which the father of the children had exhibited ». P. RADIN, *op. cit.*, p. 55 nota n. 21.

58. Nella pratica sciamanica viene attribuita grande importanza al ruolo del *medicine-man* quale guida nella ricerca di un'identità. Il mancato adempimento di questo compito, da parte di Tamkin, è un altro elemento che contesta l'interpretazione del personaggio bellowiano visto esclusivamente come figura benefica. Cfr. Doug Boyd, *op. cit.*, p. 12.



Tamkin è chiaramente un'immagine distorta, un riflesso ormai degradato degli aspetti più genuini di Wakdjunkaga. Quel processo di scadimento postulato già nella trattazione del *trickster* pellerossa, e verificato per Rinchart, continua e si accentua qui nell'impostore di Bellow. Del *fool* primordiale, appartenente alla fase arcaica del mito, questo psicoterapeuta ha perduto le caratteristiche più grottesche ma anche più genuine, che ne facevano una creatura dotata di una letterarietà corposa, sanguigna<sup>59</sup>.

Gli elementi della sessualità sfrenata, della smaccata analità sono assenti in Tamkin, Bellow ne ha fatto un ingannatore in un certo senso più sofisticato di Wakdjunkaga — anche se di questo mantiene il camaleontismo e i travestimenti animaleschi — ma nel contempo il nostro pseudoguariano non è ancora il benefico eroe civilizzatore, né sarà mai un demiurgo.

L'impostore pellerossa era un operatore d'inganni in un mondo di natura in cui persino gli elementi della sovversione e della trasgressione, da lui introdotti, avevano paradossalmente una certa primitiva ingenuità. Il mistificatore bellowiano è anch'egli uno spirito del caos, del disordine ma il suo ruolo è squallido e la sala del giuoco in Borsa, uno dei gironi infernali della civiltà di massa in cui Tamkin opera così liberamente, emblemizza degnamente il suo regno<sup>60</sup>.

59. Nell'ambito delle figure dei suoi impostori, l'aspetto della mera sessualità come brutta dimostrazione di supremazia è stato confinato da Saul Bellow in una rozza figura di lestufante negro, un borseggiatore di *Mr Sammler's Planet*. Insospettito dall'incuriosita attenzione dimostrata da Mr Sammler per la sua losca attività il negro costringe il vecchio Sammler, dopo averlo immobilizzato in un atrio deserto ed essersi scoperto, a guardare il suo sesso. A differenza di Wakdjunkaga, che non conosceva ancora bene la posizione anatomica esatta del suo pene, questo *trickster* della megalopoli bellowiana lo adopera consapevolmente, come ulteriore strumento a sostegno della sua mistificazione: « The man's expression was not directly menacing but oddly, serenely masterful. The thing was shown with mystifying certitude. Lordliness. Then it was returned to the trousers. *Quod erat demonstrandum* ». *Mr Sammler's Planet*, Penguin Books, 1972, p. 42.

60. Definisce perfettamente Marisa Bulgheroni: « E lo squallore della Borsa, dove la condanna delle sue speranze è formulata sui grandi cartelloni



I tratti divini del demiurgo pellerossa sono in Tamkin del tutto scomparsi, il ruolo del «saviour» viene impersonato e portato a termine soltanto per contrasto. Sarà la disillusione per essere stato ingannato a condurre Tommy in una cappella, dove vicino al feretro di uno sconosciuto sfogherà in un pianto liberatorio e purificatore l'amarezza per la propria sconfitta: «la solidarietà tra il vivo e il morto senza nome diventa infine un principio di speranza per gli uomini»<sup>61</sup>.

Così Tamkin, l'ambiguo veggente, ha riportato, suo malgrado, il povero fallito sul cammino della speranza. Nell'ultima strofa della poesia gli aveva vaticinato una ritrovata serenità, «At the foot of Mt Serenity is thy cradle to eternity» si legge, e per converso possiamo intendere, lasciando a Tamkin una parte del magico, la bara dello sconosciuto come la culla presagita.

Uno strano destino accomuna alla fine delle relative vicende i due eroi, di Ellison e di Bellow: ambedue alla ricerca di una propria identità nello stesso contesto urbano hanno vissuto un'amara esperienza, ciascuno a suo modo legato alla figura di un *trickster*. Entrambi sono ritornati alla verginità della prima infanzia per ricominciare una nuova esistenza: 'l'uomo invisibile' dal suo grembo sotterraneo, Tommy da quel tempio sacro in cui, accanto a un ignoto fratello defunto, ha ritrovato se stesso in un 'felice oblio di lacrime'.

#### IV. IL 'DOTTORE'

Quel processo d'interferenza tra sfera reale e fantastica accennato in *Invisible Man* e in *Seize the Day*, che arriva a coinvolgere in un'unica dimensione Autore, Lettore e Personaggi, trova la sua massima espressione in *The End of the Road*, l'opera di John Barth che ci presenta un nuovo bino-mio vittima-impostore.

meccanici, sembra infine il fondo dell'inferno urbano». M. BULGHERONI, *Il nuovo romanzo americano 1945-1959*, Schwarz, Milano, 1960, p. 96.

61. *Ibid.*, p. 97.



Rispetto agli altri due romanzi già esaminati, *The End of the Road* appare come l'apoteosi dell'artificio letterario, in quanto a caratterizzazione dei personaggi e ambientazione. Le figure create da Barth si mostrano qui come le più 'costruite' fra quelle già incontrate, consapevolmente 'meditate' sin nei minimi particolari, anche i più grotteschi, e il contesto in cui sono state inserite si delinea così irrispettosamente realistico da apparire, per converso, 'irreale'.

E' questo l'effetto complessivo a cui l'autore, dichiaratamente, tende e la sua astuzia fa sì che sulla fantasmagorica giostra narrativa un posto venga riservato anche al lettore: una volta salito sul vorticoso carosello, questi dovrà per forza condividere con i personaggi la stessa visione distorta della realtà, e non potrà più scenderne per meglio mettere a fuoco il proprio punto di vista, se non a corsa ultimata<sup>62</sup>.

Seguendo la vecchia tecnica della sovrapposizione ed identificazione dei due spazi, il 'fittizio' ed il reale, Barth ci propone una struttura molto aperta, in cui i ruoli dei personaggi vengono decisi non solo dal romanziere ma anche dal lettore, e ciò che ne consegue è esattamente quanto egli dichiara in una delle sue tante intrusioni nel testo: « So in this sense fiction isn't a lie, but a true representation of the distortion that everyone makes of life »<sup>63</sup>.

Una maggiore realtà nella 'fiction' che nella vita stessa dunque, un antico concetto. Senza risalire al teatro classico,

62. Una visione della realtà «irrealist» è quella che John Barth asserisce di preferire, come ha dichiarato in un'intervista concessa a Joe David Bellamy: «... 'irrealist' view of reality, and this irrealism — not antirealism or unrealism, but irrealism — is all that I would confidently predict is likely to characterize the prose fiction of the 1970s. I welcome this (if it turns out to be, as a matter of fact, true), because unlike those critics who regard realism as what literature has been aiming at all along, I tend to regard it as a kind of aberration in the history of literature». J. D. BELLAMY, *The New Fiction-Interviews with Innovative American Writers*, Univ. of Illinois Press, Urbana, 1975, p. 4.

63. JOHN BARTH, *The End of the Road* (1958), Penguin Books, 1971, p. 87. Analogamente alla sezione successiva di questo lavoro, le indicazioni della edizione usata verranno incorporate direttamente nel testo.



in cui secondo Barth si troverebbe già la concreta esemplificazione di questa teoria, una digressione molto simile la troviamo per esempio nel *Confidence-Man*:

And as, in real life, the proprieties will not allow people to act out themselves with that unreserve permitted to the stage; so, in books of fiction, they look not only for more entertainment, but at bottom, even for more reality than real life itself can show<sup>64</sup>.

Niente di nuovo sotto il sole dunque, ma quel che colpisce è che a poco più di un secolo di distanza due romanzieri, così diversi tra loro, abbiano voluto celebrare la preminenza della finzione narrativa sulla realtà, tutti e due nel corpo di un'opera che vede tra i suoi personaggi la figura di un impostore; protagonista assoluto nel *Confidence-Man*, elemento catalitico l'altro, in quella mascherata messa in scena nell'opera di Barth che, a differenza di quella cui Melville allude nel sottotitolo della sua opera, non 'avrà forse un seguito' ma sarà infine pagata dai suoi protagonisti ad un prezzo durissimo.

Il ciarlatano di John Barth non ha che ben poco dell'uomo di fiducia melvilliano, il 'Dottore' — « with a capital D » [75], come il protagonista lo ha definito in mancanza di dati anagrafici mai forniti — è la somma dei due inganatori che abbiamo già incontrato, Rinehart e Tamkin, ma a un livello di estrema ricercatezza, è insomma la loro espressione più rarefatta; e come tale è il prodotto più completo ed insieme sofisticato di quel processo di scadimento che vede ad un estre-

64. H. MELVILLE, *op. cit.*, p. 206. Cfr. John Barth in J. D. BELLAMY, *op. cit.*, p. 10. La tendenza alla digressione o alla frantumazione del diaframma tra fittizio e reale non sarebbero, secondo Richard Boyd Hauck, i soli punti di contatto tra Melville e Barth, accomunati, nell'analisi del critico, dallo stesso gusto per la comicità 'assurda', che costituirebbe « a major strain in American literature... often directly linked to the question of faith or confidence ». R. B. HAUCK, *A Cheerful Nihilism — Confidence and « The Absurd » in American Humorous Fiction*, Indiana UP, Bloomington, 1971, p. xiii.



mo l'archetipo del *trickster* winnebago e all'altro gli impostori che abbiamo già menzionato.

Barth ha voluto offrirci un quadro parodistico della vita moderna, ed il suo mestiere raffinato ed estremamente consapevole fa sì che tutto venga messo su un piano volutamente giocoso, c'è quasi il gusto della vertigine narrativa, sulla sua pagina la verità, anche la più cruda e brutale, apre sempre uno spiraglio al dubbio, attraverso la lente della sua ironia il quotidiano più semplice si tinge di grottesco<sup>65</sup>.

Già il primo incontro tra Jacob Horner e il Dottore avviene in una atmosfera particolare, in una situazione di per sé strana: Jake è seduto da più di un giorno, immobilizzato da una paralisi di origini psichica, in una stazione ferroviaria, indeciso sulla direzione e sul treno da prendere; sembra incredibile ma John Barth ci rassicura subito (pare quasi di sentirlo ghignare dietro le quinte): questo disturbo mentale esiste, ha anche un nome, degno di quella situazione assurda: « *cosmopsis*, the cosmic view » [73]; e come un piccolo *jack-in-the-box* ecco che al momento giusto appare chi si deve prendere cura di Jacob, un sedicente dottore negro:

... a small, dapper fellow in his fifties stopped in front of me and stared directly into my eyes. He was bald, dark-eyed, and dignified, a Negro, and wore a graying mustache and a trim tweed suit to match. [73]

Il binomio vittima-ingannatore è così costituito, ed i termini del loro rapporto resteranno quelli definiti sin dall'inizio: un'atteggiamento di accidiosa acquiescenza da parte di Jake, di severa quanto fasulla professionalità da parte del negro. « Thus began my *alliance* with the Doctor » [77],

65. E' un effetto narrativo a cui Barth mira deliberatamente: « I still regard literature as a form of pleasure; and while there are lots of pleasures, including the pleasure of vertigo, I myself like a kind of fiction that, if it's going to be self-conscious, is at least comic about its own self-consciousness. Otherwise, self-consciousness can be a bloody bore. What is more loathsome than the self-loathing of a self one loathes? ». *Ibid.*, pp. 10-11.



dice il protagonista che, con la fredda e astrale sensibilità, tipica di alcuni personaggi barthiani, continuerà a considerare senza traumi la duplicità, l'ambivalente natura del Dottore; all'inizio lo aveva definito positivamente — « my rescuer », « my benefactor » [75] — e continuerà a richiedere il suo aiuto anche se a quelle prime positive connotazioni se ne mescoleranno via via altre, negative:

It was also apparent that he was a crank — though perhaps not an ineffective one — ...perhaps he was a frustrated psychoanalyst. At worst he was some combination of quack and prophet — Father Divine, Sister Kenny, and Bernard MacFadden combined (all of them quite effective people), with elements of faith healer and armchair Freud thrown in... [84]

L'ambivalenza di Wakdjunkaga riemerge anche in questo ambiguo stregone, che offre anche altre analogie con il *trickster* pellerossa.

L'irrequieto vagabondaggio di Wakdjunkaga era frutto della sua immaturità sociologica, della sua acerba capacità d'inserimento in un qualunque contesto sociale; anche il Dottore è un asociale, ma lo è perché vive coscientemente e deliberatamente ai confini della legalità, e le sue varie fughe, la sua instabilità altro non sono che volgari espedienti architettati per eludere la legge, come Jake frigidamente riconosce:

One thing seemed fairly clear: the Doctor was operating either outside the law or on its very fringes. Sexual Therapy, to name only one thin, could scarcely be sanctioned by the American Medical Association. This doubtless was the reason for the farm's frequent relocation. [84]

Il cinismo, fondamento etico del *trickster*, è anche alla base della etica del Dottore, che dimostra un grado di viltà superiore persino a quello dello stesso Tamkin, scegliendo i suoi pazienti, cioè le sue vittime, tra individui 'stigmatizzati': o uno schizoide come Jake o dei poveri vecchi paralitici, ai quali succhia gli ultimi risparmi, legandoli a sè con false



speranze di guarigione o con pseudoterapie dai nomi fantastici <sup>66</sup>.

E di questo *medicine-man* in camice la *Remobilization Farm*, il centro di riabilitazione motoria, in cui Jake viene condotto per essere curato, è la cornice più degna: una vecchia costruzione in cui predomina il bianco, sia all'esterno che all'interno, come nella *Progress and Advice Room*, la sala in cui avvengono i colloqui tra Horner e il Dottore, e che con il suo abbacinante squallore — i muri bianchi non racchiudono nessun altro mobile che due rigide sedie, bianche anch'esse — emblemizza la vuota personalità del paziente che il super-pragmatico vuole colmare e plasmare. Come sempre avviene in questi casi i suoi assistiti lo venerano ma per lui non sono che delle cavie, e il Dottore non ha difficoltà ad ammettere, cinicamente, il suo scarso interesse umano per essi:

But don't think I have an equal love for them. They're just more or less interesting problems in immobility, for which I find it satisfying to work out therapies; [78]

persino per Jake: « I have a limited interest in your case, Jacob, and in the vacuum you have for a self » [84].

I vecchi che affollano la sua clinica non sono altro che dei vuoti automi che si muoveranno non appena l'anonimo operatore negro farà scattare la molla del loro ruolo.

E' questa l'operazione che il Dottore effettua con Jake, che viene trattato con i principi della Mitoterapia — assegnazione di un ruolo da parte dello psicoterapeuta e assunzione dello stesso da parte del paziente — e con i principi della 'Sinistralità, Antecedenza ed Ordine Alfabetico':

66. « I learned of Nutritional Therapy, Medicinal Therapy, Surgical Therapy, Dynamic Therapy, Informational Therapy, Conversational Therapy, Sexual Therapy, Devotional Therapy, Occupational and Preoccupational Therapy, Virtue and Vice Therapy, Theotherapy and Athcotherapy... » *The End of the Road, cit.*, p. 83. Il termine 'stigmatizzato', come portatore di uno stigma fisico o psichico, è qui inteso nella comune accezione sociologica. Cfr. ERVING GOFFMAN, *Stigma - L'identità negata*, Laterza, Bari, 1970.



If the alternatives are side by side, choose the one on the left; if they're consecutive in time, choose the earlier. If neither of these applies, choose the alternative whose name begins with the earlier letter of the alphabet. [83]

C'è in ambedue il gusto della finzione fine a se stessa, perché è evidente che l'anonimo antieroe negro non crede una parola della sua teoria personale, lo lascia intendere lui stesso:

Mythotherapy is based on two assumptions: that human existence precedes human essence, *if either of the two terms really signifies anything*; and that a man is free not only to choose his own essence but to change it at all. Those are both good existentialist premises, *and whether they're true or false is of no concern to us* - they're useful in your case<sup>67</sup>.

E lo stesso Jake, pur seguendo tutte le istruzioni, continua ad estrinsecare mentalmente le proprie riserve: « Although I kept telling myself that *I was just going along with the joke*, I actually did move from... » [84].

E' chiaramente tutto un giuoco condotto sul filo dell'ambiguità, non solo per quel che riguarda Jacob Horner, il personaggio, ma anche al livello del fruitore dell'opera, il lettore.

Stando al giuoco questi può infatti assumere 'Sinistralità, Antecedenza ed Ordine Alfabetico' — considerati nella loro essenziale caratteristica, cioè la linearità — come la metafora della scrittura barthiana, che, dal punto di vista strettamente tecnico, come Barth dichiara in altra sede, trova proprio nella linearità uno dei suoi stimoli più vicini:

...we should *accept* the fact that writing and reading are essentially linear activities and devote our attention as writers to those aspects of experience that can best be rendered linearly - with

67. Analogamente alla citazione successiva il corsivo è nostro. *The End of the Road*, cit., p. 86.



words that go left to right across the page; subjects, verbs, and objects; punctuation! <sup>68</sup>.

Tutta questa trama ordita sotterraneamente viene alla luce ed appare meno complessa se si schematizzano i legami fra l'autore, il lettore e i personaggi come in una proporzione matematica:

Psicoterapeuta : Horner = Autore : Lettore

Risulta evidente infatti l'eguaglianza fra i rapporti suespressi, ed il risultato è matematicamente eguale: ambedue i conseguenti, protagonista e lettore, fanno finta di credere ai due mistificatori antecedenti, lo psicoterapeuta e il romanziere, si ha dunque in egual misura una doppia finzione nella mistificazione.

Vien fatto di chiedersi cosa spinga il lettore a lasciarsi irretire in un trucco narrativo così scopertamente fittizio, e perché cada nella trappola tesa da Barth, come Horner in quella del Dottore. L'unica motivazione plausibile, e forse solo giocosa come tutto il resto, è riposta in quell'aura sottilmente erotica che qui lega fatalmente, com'è stato osservato, Autore, Testo e Lettore <sup>69</sup>.

La naturale ed antichissima trappola della sessualità è stata riscoperta ancora una volta da Barth, letterariamente, e tecnicizzata a livello narrativo. Questo stranissimo amplesso, che vede legati Autore e Lettore, trova ancora una volta il suo perfetto parallelo nell'ambiguo rapporto tra il protagonista e lo psicoterapeuta, elusivamente riflesso nei colloqui che

68. John Barth in J. D. BELIAMY, *op. cit.*, p. 4. Evidentemente la linearità si riferisce qui all'aspetto meramente visivo e non, per esempio, a quello temporale, come provano i vari esperimenti fatti da Barth con la tecnica del *flash-back* o con i vari scarti cronologici.

69. « Proprio come i suoi sempre più deboli e pretestuosi 'correlativi oggettivi' s'incentrano con maggiore o minore chiarezza intorno al tema ossessivo del triangolo, proprio come il triangolo di Freitag può valere a raffigurare, indifferentemente, lo schema di una narrazione o di un contatto sessuale... il rapporto Autore-Testo-Lettore si configura sempre più come un legame di carattere erotico, la scandalosa 'offerta' di una pagina intima... ». GUIDO FINK, « Barth, o della rilettura », *Paragone* 302, Apr. 1975, p. 60.



li vedono impegnati sempre secondo lo stesso rituale; le sedie della *Progress and Advice Room* son disposte frontalmente, in modo che Jacob debba sedere rigidamente tra le gambe divaricate del Dottore — è l'unica posizione che gli sia consentita — e Jake non può sfuggire a questa sorta di possessivo contatto, durante il quale il Dottore lo studia e lo psicanalizza con lentezza, a suo agio, facendo roteare, oscenamente, il sigaro in bocca <sup>70</sup>.

Come Tamkin anche questo sconosciuto negro è dunque un *bricoleur* della psicanalisi, anche se tiene a non essere considerato uno psicanalista: ha compreso quale potente forza traente sia la sessualità — non per nulla una delle sue terapie preferite è la *Sexual Therapy* — e proprio per questo raccomanda a Jake di astenersi da rapporti sessuali, sinché non abbia riguadagnato un'equilibrio più stabile ed una maggiore capacità decisionale <sup>71</sup>.

Abbiamo anche qui un moderno sciamano che, come gli stregoni delle società primitive — capaci di conseguire attraverso rituali magici la stessa rigorosa precisione ottenuta attraverso la scienza — dimostra di essere dotato di misteriosi poteri d'indovino e psicoterapeuta, come Jake è costretto ad ammettere: « ...his insights frequently struck home » <sup>72</sup>.

Eppure Jake non comprende la lezione di questo stregone e non ne segue neppure i consigli positivi. L'eroe invisibile di Ellison si era posto vari interrogativi sulla natura di Rinehart, e la risposta, il vuoto dietro quella maschera l'aveva dovuto amaramente scoprire da solo; Jake avrebbe il vantaggio di una verità già rivelata nelle parole del Dottore, ma non è capace di sciogliere il facile rebus che quello gli espone: sotto la maschera si nasconde l'*ego*, e questo stesso non è che una

70. *The End of the Road*, cit., pp. 6-7.

71. Negli Stati Uniti i cosiddetti 'terapeutici' sono in voga già da molto tempo e sono oggi in costante aumento. Cfr. E. ALTAVILLA, *Viaggio nel sesso*, Rizzoli, Milano, 1975, cap. VI.

72. *The End of the Road*, cit., p. 84. Cfr. C. LÉVI-STRAUSS, *op. cit.*, p. 24.



maschera, intercambiabile, come i ruoli che dobbiamo assumere<sup>73</sup>.

Con quella prescienza che ne ha fatto un misterioso stregone moderno il Dottore applica questo principio d'intercambiabilità — in senso lato potrebbe essere il concetto già visto dell'enantiodromia, del capovolgimento — persino a se stesso:

You did quite well, for example, for a beginner, to walk in here so confidently and almost arrogantly a while ago, and assign me the role of a quack. But you must be able to change masks at once if by some means or other I'm able to make the one you walked in with untenable. Perhaps... you could change to thinking of me as The Sagacious Old Mentor, a kind of Machiavellian Nestor... [88]

E' evidente adesso come l'ambivalenza di Wakdjunkaga sia operante anche nel *trickster* barthiano, che indica personalmente la possibilità di una propria trasformazione dalla figura dell'impostore in quella del Vecchio Saggio.

Jake seguirà solo in parte ed imperfettamente i consigli del Dottore: finirà infatti per razionalizzare, strutturare ogni più piccolo dettaglio della sua esistenza senza un valido motivo, in parte per scimmiottare la forte, logica personalità dell'amico Joe Morgan, ed in parte per una evidente, malintesa interpretazione della Mitoterapia<sup>74</sup>.

Nonostante l'avvertimento di mantenere la propria vita « as uncomplicated as possible » [81] si lascerà coinvolgere in un menage-à-trois talmente strutturato da essere condotto,

73. « Don't think there's anything behind them [masks]: there isn't. Ego means I, and I means ego, and the ego by definition is a mask ». *The End of the Road*, cit., p. 89.

74. Molto pertinente appare ciò che in proposito dice Tony Tanner: « ...we should recognize that the doctor is a very ambivalent figure in this book — like those doctors in Purdy and Burroughs, for instance, whose 'truths' have very ambiguous results when applied ». T. TANNER, *op. cit.*, p. 238.



anche se iniziato solo fatalmente, con la precisa e consapevole volontà comune di tutti e tre i componenti<sup>75</sup>.

Quest'estrema razionalizzazione, persino del sesso e dell'eroticismo, costituirà la sua rovina: Rennie Morgan, il lato femminile del triangolo, morirà sotto i ferri del Dottore, nel tentativo d'abortire, nella *Treatment Room* del suo Centro, sfondo di una delle più impietose e cruenti scene da scannatoio della narrativa americana contemporanea.

« This thing was everybody's fault, Horner. Let it be everybody's lesson. Go on, now; get it over with » [186] è il secco, saggio commento del Dottore, qui decisamente calato nel suo ruolo di Vecchio Mentore. Potremmo anche credergli se non ricordassimo una sua precedente affermazione: « You have no way of knowing whether anything I've said or will say is the truth, or just a part of my general therapy for you » [78].

Deve piuttosto trattarsi di un'ennesima prova di mistificante ipocrisia, un'ennesima maschera di questo *trickster*, simile alle luttuose gramaglie dei piccoli da lui massacrati<sup>76</sup>.

Ma non possiamo essere sicuri più di nulla, è il prezzo che dobbiamo pagare per essere entrati nel giuoco. La complessa macchina narrativa di *The End of the Road* ci ha talmente trascinati nei suoi ingranaggi che, indossando a nostra volta la maschera del *trickster*, siamo riusciti a farci beffa dell'autore obbligando un suo personaggio a ripercorrere a ritroso il cammino verso la propria matrice mitica, compiendo così quella che per John Barth è ormai un'operazione « mitopoieticamente retrograda »!<sup>77</sup>.

75. « ...it points to one of Barth's recurrent assertions that, in disregard of, and indifferent to, the presence or absence of any formulable motives, the human animal will copulate ». *Ibid.*, p. 236.

76. P. RAVIN, *op. cit.*, pp. 29 e 31.

77. Quel tipo di operazione viene però stigmatizzato da Barth in sede narrativa e non critica. Barth disapprova infatti la tecnica di utilizzazione dei miti classici nelle opere di Updike (*Centaur*), Joyce (*Ulysses*), Malamud (*The Natural*) perché, lui dice, « ...their authors have hold of the wrong end of the mythopoetic stick. The myths themselves are produced by



## V. MATTHEW O'CONNOR

A ben riflettere l'aver voluto chiudere quest'indagine, come stiamo facendo, con Matthew O'Connor costituisce un'ulteriore forma di violenza a cui l'istrione irlandese di Djuna Barnes viene sottoposto. Come Nora Flood, la lesbica che lo va a stanare nel suo lurido alloggio appositamente per chiedergli il significato della notte, anche noi lo abbiamo evocato dai suoi notturni rifugi affinché potesse ulteriormente illuminarci sul significato dell'impostura, e come lei avremmo potuto sentirci rispondere:

And I was doing well enough... until you kicked my stone over, and out I came, all moss and eyes; and here I sit, as naked as only those things can be, whose houses have been torn away from them to make a holiday, and it my only skin - labouring to comfort you<sup>78</sup>.

Abbiamo coinvolto questo allucinato Tiresia nel momento per noi più opportuno e senza tener conto, sul piano letterario, della sua assoluta precedenza cronologica rispetto alle figure di mistificatori già esaminate, proprio perché lui, meglio degli altri, potrà farci concludere ritornando in quella sfera del mito da cui eravamo partiti con Wakdjunkaga.

Il dottore irlandese, per il quale la propria condizione d'impostore è sentita come una ferita aperta e miseranda — « ...by his own peculiar perversity God has made me a liar » [291] —, è diverso da tutti quelli che, nella nostra

the collective narrative imagination (or whatever), partly to point down at our daily reality; and so to write about our daily experiences in order to point up to the myths seems to me mythopocically retrograde. I think it's a more interesting thing to do, if you find yourself preoccupied with mythic archetypes or what have you, to address them directly ». Cit. in J. D. BEL-LAMY, *op. cit.*, pp. 8-9.

78. DJUNA BARNES, *Nightwood*, in *Selected Works of Djuna Barnes*, Farrar & Straus, New York, 1962, p. 352.



trattazione, l'hanno preceduto e nello stesso tempo possiede qualità rinvenute in altri.

Molti sono ad esempio i punti di contatto con Tamkin, alcuni così evidenti da far pensare che Bellow avesse in mente proprio la figura del ginecologo irlandese, quando creò il suo altrettanto abusivo psicoterapeuta.

Come Tamkin anche Matthew è un fabulatore straordinario, proprio come le figure di quei suoi racconti narrati all'impazzata: mostri disperati e gementi che egli ci pone sotto gli occhi con una loquela incessante e di sapore elisabetiano, che anticipa quella di Tamkin per il ritmo incalzante che non dà tregua, 'torrenziale' la definisce T.S. Eliot, che di *Nightwood* fu il primo dei grandi estimatori<sup>79</sup>.

*Nightwood* è soprattutto la storia di Matthew O'Connor e di Robin Vote, la bella schizofrenica che tutti vorrebbero possedere e plasmare, e che a ciò si sottrae riuscendo a condurre una strana esistenza sonnambolica. L'impronta eliotiana è impressa profondamente in tutta l'opera, nel surreale 'bosco di notte' Robin Vote — come indica il suo stesso nome — deve effettuare la sua scelta tra due compagne: la tormentata e lacrimosa Nora Flood e la dura e grifagna Jenny Petherbridge: due segni di acqua e di terra, la qualità eliotiana per fertilità e carestia<sup>80</sup>.

Ma tornando alle doti del protagonista come fabulatore notiamo che le creature dei suoi racconti suscitano in noi un sentimento molto diverso da quello dei personaggi delle fantasie tamkiniane: non più un divertito, incredulo distacco, ma una pietà immensa, fraterna per questi poveri viventi, che

79. L'introduzione a *Nightwood* da noi consultata è del 1937. Elémire Zolla informa che già la prima edizione inglese del 1932 aveva la presentazione di T.S. Eliot. E. ZOLLA, « Djuna Barnes », *Studi Americani* 5, 1959, p. 301.

80. A proposito dell'influenza stilistica eliotiana dice Elémire Zolla: « ...l'eco di Eliot si coglie ad ogni passo. Eliot tentò la narrativa, in una rivista minore (*The Little Review*), durante quegli anni, ma è nella prosa di Djuna che si coglie l'eco degli errori e delle definizioni precise della poesia eliotiana, più che nel tentativo di trasposizione di Eliot stesso » *ibid.*, p. 304.



trovano nel grottesco invertito il loro bardo, perché lui è come loro, « ...one who was created in anxiety » [291], campione esemplare di quello ch'è stato felicemente definito 'un gabinetto di curiosità teratologiche'<sup>81</sup>.

Questo senso di cristiana comunione col prossimo, di pietà anche verso se stessi, è l'elemento che differenzia i due ingannatori, che con stile diverso vivono gli episodi simili che li vedono protagonisti.

Con frettolosa, e forse anche quella calcolata, protervia Tamkin scrocca una colazione a Tommy: « Dr. Tamkin slid the two checks across the table. 'Who paid yesterday? It's your turn, I think' »<sup>82</sup>. Conscio della propria inclegante miseria, nell'analogia situazione, il dottor O'Connor si comporta diversamente, con sfumata discrezione:

...the doctor got up lightly and tip-toed noiselessly to the entrance. He said to the waiter in bad German: 'The lady will pay', opened the door, and went quietly into the night. [254]

Attraverso le loro descrizioni abbiamo anche una visione dei rispettivi genitori: il padre di Tamkin è, a suo dire, un cantante che aveva abbandonato cinque figli per ricostruirsi altrove una famiglia altrettanto numerosa; l'incontro tra il vecchio istrione, piangente e vergognoso, ed il figlio ormai estraneo ci lascia indifferenti e scettici, come Tommy<sup>83</sup>. Non sappiamo quanta parte abbia l'invenzione in quella storia, così come in quella dei genitori di Matthew O'Connor, ma l'istantanea ch'egli ci presenta di quella coppia decorosamente buffa (sono proprio così, lui dice, in una foto scattata sull'otto volante) riesce quasi a commuovere<sup>84</sup>.

81. *Ibid.*, p. 301.

82. SAUL BELLOW, *op. cit.*, p. 106.

83. « He was a great singer » he said. « He left us five kids because he fell in love with an opera soprano... Twenty years later... I found the old fellow. He had five more children... He wept, he was ashamed. I had nothing against him. I naturally felt strange » *Ibid.*, p. 100.

84. « ...everyone in my family a beauty, my mother, with hair on her head as red as a fire kicked over in spring... She had a hat on her as



Le somiglianze, perlomeno esteriori, tra i due personaggi non sono finite; i loro alloggi, ad esempio, hanno molto in comune: stanze piccolissime, ingombre di libri, e di strumenti professionali ormai arrugginiti in quella di O'Connor. Ma l'esercizio della professione medica, esercitata illegalmente in ambedue i casi, viene sentito con un'etica diversa: è un ulteriore mezzo d'inganno per Tamkin, mentre O'Connor si comporta, a volte, come se realmente avesse prestato il giuramento d'Ippocrate. Come quando viene chiamato a risvegliare Robin Vote dal suo muschioso letargo, e poco conta che questa prestazione gli sia anche servita per rubare una banconota o per sottrarre furtivamente un tocco di cipria e di rossetto o qualche goccia di profumo. I gesti « common to the 'dumbfounder', or man of magic » [260], che compie durante quest'impresa, sono quasi ingenuamente infantili, e niente hanno dell'ambigua, ipnotica stregoneria di Tamkin. Sono soltanto un rituale indispensabile a procacciare a quella povera 'vecchia sola', come Matthew ama definirsi, una maschera che l'aiuti a vivere.

Ed i suoi camuffamenti, il suo brutto aspetto, per quanto grotteschi, hanno sempre qualcosa di dignitosamente patetico:

undoubtedly the doctor was a great liar, but a valuable liar. His fabrications seemed to be the framework of a forgotten but imposing plan; some condition of life of which he was the sole surviving retainer. His manner was that of a servant of a defunct noble family, whose movements recall, though in a degraded form, those of a late master. Even the doctor's favourite gesture —

big as the top of a table, and everything on it but running water; her bosom clinched into a corset of buckram, and my father sitting up beside her... He had on one of those gilly little yellow jackets and a tan bowler just up over his ears, and he must have been crazy, for he was sort of cross-eyed — maybe it was the wind in his face or thoughts of my mother where he couldn't do anything about it ». *Nightwood*, cit., p. 253.



plucking hairs out of his nostrils — seemed the 'vulgarization' of what was once a thoughtful plucking of the beard<sup>85</sup>.

Si è all'ultimo stadio della degradazione eppure non possiamo parlare dell'irlandese come di un impostore decaduto alla stessa stregua degli altri: la sua umana solidarietà e la sua pietà lo riscattano; lo hanno differenziato da Tamkin (di cui sembra essere stato in parte la matrice letteraria) e dalle altre figure d'impostori, ed indicano in lui la presenza di uno stadio coscienziale, di una cosmica veggenza che piuttosto lo collocano nella sfera senza età del mito, ritornando così nella dimensione di Wakdjunkaga.

Alcune caratteristiche della figura barnesiana richiamano anche il *trickster* winnebago, ma Matthew O'Connor ha raggiunto in parte quella maturità che a quello mancava: alcuni episodi del ciclo winnebago sul *trickster* e della vita del *medicine-man* irlandese presentano una strana coincidenza, ma diversa è la presa di coscienza dei due protagonisti.

Sradicato come Wakdjunkaga il notturno personaggio ha del briccone pellerossa anche l'ermafrodite ambivalenza; che abbia avuto una moglie e dei figli è forse anche questa semplicemente un'invenzione, lui stesso tiene a sottolineare le possibilità solo 'fittizie' di quest'evento, vi è anche qui, come per Tamkin, una contaminazione tra fantasia e realtà. La propria storia è per Matthew una sorta di mito: in quello winnebago il *trickster* abbandonava la famiglia, insofferente degli oneri che quella comportava, Matthew si libera dai legami familiari in un modo ancora più assurdo, uccidendo la sposa:

I've said I was married, and I gave the girl a name and had children by her, then, presto! I killed her off as lightly as the

85. *Ibid.*, p. 256. Anche quando viene trovato a letto con una camicia da notte femminile ed un'assurda parrucca bionda, riccioluta, da cherubino, il dottore riesce a non ispirare repulsione ma assume, agli occhi di Nora, le grottesche fattezze del lupo di « Cappuccetto Rosso »: « God, children know something they can't tell; they like Red Riding Hood and the wolf in bed! », *Ibid.*, p. 295.



death of swans. And was I reproached for that story! I was. Because even your friends regret weeping for a myth, as if that were not practically the fate of all the tears in the world. What if the girl *was* the wife of my brother and the children my brother's children? When I laid her down her limbs were as handsome and still as two May boughs from the cutting... Who says she might not have been mine, and the children also?... Is not a brother his brother also, the one blood cut up in lengths, one called Michael and the other Matthew? Who's to say that I'm not my brother's wife's husband and that his children were not fathered in my lap? [357]

Diversa è, ripetiamo, l'attitudine coscienziale di questi due *tricksters*: il cinismo faceva di Wakdjunkaga il signore di quel mondo di natura primitivo e risolente, mitico ermafroditi per immaturità, sia sociologica che individuale; la pietà è la connotazione morale del vaneggiante capovolto di Djuna Barnes, che è tale, forse, per propria scelta, per quell'eccesso di sensibilità che lo spinge ad intenerirsi su tutti, compreso se stesso, in un modo ch'è soltanto suo<sup>86</sup>.

Il mito, la favola appaiono costantemente legati a questo personaggio la cui peculiarità, come veggente eterno e senza tempo, è sentita da tutti quelli che lo circondano: « You know what none of us know until we have died. You were dead in the beginning » [351] osserva Nora, che ha intuito solo in parte le radici mitiche di questo straordinario personaggio, « ...a man with a prehistoric memory » [360], che afferma di aver salassato Caterina di Russia e che della propria onniscienza dice: « Ask Dr. Mighty O'Connor; the reason the doctor knows everything is because he's been everywhere at the wrong time and has now become anonymous » [297].

Come nel bianco, l'assenza del colore, vi sono tutti i colori, nello anonimato di Matthew possono essere inclusi

86. « She thought: 'He dresses to lie beside himself, who is so constructed that love, for him, can be only something special'. *Ibid.*, p. 296.



tutti gli appellativi e definizioni; lui per primo si autodefinisce in vari modi, in uno dei suoi tanti apparenti vaniloqui:

« Have you », said the doctor, « ever thought of the peculiar polarity of times and times; and of sleep? Sleep the slain white bull? Well, I, Dr. Matthew-Mighty-grain-of-salt-Dante-O'Connor, will tell you how the day and night are related by their division. The very constitution of twilight is a fabulous reconstruction of fear, fear bottomout and wrong side up. Every day is thought upon and calculated, but the night is not premeditated. The Bible lies the one way, but the night-gown the other. The night, 'Beware of that dark door'! » [296]

Il tema del 'doppio' è legato anche al *trickster* di Djuna Barnes, anche lui come Wakdjunkaga, uno *speculum mentis* che può estrarre le verità più crude su quell'umanità dolente che nel 'bosco della notte' si muove con la stessa putrida vitalità di vermi che un sasso sollevato porta alla luce. Di questa folla che si dibatte nella selva oscura Dante-O'Connor — si è autodefinito anche così — rappresenta infatti non solo l'emblematico viandante, ma anche l'altra parte nascosta, il 'doppio', l'altro nel quale non ci si vuol riconoscere, come gli avventori del « Café de la Mairie du Vie » che in quell'agghiacciante figura d'indovino vedono solo una paurosa fiera notturna in agguato<sup>87</sup>.

Come il ciclo del *trickster* adombrava il processo di civilizzazione dell'uomo, e lo stesso briccone pellerossa poteva essere considerato l'inconscia contro-tendenza dell'uomo winnebago, l'impostore irlandese è anche la voce delle nostre paure non riconosciute.

Eppure Matthew aveva dichiarato così apertamente la vera essenza del suo ruolo, il suo pietoso identificarsi con la nostra parte più segreta e rimossa:

87. « Funny little man » some one said. « Never stops talking — always getting everyone into trouble by excusing them because he can't excuse himself — the Squatting Beast, coming out at night ». *Ibid.*, p. 360.



I love my neighbour. Like a rotten apple to a rotten apple's breast affixed we go down together... The heat of his suppuration has mingled his core with mine, and wrought my own to the zenith before its time. The encumbrance of myself I threw away long ago, that breast to breast I might go with my failing friends. [352]

Jung ha definito la figura originaria del *trickster* come il simbolo collettivo dell'*ombra*, un'epitome, nell'individuo, di tutte le qualità inferiori del suo carattere; come componente essenziale della nostra personalità questa figura collettiva tende a riprodursi continuamente<sup>88</sup>.

L'irlandese è chiaramente la nostra 'ombra', l'elemento che, come dice lui stesso, è una nostra seconda parte, inscindibile dalla prima personalità — « A man is whole only when he takes into account his shadow as well as himself » [326] — e aggiunge ancora più esplicitamente: « I talk too much because I have been made so miserable by what you are keeping hushed » [359].

Il vagabondaggio notturno di Matthew riflette dunque il tormentato, oscuro cammino umano, ed è indicativo che l'emblematico pellegrino sia ancora una figura bivalente, di *trickster* e di vecchio indovino dalla saggezza capovolta.

L'aspirazione verso un salvatore e la sua presenza finale nel mito dell'impostore winnebago stava ad indicare, per Jung, il riconoscimento cosciente di uno stato di calamità e la conseguente aspirazione verso una figura demiurgica<sup>89</sup>.

Matthew na rispetto a Wakdjunkaga, l'abbiamo visto, una certa maturità sociologica ma questa non è ancora giunta

88. Jung disquisisce molto sottilmente sulle implicazioni psicologiche della questione, considerando al di là dell'*ombra* un altro elemento, l'*anima*, che rappresenterebbe i recessi più inspiegati della nostra psiche, « tutto ciò di cui l'uomo non riesce mai a venire a capo, e che resta perciò in uno stato di emotività costante che non può essere toccato ». E' l'*anima* che fa generare numinose figure simboliche, come quelle del vecchio saggio o stregone, e sul piano individuale risolve il problema prodotto dall'*ombra*, cioè il rapporto tra psiche cosciente e psiche inconscia. Cfr. C. G. JUNG, *op. cit.*, pp. 199-200.

89. *Ibid.*



a compimento; l'elemento della mistificazione, ancora presente, sta lì a dimostrarlo: la nostra società opulenta e fari-seica non è ancora pronta a recepire gli apocalittici avvertimenti di questo dio delle tenebre, è pronta piuttosto a consegnarsi alla sua parte peggiore.

In tempi di superficiale liberalismo economico e di ebete autocompiacimento il pessimismo melvilliano aveva lasciato la comunità del Fidèle in balia del *Confidence-Man*, e questi ne aveva avuto buon giuoco sino alla fine, spegnendo persino l'ultima fioca luce che illuminava i recessi sottocoperta; lo squallore morale circostante fa esclamare a Matthew O'Connor: « Lord, put the light out » [359]; « What is a ruin but Time easing itself of endurance? Corruption is the Age of Time » [324]; « Now... the end — mark my words — now *nothing, but wrath and weeping!* » [362] ».

La lezione di Matthew O'Connor è per noi un duro monito: la Rovina e la Corruzione costituiscono la trama e l'ordito nel telaio del nostro tempo ed è fatale che continuando a condurre la spola con cieca ed incosciente omissione si lasci un ampio margine all'impostura nel tessuto del nostro destino. L'ambigua figura del *trickster* continuerà così ad avere la premienza sul « salvatore » e resterà per noi, inevitabilmente, una presenza costante.

MARIA VITTORIA D'AMICO