

SULL'UMORISMO AMERICANO CONTEMPORANEO

Verso la fine del settembre 1972 apparve sul *St. Louis Post Dispatch* — uno dei più importanti giornali statunitensi — una notizia di cronaca: un vecchietto di ottantadue anni era stato aggredito sessualmente ed ucciso nei pressi della città. *The Capitalist Reporter*, diffusissimo periodico newyorchese di affarismo e finanza, non molto tempo dopo consigliava vivamente ai suoi lettori, in vista della recessione economica, di dare il via ad un *ranch* di vermi nella propria cantina (nov.-dic. 1972, p.8): i vermi si moltiplicano più rapidamente dei conigli, la concorrenza è quasi inesistente. Per ora.

Lo stesso numero pubblica (p. 62), fra i numerosissimi altri, due curiosi annunci economici:

EMORROIDI O NON EMORROIDI. I dottori affermano che la carta igienica arida può causare irritazione se strofinata vigorosamente per pulire la zona anale. Sappiamo come pulire i bambini, ma non sappiamo pulire noi stessi. Santi-Act è un nuovo prodotto per inumidire la carta igienica (con approvazione medica) per il tocco finale. Consiste di un detergente e di un deodorante...

Seguono la descrizione del contenitore, le modalità di spedizione e l'indirizzo. L'annuncio *immediatamente consecutivo* dice:

Servite Dio, l'umanità. Ordinazione valida per la vita intera. Laurea in teologia, con documentazioni. Dettagli 25 cents. Chiesa della Scienza di Vita, 2207 Rolling Meadows, ecc.

Su quasi ogni quotidiano o settimanale o mensile, la pubblicità a cerimonie prediche servizi religiosi — qui ritenuta fatto normalissimo dato il regime di concorrenza — viene accostata ai frequenti trafiletti che offrono ogni assisten-

za personale morale e clinica a donne e ragazze in cerca di un aborto non illegale e non clandestino.

I *mass media* ogni tanto ci raccontano che il tale o tal altro giovane veterano del Viet Nam, amputato di una gamba o cieco o costretto su una seggiola a rotelle per fatti di guerra, è stato arrestato nel corso di una manifestazione antibellicista "di ispirazione radicale"...

E' chiaro che in un'atmosfera del genere gli umoristi hanno vita difficile, problemi opposti ma equivalenti a quelli ben noti degli scrittori che tendono ad esprimersi in tono opposto, drammatico o perfino tragico: come rendere la propria visione umoristica — o tragica — dell'esistenza in modo da lasciare a distanza l'impatto psicologico della realtà stessa sullo *animus* dei fruitori?

E' convinzione pressoché generale che il mondo dei temporaneamente vivi (il senso di precarietà è di prammatica) non sia mai stato così pauroso/così divertente, così ingiusto/così gaiamente paradossale, così complesso/così elementare nelle sue istanze ed esigenze a livello personale e sociale. Forse non è vero, osserva cautamente qualcuno, forse il mondo è sempre stato così, tutto da piangere o tutto da ridere e uno sceglie il da farsi a seconda delle circostanze o semplicemente a seconda del suo atteggiamento interiore, ma esistono — ed imperano — i *mass media* e l'eco di un grido veramente corale o solitario ma profondamente motivato, come di una risata, si spande da un capo all'altro della terra nel giro di ventiquattro ore, il crimine o il fatto buffo sono immediatamente avvenuti alla porta accanto, siamo aggrediti da una falange di delinquenti, siamo più o meno amaramente esilarati ogni giorno da una sequela di vicende comiche o tragicomiche, è una doccia scozzese a cui, consciamente o no, nessuno nel mondo civile si sottrae.

Se questo è un dato di fatto incontrovertibile un po' dovunque, è tanto più reale per quel concentrato di ogni san-tità criminale e follia che sono, per antonomasia e in effetti, gli Stati Uniti d'America. Ne deriva che, se il cosiddetto umorismo nero e/o morboso è coltivato in Europa, nella confede-

razione d'oltreatlantico diviene fatto predominante e caratterizzante sulla pagina scritta, nel *cartoon* del disegnatore, sotto le luci della ribalta e talvolta perfino del popolare teatro di posa televisivo.

L'insistenza sul macabro e sul delittuoso propria del *black humor*, la compiacenza masochista o maligna della sofferenza propria o altrui, dell'immoralismo, che contraddistingue il *sick humor* (ma i limiti fra le due tendenze anche qui come in Europa si confondono), hanno spinto qualche critico locale a gridare "Sodoma e Gomorra" o addirittura "Fine di tutto". *The Rise and Fall of American Humor* è il titolo significativo di un volume storico ed esegetico sull'argomento. All'autore Jesse Bier, criticamente ottimo almeno nella sezione su Mark Twain e sempre almeno cronista accurato, è stato fatto appunto per certa sua sentenziosità categorica e conformista¹ che lo conduce a presentare in una luce negativa, o almeno pessimistica, la produzione più tipica di questo secondo dopoguerra. Si augura, e quasi profetizza, che la presa dello "pseudumorismo nero" si allenti in virtù di futuri parodisti « come Updike giovò a indebolire il mito del Kerouac-ismo verso la fine degli anni cinquanta in *On the Sidewalk* »², pur dopo aver riconosciuto le profonde ragioni del *black humor*. Posto in questi termini il suo giudizio sembra derivare più da borghese ostilità ad ogni estremismo che non da un atteggiamento critico filosoficamente motivato. Anche Bier ammette in effetti che *black* e *sick humor* sono almeno per ora *ultima ratio* per i cultori del genere: in un mondo in cui la depravazione e l'assurdo hanno raggiunto e oltrepassato confini che parevano inattingibili, non resta agli scrittori, per determinare un effetto di distacco e prospettiva artistici, se non creare propri miti fittizi di depravazione e assurdità. O anche si può

1. Cf. JOHN R. CLARK, « The Critic that Would not Let It Alone », pp. 78-82 in *Satire Newsletter*, Spring 1969.

2. JESSE BIER, *The Rise and Fall of American Humor*, Holt, Rinehart & Winston, New York, 1968, p. 413.

dire che sostituiscono — in una reazione disperata — il valore di un selvaggio immoralismo all'ipocrisia. Non è esclusa l'ipotesi della cura omiopatica, né quella — certo valida per alcuni — del cedere alla deriva di una moda³.

Ma vi sono argomenti, occorre rilevare, che non hanno mai fornito ispirazione a nessun umorista, per nero o morboso che fosse: i campi di sterminio, ad esempio, o le peggiori distruzioni dell'ultima guerra mondiale. Non si vuole pensare all'accettazione di una frontiera etica, che sarebbe fuori luogo per la deliberata licenza degli scrittori in questione: si direbbe piuttosto che, di fronte a tali orrori, il comportamento si adegui ad un modello tipicamente nevrotico: chiudere gli occhi di fronte al fatto reale e colpire, esplodendo, altrove, mirando ad altri bersagli ma con la malvagità e la violenza suggeriti (o psicopaticamente imposti) dalla natura di quei fatti reali.

Esiste anche — più in America che in Europa, vorrei affermare, anche in base ad esperienze personali — l'incertezza e l'apatia di fronte a ciò che deve o può essere soggetto di riso. Capitò a chi scrive di accennare, durante una conferenza di carattere letterario in una sede universitaria (quindi con un pubblico di studenti e docenti) al curioso e tutt'altro che religioso comportamento di un celebre monarca campione della Fede, il quale — secondo la leggenda della *Chanson de Roland* — offrì all'esercito di Arabi da lui sopraffatto l'alternativa fra il battesimo generale o lo sterminio completo, creando così, nel giro di poche ore, più di centomila "veri Cristiani". A parte il sorriso sotto i baffi di due o tre fra i presenti, mi resi conto che l'ironia andava completamente perduta sugli altri.

Jerome Beatty jr. racconta sulla *Saturday Review* come un capo ameno del Midwest fu arrestato e accusato di sediziosità quando annunciò all'aeroporto « Voglio solo farvi sapere che non ho messo una bomba sull'aereo 702 per New York ».

3. *Ibidem*, p. 307.

Malgrado le sue reiterate proteste in tribunale di avere semplicemente detto la verità, fu condannato a trenta giorni con la condizionale⁴.

E' da ricordare poi la ridotta capacità di associazioni mentali di carattere culturale propria dell'americano medio, per cui un frizzo o un'allusione implicanti formazione o nozioni umanistiche non superficiali, il più delle volte cadono semplicemente nel vuoto.

Tali essendo le circostanze si può dire che negli Stati Uniti *black* e *sick humorists* obbediscono anche, forse con varia consapevolezza, alla legge commerciale del fornire il bene di consumo nella forma di più agevole assorbimento, facendo leva, come fanno, su valori-disvalori di sicura forza di shock: sesso, morte, malattia, deformità, violenza.

Certo vi sono fra di loro scrittori di alto livello e di raffinatissimo dettato a cui l'affermazione non è applicabile. John Barth non offre il suo prodotto alla maggioranza quando compone i racconti di *Lost in the Funhouse*, 1968, dove è interessante constatare come l'autore senta la necessità di arricchire il suo mezzo espressivo con elementi visivi (l'esempio più cospicuo è la striscia di Moebio all'inizio) e con possibilità foniche: il sottotitolo della raccolta è «narrativa per stampa, registrazione, viva voce». E l'abilità, spesso l'intuizione, formale è sempre elevata. Dal punto di vista contenutistico c'è un insistito autobiografismo, fra *humor* e nichilismo, *cupio dissolvi*, aspirazioni al suicidio o almeno alla mediocrità: nel racconto che dà il titolo alla raccolta, l'autore — di altre *funhouses*, fiere dei divertimenti o mondi fittizi per beneficio altrui — vorrebbe assomigliare ai due autentici innamorati che autenticamente si perdono in fiera. *Petition*, la storia di due gemelli siamesi, indissolubilmente legati ma penosamente dissimili, è un chiaro e insieme robusto simbolo della lotta fra anima e corpo, tutt'altro che privo di effetti comici. *Night Sea Journey* lascia intendere che 'niente vale la pena', nemmeno

4. JEROME BEATTY, jr., «What's Happening to Humor?» in *Saturday Review*, August 29, 1964, p. 49.

l'amore metafisico che forse ci attende. *Autobiography* immagina le riflessioni di un feto che aspira, più che alla nascita, all'aborto e alla fine lo ottiene. *Menelaiad* è una variazione erudito-umoristica e dissacratoria del mito di Elena... La rabelaisiana immediatezza comica di *The Sot-Weed Factor*, 1960, l'opera forse più famosa di Barth, è oltrepassata, così come la satira implicita in *The Floating Opera*, 1965, in favore di uno *humor* rarefatto e astrattizzante teso a considerazioni di una ansia veramente cosmica.

E' un fatto riconosciuto che la quasi totalità dei maggiori romanzieri contemporanei da questa parte dell'Oceano aspirano ad essere narratori comici o satirici. Per cui si potrebbe replicare a chi parla di decadenza o addirittura fine dell'umorismo negli Stati Uniti, che questa può essere vista, anzi, come un'epoca particolarmente fortunata per la tendenza letteraria in sè la quale appare essere l'unica lente attraverso cui convenga guardare alla realtà, o comunque alla realtà americana. La polemica si restringe, caso mai, alla validità artistica dei singoli scrittori, delle singole opere.

Ci sembra che un libro quale *Snow White*, 1967, di Donald Barthelme, con la sua disincantata versione della favola di Biancaneve — concubina di sette comparì in attesa di incontrare un principe ideale che ha i suoi moderni conflitti interiori e che muore prima di arrivare a corteggiarla — sia da giudicare come un apporto assai notevole alla letteratura e alla critica di una società che è presa ironicamente in esame nei suoi aspetti salienti: arte, politica, posizione della donna, giustizia, boyscoutismo, ecc.

Come pure *Malcolm*, 1959, che rimane tuttora per molti il capolavoro di James Purdy così nitido di stile e di immagini e così sottilmente satirico dei vari clichés di comportamento e di linguaggio americani. In superficie il motivo più sfruttato da Purdy è quello della violenza o ingordigia sessuale, dal suo primo romanzo *Cabot Wright Begins*, al recente racconto lungo *I Am Elijah Thrush*.

Joseph Heller non ha ancora superato se stesso dopo il popolarissimo *Catch 22*, la storia del bombardiere Yossarian

che non vuole più accettare missioni di volo per la semplice ragione che ha paura di morire in combattimento. Sebbene si riveli gradualmente che il vero avversario del protagonista è nient'altro che un *establishment* impazzito.

Il sorriso faunESCO di James Patrick (Mike) Donleavy assomiglia ai suoi libri in cui, come in *The Ginger Man*, 1958, la maschera comica, fatta di immediata spregiudicatezza e bramosie vitalistiche, nasconde il teschio: l'ossessione della morte e delle sue prefigurazioni e, più che mai, un senso esistenziale dell'assurdo.

Thomas Pynchon ha visto il suo primo *best seller*, *V*, 1963, tradotto recentemente in versione filmica. Il secondo, il romanzo politico-radicalo *The Crying of Lot 49*, 1967, è più emotivamente intenso, ma lo stile di Pynchon è sempre carico di cultura anche tecnica e scientifica, di grande sofisticatezza filosofica e metafisica; è questo, in maggiore o minor grado, un tratto comune a molta narrativa del *black humor*: uno stile 'costruito' rappresenta spesso l'aspetto formale dello sforzo di questi autori nel creare una distanza fra il lettore e l'opera come se il romanzo o la novella fossero un gioco destinato ad attrarre le facoltà mentali del fruitore, senza coinvolgerne i sentimenti⁵.

Bruce Jay Friedman ci diede nel 1963 con il *best seller Stern* un patetico eroe della borghesia ebraica urbana e nel '64 la raffigurazione ancora più divertente, sia pure in un contesto letterario assai meno interessante, della prepotente madre ebraica che annienta i figli in *A Mother's Kisses*.

Si potrebbe completare questo *background* citando Jack Gelber che credè in *On Ice* la figura del protagonista clownesco ma dominatore del suo ambiente e Bernard Wolfe, il cui clown in *Come on Out, Daddy* è di natura intellettuale a contrasto con la fondamentale volgarità borghese dello Stern di Friedman. Ma non vogliamo soffermarci su questi nomi già noti e commentati anche in Italia, intendendo come argomento di questo studio la

5. Cfr. ROBERT SKLAR, « The New Novel U.S.A.: Thomas Pynchon » in *The Nation*, CCV, Sept. 25, 1967, pp. 277-280.

produzione, le sorprese, recenti e recentissime: le quali tuttavia usurperebbero il merito di certe particolarità tecniche o contenutistiche se non si accennasse ai precedenti⁶.

Una precisazione può non essere superflua: tale essendo lo *humor* predominante, è difficile a volte una esatta — e del resto non molto importante — designazione di genere. Alcuni inseriscono, ad esempio, un Kurt Vonnegut nel gruppo dei *black humorist*, mentre altri di fronte al suo cupo senso delle incongruenze esistenziali e all'amarezza di un atteggiamento a volte più disperato che satirico — vedasi l'allucinante evocazione del bombardamento di Dresda in *Slaughterhouse Five or the Children's Crusade*, 1969 — parla piuttosto di un'altra corrente le cui acque tuttavia costantemente si confondono con quella di cui qui si tratta: la letteratura dell'assurdo. Oppure, diremmo noi, si potrebbe rinunciare alle etichette e riconoscere che un certo grado di umorismo, cioè di dolorosa, ghignante o sorridente consapevolezza è presente in tutte o quasi le grandi opere letterarie se non altro in quanto rispecchiano le immancabili ironie della vita. Altrimenti, perché non definire un Kafka come *black humorist* ante litteram oppure un Joyce come *sick humorist*?

La produzione narrativa e teatrale statunitense di questi ultissimi anni insiste comunque su una linea di sviluppo che trova i suoi precedenti anche oltre il gruppo degli autori citati e tutti insieme affondano le radici nella tradizione dello umorismo nazionale più tipico. Crudeltà, pura affermazione del vero che arriva fino al cinismo, nonconformismo e allineamento ideale con i respinti della società ne sono sempre stati caratteri fondamentali. Questi si accentuano, in concomitanza alla nuova temperie spirituale a partire dal primo e ancor più dal secondo dopoguerra.

Fino alla prima guerra mondiale si può dire che i tre articoli di fede — esistenza di leggi morali, fiducia nel pro-

6. Per alcuni degli "umoristi neri" citati cfr. anche « The Black Humorists », pp. 94-96 in *Time*, Febr. 12, 1965, uno dei primi articoli panoramici sull'argomento.

gresso, importanza della cultura — fossero generalmente dati per scontati, o almeno il primo di essi, nel campo dell'umorismo. Anche Mark Twain, il cui pessimismo arriva al totale nichilismo nelle ultime opere, rifiuta la morale corrente o sociale ma esige o sottintende il valore di una rettitudine privata. Ambrose Bierce portò invece all'estremo il negativismo e satanismo di Twain, non rifuggendo dal mettere in scena infanticidi, parricidi e altre storie macabre con compiacimento almeno fittizio e può essere considerato il reale antenato dei moderni "comici", con le sue paradossali, perfino blasfeme antitesi ad ogni ipocrisia e formalismo; ma in questa indifferenza alle leggi morali restò un isolato si può dire fino alla nostra epoca.

A partire, come si diceva, dal primo dopoguerra la musica cambia. Alla animosità antinatalizia di Bierce fanno eco H. L. Mencken con *A Christmas Story*, pubblicata su *The New Yorker* e Robert Benchley con un altro racconto, *Christmas Afternoon*. Benchley prende anzi di mira costantemente i due grandi miti della società americana: la vita familiare e il culto per i bambini. Nei *cartoons* e nelle novelle di James Thurber con le sue mogli-dragoni che alienano e smascolinizzano i mariti si ha l'apoteosi della misoginia. Dorothy Parker mostra equanime disprezzo nei suoi racconti sia per l'umanità femminile che maschile. E' comunque solo nel secondo dopoguerra, alla fine degli anni quaranta e cinquanta che si hanno i primi "comici dell'orrore" mentre Norman Mailer propone, di fronte alla disperazione esistenziale, la soluzione dell'omicidio, invece del suicidio di tradizione romantica. Non solo c'è ora un tale conflitto alle spalle dell'umanità ma è anche il periodo della guerra fredda, quel *sick joke of history*, come fu definito. I *cartoons* dei celebri collaboratori grafici delle riviste a grande tiratura si fanno più grotteschi; non c'è più soltanto la derisione del mondo borghese, la denuncia delle piccole e grandi ipocrisie sociali o individuali: abbiamo rovesciamento rabbioso e contorsione violenta di quei bersagli. Steinberg disegna scherzosamente per *The New Yorker* uno dei suoi omaccioni in atto di farsi saltare un callo con una

piccola carica di dinamite, ma Richter ci illustra la bella signora sdraiata sul divanetto dello psicanalista mentre estrae un revolver dalla borsetta esclamando: « Mi ha fatto un monte di bene, Dottore, ma ora Lei sa troppo ». È una graziosa vedovella — di Whitney Darrow jr. — tutta adorna di abiti e veli neri, vuole pure rivendere un revolver a un negoziante di chincaglierie, spiegando: « E' stato usato una volta sola! ».

L'idea della violenza si è insinuata nei comuni rapporti umani e familiari. E' una soluzione a cui *si pensa*. Meglio esorcizzare il demone⁷.

* * *

Non si intende affermare, con quanto precede, che l'umorismo di tipo tradizionale sia scomparso, né, forse, che sia in reale declino. Se le pagine che attirano i critici e i lettori più colti e curiosi di novità sembrano appartenere a quella che è stata giocosamente definita "scuola della *dementia praecox*", si può dire che gli scrittori e i *cartoonists* di tale tendenza si esprimono attraverso libri, o attraverso articoli e racconti su riviste che ospitano largamente anche lavori di altra corrente. Il *native humor*, come viene chiamato quello per antonomasia "sano" dell'America storica, impera ancora nei *mass media*, a parte accettabili eccezioni. O non accettabili se recentemente ci è capitato di leggere sul *Southern Illinoisan* — il quotidiano più diffuso, per l'appunto, in questa zona del Sud — la "vibrata protesta" di un lettore contro i troppi *sketches* e *jokes* sugli spastici e su altre persone in qualche modo fisicamente menomate trasmessi dalla TV. In effetti il pubblico degli spettacoli di varietà in presa diretta non si perita di ridere per la mimica e le barzellette di un Jonathan Winters che ha, ad esempio, tutto un suo piccolo repertorio su un mutilato di una mano, mentre l'israelita Dan Rickles ed altri comici dallo spirito ugualmente *nasty*, sono sulla cresta dell'onda televisiva. Ma veterani di polo positivo, quali Jack Benny,

7. Cfr. JESSE BIER, *op. cit.*

Johnny Carson, Joey Bishops, ancora detengono i voti della maggioranza, anche se a volte criticati per certa difficilmente evitabile ovvietà dei loro numeri.

Il frazionamento del gusto — del resto naturale in un paese così vasto e in una società quanto mai composita — si riflette nella varietà dei periodici umoristici o che riservano spazio per una sezione umoristica. Trascurando *Mad*, che si avvicina un po' al nostro popolare *Travaso*, e *Playboy*, di largo mercato anche in Italia, sfogliamo le ultime annate degli altri più noti. *The New Yorker*, settimanale di recente ma grande tradizione anche umoristica (Ring Lardner, Robert Benchley, Dorothy Parker, James Thurber celebrarono, si può dire, il loro trionfo sulle sue pagine) vede ora la parte grafica predominare sui testi nelle pagine che riserva allo *humor*. Sam Gross, William Steig, Saul Steinberg, Ed Fischer, Joseph Farris, Charles Barsotti, Charles Addams ed altri *cartoonists* di fama vi collaborano. E troviamo racconti firmati dall'umorista "nero" Donald Barthelme come dal "bianco", bianchissimo ed immortale Sidney J. Perelman. Ma più spesso da altri celebri autori non specificamente umoristici. *The New Yorker* avrebbe potuto dare il *la* allo spirito satirico nazionale, ma evidentemente ha rinunciato all'impresa. Gli spunti dello umorismo "bianco" sono abbastanza individuabili: presa in giro di ambienti provinciali, situazioni fantascientifiche, psicanalisi, bambinologia, volumi o *reports* pseudoscientifici sulla sessualità, inquinamento atmosferico, censura antipornografica oppure qualche favola o apologo con la sua (im)morale su qualunque argomento di esperienza quotidiana, lungo una linea che è anche americanissima: si pensi a come un George Ade o un James Thurber si servirono di fiabe e apologhi.

Shepherd Mead — memore del successo di *How to Succeed in Business without Really Trying* e *musical* derivato, che avevano puntate intensamente polemiche contro l'incompetenza e il nepotismo del gran mondo degli affari — continua la serie, in volumi e in racconti, un paio dei quali ultimi troviamo nel vecchio e onorato trimestrale *Saturday Eve-*

ning Post: How to Succeed in Business Abroad (Estate '71); *How to Live like a King and Be Paid for It* (Autunno 1971).

Possiamo ricordare incidentalmente che altri hanno già fatto eco alla serie con imitazioni sempre polemiche su questo motivo del successo che troppo spesso sembra toccare a chi non lo merita ma se lo ritrova sul piatto in conseguenza di imprese per lo meno eterogenee al fine: H. Allen Smith in *How to Write without Knowing Nothing* e Charles Merrill Smith, pastore metodista, in *How to Become a Bishop without Being Religious*, sull'ipocrisia di certi ambienti clericali americani.

Ad Isaac Asimov, maestro del genere fantascientifico, si deve, sempre sul *Saturday Evening Post*, la graziosa fiaba *The Computer That Went on Strike* (Primavera 1971): perché sentiva il bisogno di essere trattato finalmente non come una macchina ma come un essere umano. L'israelita Art Buchwald — che ormai pubblica i suoi pezzi "politici" su un numero imprecisato di periodici e quotidiani — e Ted Key, il *cartoonist* più pubblicato che sia mai esistito — il grafico che credè per il *Post* il personaggio di Hazel, la massaia dalle uscite imprevedibili o comicamente ispirate ad una logica abbastanza gallinacea — si trovano pure nel cast dei collaboratori.

La *Saturday Review*, già provvista dei suoi *columnists* stabili, Goodman Ace, Cleveland Amory e Martin Levin, ha assunto da vari mesi un carattere più esclusivamente informativo e critico.

E' impossibile d'altronde citare titoli ed autori delle varie rubriche dedicate al *lato comico* sugli innumerevoli *papers* e *magazines* che escono in USA. Rientrano comunque, in genere, come la maggioranza dei *cartoonists*, nella corrente tradizionale, alla George Ade o alla Will Rogers, sia pure con frecciate a volte molto amare.

Una considerazione più attenta merita *Satire Newsletter*, semestrale di serietà culturale accademica (e molti *contributors* sono docenti universitari) in chiave a volte perfino satirico-grottesca. Ci sembrano degni di nota, anche perché di contenuto tipico o tipizzabile, alcuni brevi racconti che appunta-

no i loro strali su manic nazionali. Eugene C. Lempert in *Running through the Air* (Autunno 1970, pp. 40-41) sconfinava in una divagazione alla Bontempelli attaccando la passione per le automobili vistose e per la velocità:

« Perbacco » risposi e passai alla marcia *superiore*. Un attimo dopo oltrepassavamo la luna. Un'ora più tardi Plutone ci abbaiò un cordiale addio ed uscimmo dal sistema solare... Eternità e Continuità. Superbo e Supremo. Fantastico e Perenne. Esotico ed Estatico... Tornai a casa tardi per cena quella sera.

Vittoria L. Goldberg aggredisce insieme l'idoleggiamento dei bambini e la mania della psicanalisi con *Mrs. Washburn's Baby* (Primavera 1970, pp. 136-138): è la caricatura dello sviluppo di un bambino prodigio, precoce in ogni campo dello scibile, poi afflitto da un'acuta regressione; riprende a sviluppare in seguito le sue nuovamente straordinarie facoltà mentali e sposa una macchina calcolatrice. A David Goldknopf si deve *Sex for the Middle-Income Group* (Autunno 1970, pp. 42-44), una divertente — se tutt'altro che insolita — parodia dei molti volumi sul comportamento sessuale o di consigli per felici unioni. Jesse Bier, il critico già citato, è l'autore di *Hard-core Pornography in PMLA*: in una immaginaria lettera ufficiale di protesta all'Ispettore delle Poste di Washington D.C., invita il sunnominato funzionario a fermare diffusione e consegna del noto periodico accademico, del quale sottolinea frasi ed espressioni interpretabili in senso pornografico, naturalmente se avulse dal testo. L'effetto di insieme è credibile (Autunno 1969).

Tralasciamo di insistere sulle novità dovute a scrittori comici di professione che continuano semplicemente la loro carriera rivolgendosi di proposito con libri di notevole successo economico ad un pubblico di non grandi pretese intellettuali (quali H. Allen Smith, che sfrutta ambienti esotici; Max Shulman con *Potatoes are cheaper*, 1971; Lewis Meyer, *Mostly Mama*, 1971; Robert Thomas Allen, *We Gave You the Electric Toothbrush*, 1971, in difesa delle generazioni an-

ziane; e poi Myron Cohen, *star* del teatro, della TV, della radio; Jean Shepherd, ecc. ecc.). Nella *Encyclopedia of One-Liner Comedy*, 1971, di Bob Orben — ben noto a Hollywood come *top comedy writer* e autore di una quarantina di libri — scopriamo tuttavia anche un aspetto *black* o *sick*: « Non voglio lamentarmi, ma sono così al verde che adesso mi mantiene un orfano della Corea » (p. 154), oppure (p. 185): « E' terribile: tutti questi insegnanti che scioperano. Crea confusione nei giovani. Chi prenderanno a pugni? » E sulla tecnologia in progresso (p. 149): « Prevedo complicazioni di ogni genere. Una provetta che punta il dito verso una bottiglia di whiskey e grida: — Eccolo! Quello è il padre! »

Né si può evitare di rendere omaggio ad una vecchia gloria dello *humor* nazionale cinematografico e letterario, Sidney Joseph Perelman, ora settantenne, ma di cui leggiamo volentieri *Baby, It's Cold Inside* (Simon & Schuster, New York, 1970, pp. 253), una raccolta di racconti da lui pubblicati su vari periodici nel corso dell'ultimo decennio e che riconfermano le qualità che lo resero celebre. Perelman, per chi non lo sapesse, è ebreo e pare proprio degli umoristi della sua razza, nella loro stragrande maggioranza, non prendere la via della satira più negativa e disperata o morbosa, come risulta anche in base ai nomi già citati. La stessa affermazione si potrebbe azzardare, con qualche riserva, per i *comedians* negri della penna e/o della ribalta. Sarebbe facile trarre illazioni sulla freschezza e vitalità degli uni e degli altri come entità etniche rispetto alla ancora preponderante percentuale anglosassone. O tutto è da mettere in conto di mentalità meno sofisticate, nello sforzo della sopravvivenza o dell'autoaffermazione? Il che, in fondo, non cambierebbe di molto la prospettiva...

I famosi *perlmontages*, o violenti accoppiamenti di concetti, slogans, immagini, incongrui e vagamente surrealistici nella loro comicità, si trovano soprattutto nei titoli di questi recenti racconti: *Tre amori avevo, di sapori assortiti, Errare è umano, perdonare supino, Vieni, costoso Fido, perché son malato d'amore, Cinque piccoli bicipiti e come presero il vo-*

lo, ecc. Il testo è invece molto più ordinato e razionale di quanto l'indice dei titoli possa promettere ma non vengono meno la ricchezza linguistica, l'abbondanza di allusioni culturali, la ribellione psicotica a quello che è in realtà un mondo tecnologico e nevrastenico da cui il protagonista di Perelman — un *little man* decisamente al di sopra della media americana per sensibilità e intelligenza — si sente volgarmente o pericolosamente aggredito. Questa caratterizzazione del personaggio, come lo stile elaborato, levigatissimo e tuttavia di una levità che permette di afferrare ogni palpito e guizzo ironico dell'autore, raggiungono qui un vertice dell'arte perelmaniana.

Dopo un celebre maestro, un cenno all'ottima accoglienza giustamente riservata ad un autore pure noto, ma solo ora passato all'umorismo senza affatto perdere quota letteralmente. Frederick Buechner è conosciuto anche in Italia, se non altro per il suo primo lavoro, *Long Day's End*, 1950, in cui esercitava sicure doti di stilista e psicologo nell'evocazione di un sofisticato ambiente cittadino.

Lion Country (Atheneum, New York, 1971, pp. 247) e *Open Heart* (Atheneum, 1972, pp. 276) che ne è seguito, sono due romanzi in cui sarebbe vano cercare innovazioni di struttura e di linguaggio; l'aspetto inatteso è costituito dal fatto che essi meglio rivelano i/l loro valore/i quando li si consideri come una satira di costumi norme organismi tipicamente USA. Lo spunto è, diremmo, in sé comico: Leo Bebb dirige una "fabbrica" di diplomi religiosi, lauree e ordinazioni per posta. L'esibizionismo sessuale, che già gli ha creato precedenti penali, è un demone semi-soffocato che riaffiora — folletto della perversità alla Edgarpò — nel momento in cui egli è sul punto di acciuffare la sua fortuna attraverso l'iniziativa devota a cui ha dato vita, contribuendo a quell'impressione di sacro e profano commisti, così facilmente identificabile nella realtà americana, dalla pubblicità alla religiosità stessa. Antonio Parr, la "voce narrante" dà luogo ad un motivo ironicamente hollywoodiano quando, recatosi in Florida alla sede di questa strana Chiesa del Divino Amore, S.p.A. per smascherare Bebb, finisce invece per legalizzare in giuste

nozze la sua avventura con Sharon, figlia adottiva del pastore. A rendere colma la misura dell'ambiguità che pervade l'opera, stanno le virtù effettive di Leo Bebb, il quale è personaggio tutt'altro che ignobile, capace perfino di operare autentici miracoli in nome della sua fede, ma questi egli tiene prudentemente nascosti: « Quando si viene al dunque, mio caro, vedi, la gente non vuole miracoli ». Il rivelarli — quando ancora si guadagnava da vivere come viaggiatore per una società editrice di libri sacri — « gli avrebbe fatto perdere probabilmente l'impiego con la società della Bibbia perché quella era gente conservatrice che non voleva pubblicità » p. 189). Ora gli serve molto di più la protezione di un vecchio e ricchissimo indoamericano, che dà spunto — con la sua piccola corte di parenti clienti e concubine — a pagine di vera comicità nonché illuminanti la pazzesca varietà del panorama sociale della confederazione. L'anziano magnate è convinto che le benedizioni di Leo Bebb abbiano il potere di ravvivargli le vanenti energie e di rendergli ancora possibili agognati accoppiamenti. Opportuna allusione in parentesi ad una società francamente ossessionata dal motivo sessuale.

Leo Bebb, questa nuova e azzeccatissima versione del *confidence man* e del *peddler* (l'ingegnoso e furbastro venditore ambulante che abita sin dall'inizio la storia e la letteratura anglo-americane) anima, sia pure con minore vivacità a beneficio di sorpresa, il secondo libro, *Open Heart*, come il primo sino alla conclusione finale che trova l'inesauribile pastore impigliato in qualche passeggera difficoltà ma prontissimo a rimettersi in via con la medesima fiducia in sé stesso e in un Dio così redditizio.

Con Frederick Buechner arriviamo quasi alle soglie del *sick humor*, se non che il pastore è amato dall'autore per le sue effettive qualità e per la sua fondamentale umanità; la denuncia è tutta ai danni di una società che rende razionalmente, se non criticamente, plausibili procedimenti e situazioni del genere.

* * *

Decidere di trattare dell'umorismo negro in una sezione a parte non significa essere razzisti. Al contrario vuol dire riconoscere quello che — malgrado tutti gli sforzi e le buone intenzioni — rimane penoso stato di fatto: la peculiare posizione di questa minoranza (22milioni circa, la seconda minoranza razziale dopo gli italo-americani) con la quale esiste un attivo scambio di influenze culturali ma che, socialmente, rimane un popolo dentro un popolo con diritti di parità crescenti e sempre più legalmente riconosciuti e sottolineati ma in realtà ancora pesantemente condizionato dal colore della pelle. Il condizionamento può venire dall'esterno — dal razzismo ad oltranza di certe zone del Sud alle sottili discriminazioni di una società di WASP che si difende a volte inconsciamente, a volte in modi machiavellici (si pensi ai nove centri per il controllo delle nascite offerti ai negri di Pittsburg, contro la nessuna o quasi nessuna assistenza del genere diretta ai bianchi poveri della stessa città). Oppure, nei casi più fortunati, è una forma di reazione personale, una *self-consciousness* le cui componenti sono, in varia misura, atavismo, naturale prudenza e rispetto di sé nell'evitare situazioni spiacevoli, complesso di inferiorità o di superiorità — ed autentica nevrosi. Anche questa *self-consciousness* prescrive ai *gentlemen* di pelle scura dei limiti di comportamento non meno categorici per essere dettati dal di dentro, dei vecchi — e ormai proibiti — cartelli recanti la famigerata scritta *no coloreds*. L'umorismo afro-americano nasce dunque da bel principio, ai tempi della schiavitù, non come autocritica e correttivo dei difetti di una società normale, ma come arma psicologica di sopravvivenza in una specialissima condizione umana ed è sintomatico che lo si ritrovi, in questa funzione, perfino in alcuni *blues*. Una sostanziosa antologia, *The Book of Negro Humor*, edita da Langston Hughes (Dodd, Mead & Co., New York, 1966, pp. XIV-265) ed una *History of Negro Humor in America* di William Schechter (Fleet Press Corp., New York, 1970, pp. 214) possono provvedere la necessaria prospettiva storica al-

lo *humor* strettamente contemporaneo che ancora possiede in molti casi quel tipico carattere di autodifesa ma a cui si aggiunge ormai, in tempi meno disperati, anche l'elemento dell'autocritica e dell'autocorrezione.

E' questo il caso del teatro negro. Scrive Charles D. Peavy: « la motivazione primaria della satira in gran parte dei drammi negri è la correzione delle concezioni errate che il negro ha su sé stesso e sulla società in cui vive »⁸. Instillare cioè l'orgoglio della propria negritudine e correggere i difetti autentici, non quelli esistenti solo negli infondati luoghi comuni dei bianchi. Le Roi Jones, come scrittore di teatro, ed il meno noto Ronald Milner, sono eccezioni con la loro ossessiva tendenza antibianca. Più tipici Ben Caldwell, con le sue brevi, pungenti ed imparziali commedie (*Riot Sale*, *Top Secret*) e Joseph White con la sua bonaria satira (*Old Judge Mose is Dead*). Il più fine esempio di satira elegante ed equilibrata, rimane tuttora *Day of Absence* di Douglas Turner Ward (rappresentata per la prima volta *off-Broadway* nel 1965): si configura un immaginario giorno d'assenza di tutta la popolazione negra in una città del Sud. Mentre radio e TV si affannano a minimizzare, i trasporti, la nettezza urbana ed altri servizi pubblici di importanza capitale sono paralizzati, incombe il pericolo di pestilenze. Tutti tirano un sospiro di sollievo quando i negri tornano ai loro poveri quartieri e alle loro per lo più umili mansioni. Allo stesso autore si deve *Happy Ending*: due cameriere negre piangono sul prossimo divorzio dei loro padroni: chi potranno derubare, dopo? Ma il pericolo è presto dissipato: i due non divorziano. Lieto fine a doppio senso.

Se Langston Hughes è certamente il grosso nome del passato, soprattutto per la figura del saggio sempliciotto Jesse B. Semple, il negro cittadino, da lui dapprima creata nei

8. Per questa e per le altre notizie sul teatro negro, cfr. CH. D. PEAVY, « Satire and Contemporary Black Drama », in *Satire Newsletter*, Autunno 1969, pp. 40-49.

suoi sketches per un giornale negro, *The Chic Defender* (1943) poi continuati sul *New York Post* dal 1962, la sua eredità viene ora raccolta, sul piano comico, da un paio di personaggi di risonanza almeno nazionale. *Personae* in senso proprio, dato che Dick Gregory e Godfrey Cambridge, i due protagonisti dell'attuale umorismo negro, sono entrambi professionisti dello spettacolo. Sebbene entrambi siano citati per i loro *jokes* dagli antologisti più aggiornati, il discorso si fa più complesso per Dick Gregory, nato in uno *slum* di St. Louis e poi oltre che *comedian*, storico, sociologo, commentatore politico e autore di successo. *Dick Gregory's Political Primer* (Harper & Row, New York, 1972, pp. IX-337) appare destinato ad attirare un interesse particolare nella vasta produzione afro-americana di argomento politico. La visione della storia e della presente realtà USA è decisamente radicale per quanto l'umorismo la salvi da qualunque eccessiva faziosità. Sullo sfondo di una rapida carrellata sul passato prendono risalto gli episodi più significativi e i problemi più pressanti dell'epoca attuale. La strage di My Lai, il processo al tenente Calley e l'atteggiamento tollerante o addirittura protettivo di molti americani di estrazione anglosassone vengono posti sotto esame nei primi capitoli. Bisogna riconoscere che una "ballata del tenente Calley" venne effettivamente composta e divulgata con successo in alcune parti degli Stati Uniti. E distintivi con la scritta « Il tenente Calley alla Presidenza » vennero realmente venduti e portati all'occhiello, a inconsua testimonianza di un profondo disorientamento spirituale che rappresenta per l'autore un fatto più grave che non qualunque recessione economica. Un'altra osservazione, tutto sommato abbastanza esatta, riguarda il curioso sistema di denigrazione adottato ai danni dei comunisti USA: « Gli americani incolpano sempre i comunisti di ogni possibile buona azione »... se c'è una marcia dimostrativa per la liberazione degli indoeamericani, o in favore dei disoccupati, o per l'emancipazione femminile, o per attirare l'attenzione sulla fame nel mondo, subito si dice, si scrive, si stampa: Questo è di ispirazione comunista. « Non ho mai capito perché i comunisti non ven-

gano mai accusati di alcuna colpa effettiva. Ai comunisti non tocca mai il biasimo di essere sfruttatori di donne, fautori di prostituzione, commercianti di droga o promotori di alcuno degli autentici mali sociali » (p. 10).

Non manca una divertente e documentata indagine sul prezzo delle varie cariche civili conseguibili "per elezione popolare" nell'ambito di quel bipartitismo che pure viene criticato nell'aspirazione, ormai abbastanza diffusa, ad una maggiore libertà di scelta: dai 2-300.000 dollari necessari per la campagna elettorale di un deputato, ai 60 milioni di dollari spesi di solito da un candidato alla Presidenza. Puntuale il commento satirico del *comedian*: « Con tutti quei soldi potrei concorrere per farmi eleggere Dio, e farcela ».

Un po' di fantapolitica pare inserirsi in un filo logico abbastanza attendibile allorché Gregory prende in considerazione l'attuale e soprattutto futuro peso politico del corpo elettorale femminile ("A quando una signora alla Presidenza?") o di quello giovanile: « ora che il diritto di voto si è messo al passo con la leva » (p. 213) dando il voto ai diciottenni...

Non si risparmiano i frizzi all'F.B.I. e in genere, all'aspetto poliziesco e inquisitivo del sistema americano, con i suoi *dossiers* segreti un po' a tutti i livelli. Mentre il capitolo sulle sofisticazioni alimentari potrebbe impressionare Ralph Nader. Nell'insieme si ricava da una lettura interessante e spesso esilarante, una contro-immagine, una *negativa* di quel grande sogno americano" che, in definitiva, non è stato realizzato né ha molte probabilità di esserlo, almeno nelle presenti circostanze. Rimane tuttavia, sottesa alla stessa asprezza della critica, una evidente fiducia nel futuro, non dell'attuale *establishment*, che è visto per lo meno come decadente, ma nell'avvenire della Confederazione in generale, in un eventuale "sistema" più sensibile ai diritti fondamentali ed alle più intime esigenze umane. Si avverte che il giudizio di Gregory è ironico ma non vuole essere distruttivo e ancora oggi riflette lo spirito della battuta con cui si apre il suo primo libro:

Non è questo il paese più meraviglioso del mondo? In quale altro luogo dovrei prendere posto in fondo all'autobus, avere la scelta di andare alle scuole peggiori, di mangiare nei peggiori ristoranti, di abitare nei quartieri più malfamati — e guadagnare una media di cinquemila dollari la settimana solo per parlare di tutto ciò? ⁹.

A conclusione dell'argomento, un accenno a una giovane promessa: Charles R. Johnson, un *cartoonist* che a ventidue anni pubblicò una raccolta di vignette intitolata — a doppio senso — *Black Humor* (Johnson Publishing Co., Inc., Chicago, 1970). Di umorismo feroce e mortale non ce n'è molto, e con serena equanimità si distribuiscono frecciate a bianchi e a negri. C'è ad esempio un chirurgo negro in atto di infilarsi il camice, che dice soprappensiero all'infermiera negra, in presenza del paziente bianco steso sul tavolo operatorio: « Muhammed aveva ragione. Bisogna eliminarli tutti questi diavoli bianchi ». Ma alcune pagine dopo, un cacciatore bianco mostra ad un amico i suoi trofei; al muro varie teste impagliate, una di elefante, una di bisonte, una di leone, una di ... *Black Panther*: « Questa è la mia prima pantera » dice il cacciatore con orgoglio.

Ed anche in questa raccolta è presente lo spirito correttivo nei confronti della propria gente: è noto che il più feroce sarcasmo sulla gente di colore è esercitato, almeno in pubblico, da *comedians* negri. Di Dick Gregory si conoscono parecchie *boutades* del genere; come anche, di lui, *angry* ma non *black*, alcuni *black jokes*. Ad esempio quando racconta come il lenzuolo di un Ku Klux Klanner prese fuoco...

Noi gli gettammo addosso un secchio d'acqua, ma non bastava. Allora cercammo altri secchi e altra acqua e glieli tirammo addosso. Ma ci eravamo sbagliati: era benzina.

9. DICK GREGORY, *From the Back of the Bus*, Dutton & Co., New York, 1962, p. 1.

Ci siamo così già addentrati un poco sul terreno dello *umorismo politico*, sia pure con una angolazione particolare, densa di risentimenti o di animosità o di rassegnazione più o meno dissimulati, un po' da *underdog* o da *outsider* quale può trovarsi nell'opera di un autore di pelle scura. Che *comedians* negri facciano dell'umorismo sulla politica è di per sé un buon segno, l'umorismo può nascere e fiorire quando la tensione non è più spasmodica, né talmente tragica da togliere anche il fiato per una risata o la volontà di un sorriso.

La letteratura politica afro-americana abbonderebbe piuttosto di pubblicazioni di carattere critico e aggressivo, tese a far riflettere, non ad esilarare.

Lo *humor* politico presenta anche, per chiunque, un difetto congenito che dispiace agli intellettuali: ha vita breve, troppo legata, salvo rare creazioni fortunate che diventano *classici*, a fatti contingenti e a protagonisti illuminati forse per pochi istanti dalle luci della ribalta e poi ripiombati nel buio e difficilmente riconoscibili in una satira o in una parodia a distanza anche di pochi anni, senza fastidiose note a piè di pagina. La temperie può inoltre non essere favorevole al definirsi di vere personalità in questo campo: in U.S. la reviviscenza di questo tipo di *humor* è un fenomeno degli anni sessanta e perdura tuttora, ma in precedenza — dopo l'epoca d'oro collettiva degli anni venti — la Grande Crisi dei trenta, poi la seconda Guerra Mondiale, quindi la maccarthiana "caccia alle streghe", non crearono certo condizioni ideali e stimolanti.

E' stato detto e ripetuto che, per un popolo tendente alle facili idealizzazioni e supersemplificazioni dell'esistenza come l'americano, l'umorismo in genere è più che mai necessario come contravveleno al minacciato bagno nazionale della melassa dei luoghi comuni vittorianoamente perbenistici, della facile, preorganizzata routine quotidiana da società del benessere, nonché alle suggestioni di un'industria pubblicitaria che provvede modelli ancora più dolciastri nel quadro di una accanita propaganda al *consumerism*. Aggiungeremmo per conto nostro che lo *humor* politico si rende specialmente necessa-

rio — oltre che per i motivi generici sempre validi — come autentica *terza forza* ideale ed *opposizione* in questo sistema bipartitico. Non derivato obbligatoriamente dall'opinione e dal sentimento pubblici, spesso con essi coincidente, ha, rispetto a questi, valore informativo e formativo. Le più varie tendenze vi si riflettono, con il comune denominatore della critica, in gran parte esercitata, fatalmente, contro *l'establishment* o addirittura contro il sistema, piuttosto che in favore di esso.

Attraverso lo *humor* trovano modo di raggiungere un pubblico più vasto dei loro adepti anche le fazioni di sinistra, tradizionalmente sprovviste di vero potere.

Esistono ora solo tre periodici americani che si dedicano esclusivamente alla satira politica: gli indipendenti *Monocle* e *Outsider's Newsletter* e il radicalissimo *The Realist*, i quali non sono in sostanza né mensili né trimestrali in quanto escono quando possono; ma lo *humor* politico si insinua poi in ogni quotidiano o rivista sia pure sotto forma di un trafiletto o di una vignetta. Gli americani credono alla politica anche se il loro giudizio sui *politicians* può coincidere nei momenti di delusione con quello del vecchio Will Rogers:

Loro sono tipi in gambissima personalmente e sanno in cuor loro che sono tutte balle, e se sono abbastanza furbi da farcele ingoiare, perbacco, allora noi siamo i Fessi, non loro!¹⁰.

Va a ruba la produzione della vecchia guardia — George Dixon, Fletcher Knebel, Bill Vaughn — come dei "nuovi" che si sono messi in luce nell'ultimo decennio — Russell Baker, Art Buchwald, particolarmente sensibili all'ottusità della burocrazia felicemente regnante a Washington; Arthur Hoppe del *San Francisco Chronicle*; Jules Feiffer, con la sua amarezza che non sa compromessi, e non solo nell'agone politico; Harry Golden, già direttore di un suo giornale personale di vasta diffusione, *The Carolina Israelite* e autore di una quin-

10. Citato da NORRIS W. YATES, *The American Humorist*, Iowa U. P., 1964, p. 120.

dicina di volumi; Dan Wakefield, Terry Southern, Al Capp; i *cartoonists* David Levine con il suo robusto espressionismo e la sua umana ira contro la distruzione; Bob Grossman; di nuovo Jules Feiffer e Al Capp; Duncan Macpherson del *Toronto Daily Star*, ma spesso riprodotto da *Time* e dal *New York Times*; Bruce Shanks del *Buffalo Evening News*, Mauldin del *St. Louis Post Dispatch*, Herblock, ecc.; la poetessa Marya Mannes.

Abbiamo citato soprattutto pubblicisti e disegnatori: lo *humor* di questo genere si esprime infatti più che altro attraverso articoli ed altri pezzi brevi, o vignette; oppure commedie e *musical* alla maniera di *Of Thee I Sing* 1931, *State of the Union* 1946, o del più recente *America, Hurrah!* Pochi sono i volumi organici sull'argomento.

Dopo il Manuale di Dick Gregory possiamo tuttavia parlare di un'opera narrativa: con *Our Gang* (Random House, New York, 1971, pp. 204) Philip Roth, già celebre autore di *Portnoy's Complaint*, 1969 — il romanzo più spiritoso che sia mai stato scritto sul sesso, come fu definito a suo tempo — si ripresenta al pubblico. In *Our Gang* il bersaglio-protagonista è il Presidente degli Stati Uniti, aggredito sotto il trasparente pseudonimo di Trick E. Dixon. Sia prudenza o sincera denuncia filosofica, il libro si apre con due citazioni, una di Jonathan Swift, l'altra di George Orwell in base alle quali il bersaglio autentico sarebbe, alla lontana, la tortuosità del gioco politico in sè, il linguaggio politico il quale (questo è detto per tutti i partiti, dai conservatori agli anarchici) « è creato per far sembrare verità le menzogne e rispettabile il delitto » (G. Orwell, *Politics and the English Language*, 1946) il che limita il personalismo dell'attacco in nome di un generico antimachiavellismo e pacifismo.

Roth contrappone inizialmente la dichiarazione presidenziale contro la libertà di aborto (S. Clemente, 3 aprile 1971) alla comprensione particolare dimostrata da Dixon-Nixon per il responsabile esecutivo della strage di My Lai. Il leucralismo è l'arma dell'umorista in questo primo lungo capitolo che

assume l'aspetto di una serrata requisitoria i cui principali effetti comici derivano dalle contraddizioni che prendono lentamente un rilievo senza vistosità nel contesto. L'autore si vale infatti di tecniche in sè non nuove nell'ambito dello *humor* americano: la precisazione comica, il *reversalism* o rovesciamento di valori consacrati attraverso una logica apparente (ma non sempre solo apparente), le lunghe enumerazioni inutili e/o caotiche, la tecnica del *nonsense*, la battuta crudamente irriverente, la parodia di questo o quel linguaggio tecnico o ufficiale ravvivano i capitoli successivi. La tradizionale crudeltà dello *humor* più tipicamente americano informa la progettata strage dei boy-scouts ribelli e l'assassinio di Tricky, perpetrato in modo curiosissimo e satiricamente polemico.

Uno slittamento verso il *black humor*? Come ormai si sa, problema ozioso. Di Roth già si conosce l'opera successiva che è decisamente *sick*: *The Breast* (Holt, Rinehart & Winston, 1972, pp. 78), la grottesca storia, senza sottintesi politici questa volta, di un professore di letteratura trasformato in un seno femminile. Con tutte le tragiche, tragicomiche, freudiane e umoristiche conseguenze del caso. Chiudiamo dunque coerentemente il cerchio sulla nota finale — ma già continuamente affiorante — dell'*umorismo nero o morboso*.

Da quanto avviene sui tre palcoscenici del teatro universitario locale, dovrei dedurre che il *black humor* ha largo corso sulle ribalte americane, almeno su quelle per attori provvisti di pubblico 'pensante'. Nel giro di due mesi si sono avvicendati, nell'interpretazione della compagnia dei *Southern Players* — in gran parte formata da ottimi studenti d'arte drammatica della Southern Illinois University — due drammi 'neri' moderni e una tragedia dell'orrore del '600 inglese: *Little Murders*, 1968, di Jules Feiffer, *The Duchess of Malfi* di John Webster e *Tiny Alice*, 1965, di Edward Albee, quasi la vecchia gloria del teatro giacobino fosse stata chiamata in soccorso per non dissipare nell'animo degli spettatori — molti abituali fra i 23.000 studenti e congruo numero di docenti che vivono entro i limiti o nei pressi di questo

enorme *campus* — l'aura di delusione e di morte che emana anche dalle due moderne satire. O forse, se dobbiamo accreditare alla *troupe* accademica intenzioni più sottili, per confrontare una denuncia antica ed una contemporanea di un *establishment* che non muta, in cui rappresentanti di un potere religioso si trovano alleati alla ricchezza e al potere politico ai danni di una umanità confusa e derelitta (se accettiamo la più attendibile interpretazione simbolica della satira che sarebbe implicita in *Tiny Alice*) mentre in tutte e tre i drammi ciò che sembra avere meno valore è la vita umana.

Little Murders, secondo le parole stesse dell'autore, è una *post-assassination play*, ispirata cioè all'era di gratuita violenza sinistramente illuminata dalla morte di Kennedy. Un'era determinata dalle

frustrazioni di una nazione in precedenza isolazionista, che dovette farsi internazionalista su scala enorme, che si sentiva non apprezzata, non amata, e alla fin fine respinta per tutte le sue buone azioni e che, per reazione, sviluppò una violenza narcisistica nei confronti del mondo esterno (Santo Domingo, Viet Nam) ed una violenza paranoica verso il mondo interno (lotte razziali, delitti occasionali, immotivate stragi). Tutto questo come eredità di una 'guerra fredda' la quale ci ha insegnato che il potere non solo corrompe ma anche inabilita e che un americano non vale più dieci nemici (la proporzione accettata prima) ma piuttosto che in un regime di guerriglia, otto americani valgono quanto un solo Viet Cong¹¹.

* * *

In *Little Murders* nella deprecata atmosfera di disperazione e, appunto, di violenza immotivata, scivolano paradossalmente gli stessi Newquist — presentati dapprima come la tipica tranquilla famiglia americana — attraverso una partita

11. J. FEIFFER, *Little Murders*, New York, Random House, 1968, pp. 105-6.

finale a tirassegno dalle finestre sui passanti a cui prende parte con frivolo divertimento la stessa dolce e distinta mamma Newquist. Questo a conclusione del costante disgregarsi di ogni altra fede nel corso della commedia, che offre, pur in questa cupezza di fondo, notevoli effetti comici.

Mentre di Albee si ha già comunque un nuovo dramma (*All Over*, 1971), di Feiffer si discute pure da tempo una nuova produzione teatrale, *God Bless*, presentata nel '68 su un'altra ribalta universitaria, a Yale; subito portata a Londra dalla Royal Shakespeare Company e messa in scena *off-Broadway* nel '69.

A differenza di *All Over*, *Tiny Alice* comincia ad aggredire ed ingiuriare il pubblico fin dal titolo che, nel gergo omosessuale, significa un'apertura anale stretta, mentre una Alice di minuta corporatura è anche normale protagonista femminile¹².

Uno scandalo più scoperto era stato, sempre in campo teatrale, la trilogia politica di Jean Claude Van Itallie, *America, Hurrab!*, di successo *off-Broadway*, che nei tre atti unici di cui era composta, culminava con due personaggi che scarabocchiavano oscenità sulle pareti di un gabinetto pubblico. Il suono veniva alzato a tutto volume e luci accecanti erano rivolte verso il pubblico. La satira e la denuncia trovavano così, nell'intenzione dell'autore, anche una direzione ed un bersaglio immediati¹³.

Questa è spesso un'altra caratteristica del tipo di *humor* di cui stiamo trattando. E' una tecnica di cui si vale spavalda-mente un *comedian* come Lenny Bruce, turpiloquio compreso. Ma un Mort Sahl non ha toni così violenti: pur tenendosi all'opposizione.

E fra i narratori, chi ricordare dopo l'*exploit* di quell'imprevedibile *outsider* che è Philip Roth?

12. Cfr. GEORGE P. ELLIOT, « Destroyers, Defilers and Confusers of Men », in *The Atlantic Monthly*, CCXXII, Dec. 1968, p. 78.

13. *Ibidem*.

Swift Redivivus di Estelle Gilson è un altro racconto di media lunghezza apparso dapprima su *The Columbia Forum* (Inverno 1971), poi ristampato su *The Intellectual Digest* (maggio 1972). Leggiamo che articoli di Estelle Gilson sono usciti su alcuni giornali, inclusi *The American Scholar* e la *Saturday Review*. Pur non conoscendo il resto della sua produzione, stentiamo a credere che le sia mai caduto dalla penna qualcosa di più convincente di *Swift Redivivus*. Il racconto ha un lungo sottotitolo: « Rapporto del corpo d'operazione per l'ecologia biologica incaricato dalla commissione presidenziale di studiare la Legge sulla Conservazione delle Risorse Umane » e si presenta come una relazione di tono e stile burocraticamente distaccati. L'assenza di partecipazione emotiva da parte dell'autrice enfatizza la 'nerezza' di questo *humor* che ha un vago sapore di fantascienza (ma come incombente) essendo datato al 1998. Il rapporto giustifica una immaginaria legge già emanata (la L.C.R.U. del sottotitolo) ritracciando gli avvenimenti che a quella condussero. E si dimostra con assoluto rigore logico — Ambrose Bierce resta sorpassato da questa razionalizzazione di un disastro che comporta conclusioni terrificanti ma funzionali — che, mentre il vano gioco delle assistenze ai meno abili e del controllo sulle nascite, unito alla permissività di un sistema che aveva liberato perfino i bambini di sei anni dall'obbligo scolastico, conducevano inevitabilmente la nazione all'impoverimento e al caos, la L.C.R.U. si presenta come l'unica soluzione realistica di molti gravissimi problemi: bambini di circa un anno, ora concepiti e allevati liberamente dalle rispettive madri, non più sottoposte alla necessità di misure anticoncezionali, vengono infatti da queste spontaneamente offerti, a loro libera ed esclusiva scelta, per uso commestibile, in un raccolto organizzato direttamente dallo Stato. Voci di dissenso si erano levate; soprattutto la denuncia dell'Unione Americana per le Libertà Civili, ma, tipicamente, un cavillo burocratico aveva annullato la protesta:

il personale dell'U.A.L.C. non era riuscito a trovare un accordo sull'età in cui — dallo stato prenatale alla *high school* — un individuo accede ai diritti costituzionali.

Mentalità e linguaggio sia burocratici che pubblicitari vengono efficacemente parodiati, come quando si accenna ai provvedimenti presi per battere la più che probabile concorrenza internazionale dei Paesi poveri o allorché si vantano i benefici della legge stessa:

Non solo la L.C.R.U. attenuerà la penuria di abitazioni, ma accrescerà il reddito dei bisognosi attraverso la paga alle madri allevatrici. Queste paghe, accresciute dal regalo finale, possono servire come versamenti annuali per auto, frigoriferi, apparecchi per la televisione a colori ed altri beni di consumo... Come rilevato altrove in questo rapporto, moderni metodi di produzione e distribuzione renderanno il prodotto della L.C.R.U. accessibile a tutte le borse.

Si conclude con coerenza:

è la gioventù della nazione che ci ha guadagnato maggiormente: sia i non desiderati, a cui viene risparmiato un futuro problematico, sia quelli voluti, che prosperano. Perciò i membri raccomandano all'unanimità l'espansione della Legge... cosicché gli svantaggiati di qualunque età possano essere similmente serviti.

Cannibalismo per alcuni versi già in atto — sia pure in modi meno diretti e letterali — in una società quanto mai competitiva e malata di aggressività centripeta.

Faculty Get-Together, la fantasiosa riunione di esimi docenti immaginata da Ken Lawless — professore in un *college* e poeta satirico — per *Satire Newsletter* (Autunno 1970, pp. 37-39), si conclude con la realizzazione effettiva di quanto, almeno una volta nella vita, tutti abbiamo sognato di fronte ad un monello troppo seccante. I colleghi se ne vanno ad uno ad uno imbarazzati, ma promettendo di deporre a favore del padre, al processo per infanticidio. Lo *humor* scaturisce, in questo caso, dal semplice esporre e dare corso ad istinti e pensieri segreti, nella loro crudezza. Mentre un'ironica soluzione al problema negro offre, con seriosità ed esattezza di dati e cifre, il giovane John Stuart per lo stesso periodico:

perché non mandare gli americani di pelle scura nel Nord Viet Nam, in missione pacifica e colonizzatrice? I vantaggi sono riassunti nel prolisso titolo, ispirato a Swift:

A Modest Proposal for the Termination of the War in Viet Nam, the Revision of the Selective Service System, the Solution of the Civil Right Controversy, the Reduction of Crime and Unemployment, the Achievement of Internal Peace and a Substantial Decrease in Federal, State and Local Taxes. (*Sat. Newsl.*, Autunno, 1968).

Cercando di inquadrare la produzione narrativa recente in una visione più panoramica, ci pare di poter distinguere alcuni filoni principali: c'è la storia vagamente fantascientifica (che per un umorista tradizionale è di solito una semplice parodia della *science-fiction* seria in voga) in cui l'autore 'nero' si vale di quella tecnica per proiettare in un futuro in genere non molto remoto, probabili 'conseguenze' come appaiono ad una immaginazione comico-catastrofica di assoluta coerenza logica e, in linea di massima, non turbata da imperativi etici nel senso ortodosso del termine. Ed ecco il *report* della Gilson o il romanzo *Absolute Zero* del regista e scrittore Ernest Tidyman (The Dial Press, New York, 1971, pp. 182), che si svolge in gran parte nella sede di una ditta per la congelazione dei cadaveri con i criogenici. Ma qui si ha non tanto proiezione di problemi e personaggi nel futuro, quanto un pezzo di futurologia inserito nel presente, dal quale viene espulso e distrutto per l'incomprensione e impreparazione generale. E' caratteristico che questo straordinario potere scientifico (nella fattispecie, ridare eventualmente vita ai morti) sia affidato a persone fisicamente menomate: uno spastico deforme è il cervello dell'impresa, una segretaria di un paio di quintali riceve i visitatori, la contabile è costretta a posizione supina per sopravvivere, ecc. Il che conferisce eccezionale risalto al nuovo tipo di potenza — non militare né politica ma scientifica — ed ironizza impietosamente sulla condizione della normalità fine a sè stessa. L'esempio divenuto addirittura proverbiale in materia è lo scienziato pluri-handicappato protagonista

del film *Dr. Strangelove*, 1963, il cui copione era dovuto alla creatività congiunta di Terry Southern (già noto per i romanzi satirici *Candy*, 1959, e *The Magic Christian*, 1959) e Stanley Kubrick.

Vi sono autori che danno invece la caricatura — o una visione fortemente ironica — di modi e manie generalizzati fino a divenire costume di un'epoca e aspetto criticabile di una società. Abbiamo allora *Car* di Harry Crews (William Morrow & Co., New York, 1972, pp. 152). *Car* racconta di un uomo che si impegna a mangiare pezzeto per pezzetto, dietro compenso, una automobile, davanti alle telecamere; si tratta di un modello che egli ama in modo particolare, per cui questo suo gesto assume significati trascendenti e simboleggianti — come osserva John Ciardi nella presentazione editoriale — il *love-affair* nazionale fra un popolo e le sue indispensabili macchine.

Oppure nasce un'opera prima di robusta carica espressiva e parodistica quale il sanguigno e *sick Sanglorians Run* del giovane Peter Vincent (Delacorte Press, New York, 1971, pp. 164). Il termine *sanglorians* è tratto da *Finnegans Wake* di J. Joyce e indica coloro che sparsero lacrime e sangue senza gloria. In realtà qui si spendono energie in imprese amatorie e si divorano chilometri, naturalmente in macchina, per compierle, il tutto narrato in prima persona in uno *slang* vivace e comprensibile che diventa di per sè strumento comico. L'inizio è pieno di ritmo e di picaresca spavalderia:

Dawn aveva su lo straccio, così restai a casa a guardare la TV. Un sacco di volte, quando lei ha lo straccio fra le gambe vado su e giù per il Boulevard in macchina. Ma dovetti alzarmi presto per portarla da sua zia ad Allentown.

* * *

Si intravede l'ombra di Kerouac... Nuova e personale è la *vis comica* che genera una grottesca ma non gratuita fantasticheria quando il protagonista finisce con la sua compagna occasionale in un *motel* diretto da due gemelli siamesi (ci

risiamo con l'aspetto deforme dell'autorità...) dove numerose coppie nelle varie stanze fanno l'amore a fasi successive e sincronizzate, sicché tutte devono arrivare insieme all'orgasmo conclusivo. Satira di un temuto futuro regime poliziesco e autoritario? O, in via più immediata, dello spirito collettivistico? Allorché la coppia dei nuovi arrivati rompe spensieratamente il ritmo prescritto e accelera i tempi, arrivano i gemelli siamesi a rimettere ordine, affermando fra l'altro: « Non è questo il modo di parlate dei vostri compagni di gruppo. Rimuovete la vostra ostilità. Dobbiamo lavorare all'unisono » (p. 72). E più avanti, accorrendo ad una nuova infrazione: « Dov'è il vostro spirito di gruppo? » (p. 79). Ma altro bersaglio concomitante potrebbe essere costituito dalla stampa pornografica dilagante o dai manuali erotico-scientifici.

Un filone più cerebrale — sulla linea Joyce-Perelman-Donald Barthelme, tanto per intendersi — sfrutta all'estremo tecniche note da sempre agli umoristi americani: il *nonsense*, i *non sequitur*, l'alternanza fra tono/argomento filosofico o scientifico e commenti su fatti di nessuna importanza, gli effetti sapienti di confusionismo. In genere questi testi comprendono anche una parte visiva, nel quadro di queste tecniche di voluta varietà e incoerenza. E tendono ovviamente alla disgregazione strutturale, all'antiromanzo.

Citeremo a questo punto un'altra opera prima dallo stile difficoltoso, *sick* per la spregiudicatezza totale di varie situazioni descritte e per la stessa dichiarata arbitrarietà della forma. Ottimi effetti umoristici restano a volte soffocati o dispersi in una composizione cervelotica e farraginoso ma carica di promesse in *War and War* di Frederick Barthelme (Doubleday & Co., Garden City, New York, 1971, pp. 190). Il che non esclude qua e là una fine satira di costume. Vediamo ad esempio, sullo snobismo di certi ambienti artistici ufficiali:

A Berna, Laz è il centro di attrazione. E' il centro di eventi che reciprocamente costituiscono il suo centro. Non è una semplice relazione di causa ed effetto, ma piuttosto un complesso rapporto in cui Lazlo si trova ad *essere* attraverso il farsi di eventi che comprendono il suo centro. Questo non è irregolare, al contrario

succede spesso con lui. I direttori del museo accontentano i suoi ghiribizzi: « Portatemi qualcosa... ah... di azzurro! » dice, e i direttori si scaraventano fuori in cerca di acqua di mare. Quando ritornano con l'acqua in bicchieri di carta Lazlo prende l'acqua e la getta attraverso la stanza, « Ecco, vedete? Ho messo la vostra acqua nell'aria! » I direttori fanno cenni di assenso e applaudono lievemente. E' chiaro che c'è qualcosa da capire. Prima di migliorare una cosa uno deve capirla completamente. I direttori del museo poi si procurano tazze d'acqua individuali e le versano in giro per un po'. « Sì, aahh! vedo! » si mormorano a vicenda. « E' semplice! » (p. 177).

Oppure affiora una questione universale che, di per sè senza risposta, viene lasciata allo stato di dubbio ed immediatamente minimizzata da un processo letteralistico e di superprecisazione:

E' la famiglia una certa fonte di orrore nella vita di ognuno? E' una domanda stupida, posta nella sfera mondana. Se potessi porla in un'altra sfera, avrei e avremmo alcune risposte. Io avrei la risposta per primo e, dopo, voi. Il vostro turno viene subito dopo il mio. Altri turni che vengono dopo il mio insieme al vostro sono:

quello di Inan

quello di Mayo

quello di Erika, ecc. ecc. (p. 179).

C'è poesia e c'è mestiere. L'autore ci deve una precisazione sul suo talento attraverso le opere future.

E ci accorgiamo di aver lasciato fuori, fin qui, l'umorista considerato da alcuni come il migliore e, da tutti i critici autorevoli, certamente come uno dei massimi rappresentanti della narrativa U.S.A. contemporanea; forse proprio perché William H. Gass (n. 1924) è difficilmente collocabile in questo incrociarsi di correnti dello *humor* americano, a causa della sua stessa spiccata personalità e della varietà di tecniche e motivi confluenti nei suoi tre libri: *Omensetter's Luck*, 1966, il primo romanzo da lui composto sullo sfondo di quel Midwest realisticamente e insieme poeticamente reso, che doveva compa-

rire nel titolo medesimo di una seguente raccolta di novelle, *In the Heart of the Heart of the Country*, 1968, e, del 1971, *Willie Master's Lonesome Wife*. Gass ha il formidabile *atout* di una prosa imparentata con i noti metodi dello *stream of consciousness* in cui pure entrano echi della più genuina e originaria tradizione letteraria americana nonché accenti derivati con squisita misura dalla parlata dialettale. Per lui si sono trovati paragoni con Mark Twain e con Faulkner, oltre che con Joyce: il che significa per lo meno che egli si iscrive a buon diritto nel solco del *native humor*; tuttavia si rilevano nella sua opera elementi riflessi di tensione fra ansiosa ed isterica, fondamentale irriverenza per il 'consacrato' e indulgere insistito sulle idee di dolore e di morte, che sono propri di *blackness* e *sickness*.

* * *

Abbiamo trascurato i poeti in versi in questa rassegna, lasciandoci influenzare dall'indifferenza del pubblico americano anche preparato, per il genere. Tuttavia i verseggiatori umoristici ufficialmente coccolati e premiati sono almeno un paio. Trascurando la fin troppo serena musa di Phyllis McGinley — prima e unica fra i poeti umoristici americani ad essere onorata col Premio Pulitzer — possiamo concludere il nostro capitolo 'nero' e 'morboso' con le parole dell'ancor più celebre ed amato Ogden Nash, della scuola di *The New Yorker*, il quale indulge nel suo ultimo libro (*Bed Riddance*, Little, Brown & Co., Boston, 1969, pp. XII - 127) ad una visione di corruzione, inimicizia e pericolo universali:

Gli occhi sognanti del coniglio si fanno più sognanti. / Mentre quietamente vi regala una bella febbre. / Il pappagallo batte il suo becco uncinato. / E ride mentre vi passa la psittacosi. / Il maiale convertito in cibo. / Mette la trichinosi sulla vostra forchetta. / Il bambino, già tutto latte e sputini / Cresce e diventa un Hitler, e perbacco se sa colpire! / Questo è il nostro pianeta e ce lo dobbiamo tenere. / Auguro a chi lo eredita ogni miglior fortuna. (p. 49)

E' del tutto coerente il suo modo di attendere l'anno nuovo, un qualche trentuno di dicembre, verso mezzanotte: « L'orologio è acquattato, piccolo e scuro. / Come una bomba a tempo nella sala » (p. 47).

MARILLA BATTILANA SHANKOVSKY