STUDI AMERICANI
21 - 22

ROMA 1975-1976
EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

ERRATA CORRIGE

Pag. 2 - Comitato di Redazione

Errata:	Corrige:
GIORGIO MELCHIORRI	GIORGIO MELCHIORI

Pag. 512 - Titolo corrente

Errata:	Corrige:
MARIA ANTONIETTA SARACINO	MARILLA BATTILANA SHANKOVSKY

STUDI AMERICANI

Rivista annuale dedicata alle lettere e alle arti negli Stati Uniti d'America

Direttore

AGOSTINO LOMBARDO

Comitato di Redazione

NEMI D'AGOSTINO - GIORGIO MELCHIORRI
B. M. TEDESCHINI LALLI

Tipolitografia Aurelia 72 - Tel. 63.80.236

STUDI AMERICANI

21 - 22



ROMA 1975-1976
EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

La collaborazione a Studi Americani *è aperta a tutti gli studiosi. I dattiloscritti inviati in esame dovranno pervenire al direttore entro il mese di marzo.*

CON IL CONTRIBUTO DELL'ASSOCIAZIONE
« DON GIUSEPPE DE LUCA »

Tutti i diritti riservati

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA
Roma - Via Lancellotti, 18

INDICE

PAOLA CABIBBO, *L'invenzione di Pocahontas* 7

GIANNA GATTI, Ponteach: *una tragedia indiana* . . . 31

VALERIA LERDA GENNARO, *Movimenti di protesta agraria e populismo nel Sud degli Stati Uniti, 1877-1896* . . 51

JAVIER COY, *A thematic and character approach to Henry James* 109

LORETTA VALTZ MANNUCCI, *I saggi di Frank Norris* . . 129

RENZO S. CRIVELLI, The Enormuos Room *e la visione del pellegrino* 153

PAOLA LUDOVICI, *Oliver La Farge e i nuovi indiani* . . 201

MARIA VITTORIA D'AMICO, *Cinque versioni del* trickster 221

DANIELA MONTANARI, *Il personaggio nero nei romanzi di William Faulkner* 275

MARIO STRANO, *La visione entropica di Norman Mailer* . . 309

CRISTINA SCATAMACCHIA, Liberation *e la tradizione radicale americana* 347

GEOFFREY MOORE, *American Poetry, 1900-1950: Notes toward a re-assessment* 383

DONATELLA ABBATE BADIN, *Roethke and Rimbaud: a case of identity* 423

ANNALISA GOLDONI, *Robert Duncan o la poesia come religione* 445

GIOVANNA SILVANI, *L'isola di Robert Creeley* 475

MARIA ANTONIETTA SARACINO, « Bread and Puppet Theatre » *fra utopia e impegno* 495

MARILLA BATTILANA SHANKOVSKY, *Sull'umorismo americano contemporaneo* 509

L'INVENZIONE DI POCAHONTAS

Il presente saggio si propone di analizzare uno dei testi più importanti della produzione coloniale, enucleando — attraverso l'esame delle sue trasformazioni — quella manipolazione del reale in funzione apologetica e celebrativa (e dunque, in ultima analisi, politica) in cui risiede, oggi, il suo interesse precipuo. Oggetto del mio studio sarà il Libro III della *General History of Virginia, New England and the Summer Isles, 1624* (d'ora in poi, *G. H.*), nel quale è narrata la storia dei travagliatissimi primi due anni della colonia di Jamestown, dalla fondazione (1606) alla partenza per l'Inghilterra del suo presidente John Smith (1609): *The Proceedings and Accidents of the English Colony in Virginia. A Reprint with Variations of the Second Part of the Map of Virginia, ed. by Rev. William Simmonds* (da ora, *P. II*)[1].

Quest'opera può considerarsi la più organica e « finita » delle varie *relations* riguardanti la Virginia, nonché l'unico esempio (con la possibile eccezione del *True Reportory* di William Strachey) di scrittura letteraria, vale a dire con funzione non strettamente referenziale di trascrizione di avvenimenti. L'organicità del testo appare tanto più eccezionale se si considera che esso non soltanto non è stato concepito da uno scrivente unico, ma è anzi il frutto della rielaborazione di testimonianze orali e scritte d'un gran numero di coloni.

Una prima, più breve versione dei *P.II*[2] era stata pubblicata nel 1612 quale seconda parte della *Map of Virginia* (com-

1. E. Arber (ed.), *Travels and Works of Captain John Smith*, Edinburgh, John Grant, 1910.

2. Intitolata *The Proceedings of the English Colonie in Virginia, taken faithfully out of the Writings of Thomas Studly, Cape Merchant, Anas Todkill, Doctor Russel, N. Powell, W. Phetiplace and R. Pots, with the Labours of other Discreet Observers, during their residence.* (da ora, *P.I.*). In tutte le citazioni ho eliminato il corsivo nei nomi propri.

pilazione di carattere geografico di John Smith). Ognuno dei dodici capitoli in cui è divisa l'opera (*P. I*) risulta firmata da uno o più degli estensori. Quando, una diecina d'anni più tardi, questa cronaca fu ristampata « with variations » come Libro III della *G.H.*, alle diverse « mani » autoriali si sovrappose l'intervento, nella veste di *editor* generale, di John Smith (che non compare fra i primi curatori dei P.I), il quale non soltanto ampliò i *P.I* inglobandovi le testimonianze di altri otto « gentlemen », ma apportò al testo delle modificazioni che, se a una prima lettura possono sembrare marginali, si rivelano tuttavia a uno studio più ravvicinato tali da alterare in modo sostanziale il significato dell'opera.

La variante più immediatamente evidente, data la notorietà del personaggio, è la *magnificatio* della figura — nei *P.I* soltanto menzionata — della principessa indiana Pocahontas.

Alla luce di questo primo reperto, un raffronto delle due edizioni mirante a indagare più da vicino sulle circostanze testuali della nascita di Pocahontas come personaggio, prima che come mito, ha portato a formulare l'ipotesi che la sua creazione non sia che la spia più clamorosa di una generale strategia di manipolazione letteraria del testo a fini ideologici.

Per valutare appieno la funzione e il significato delle trasformazioni dei *P.I* in *P.II* è stato tuttavia indispensabile ampliare il raggio dell'analisi, facendo riferimento alla prima cronaca della fondazione di Jamestown: quella *True Relation* [3] (da ora *T.R.*), composta nel 1608 da John Smith, da cui si suole far iniziare la storia della letteratura nord-americana.

3. Per un'analisi dettagliata della *T.R.*, cfr. il mio « Due viaggi in Virginia », *Studi Inglesi*, 2, 1975, pp. 67-97. Sebbene scritta a ridosso degli avvenimenti, la *T.R.* fornisce una versione dei fatti già ampiamente manipolata da John Smith in chiave di esaltazione personale. Ma forse ha ragione John Barth, secondo cui i fatti, quando diventano scrittura, vengono sollevati dalla loro sfera oggettiva e diventano necessariamente creazione dell'autore - di John Smith o di John Barth: « We all invent our pasts, more or less, as we go along, at the dictates of Whim and Interest; the happenings of former times are a clay in the present moment that will-we, nill-we, the lot of us must sculpt » (*The Sot-Weed Factor*, Panther Books, p. 782). La Storia sarebbe dunque nient'altro che la somma delle sue versioni.

Il confronto delle versioni di questo « thrice told tale » ci consente di seguire le tappe di un processo di idealizzazione del reale effettuato dapprima in funzione eminentemente privata: la celebrazione dell'eroe John Smith nella *T.R.*; successivamente, in funzione pubblica nei *P.I* e nei *P.II*: celebrazione della fondazione di un avamposto della civiltà nella « wilderness » a rilancio dell'idea coloniale (significativo è in quest'ottica il passaggio della narrazione dalla prima persona singolare alla prima plurale).

A un mutamento delle funzioni corrisponde evidentemente una trasformazione delle forme narrative. Così, la storia di Jamestown, calata nella forma dell'autobiografia finché s'identificava con la storia del suo fondatore, assume forma epica (genere che per sua natura idealizza le origini) quando, com'è il caso dei *P.II*, l'accento si vuol porre non più o non prevalentemente sull'eccezionalità di un individuo, ma sull'eccezionalità di un'impresa nazionale.

Evidente, anche ad un confronto meramente visivo delle due versioni dei *Proceedings*, è la comparsa nei *P.II* di numerosi inserti poetici, o meglio rimati, che vanno dal distico (« As if neare led to hell,/Amongst the Devils to dwell »; « Thus the Almightie was the bringer on,/The guide, pathe, terme all which was God alone ») a composizioni più lunghe e complesse.

Talvolta esse possono avere funzione narrativa:

> But to this place to come who will adventure,
> With iudgements guide and reason how to enter:
> Finds in this worlds broad sea, with wind and tyde,
> Ther's safer sayle then any where beside.
> But 'cause to wanton novices it is
> A Province full of fearefullnesse I wiss;
> Into the great vast deepe to venter out:
> Those shallow rivers let them coast about.
> And by a small Boat learne there first, and marke,
> How they may come to make a greater Barke (p. 433).

Più spesso, la loro funzione è patetica; è il caso delle descrizioni che, nell'intento dell'estensore, sono rese particolarmente suggestive dall'uso di *puns* o di un'aggettivazione fortemente connotativa:

> But his waking mind in hydeous dreames did oft see
> wondrous shapes
> Of bodies strange, and huge in growth, and
> of stupendous makes (p. 399).

Per la maggior parte, tuttavia, hanno carattere dichiaratamente moralistico, come queste, che riecheggiano massime classiche:

> The God of Heav'n, He eas'ly can
> Immortalize a mortall man,
> With Glory and with fame.
> The same God, ev'n as eas'ly may
> Afflict a mortall man, I say,
> With sorrow and with shame (p. 409),

oppure:

> Oh cursed gold, those hunger-starved movers
> To what misfortunes lead'st thou all those lovers!
> For all the China wealth, nor Indies can
> Suffice the mind of an av'ritious man (p. 408).

> Strange violent forces drew us on unwilling:
> Reason perswading 'gainst our loues rebelling.
> We saw and knew the better, ah curse accurst!
> That notwithstanding we imbrace the worst (p. 485).

La presenza di echi classici è costante in questi rimati: una traduzione in versi di Seneca conclude, ad esempio, un discorso di Smith:

> I know those things thou sayst are true good Nurse,
> But fury forceth me to follow worse.
> My minde is hurried headlong up and downe:
> Desiring better counsell, yet finds none (p. 473).

Indubbia la funzione di queste rime: dare maggior decoro letterario alla *relation* elevandone il tono mediante frequenti inserti di citazioni o pseudocitazioni colte. Formulando, per lo più in versi, considerazioni di natura morale, e dunque universale, questi inserti sollevano la storia dal piano del contingente e la immettono in una sfera sovratemporale che va ben al di là dell'avvenimento specifico.

In molti casi (sette capitoli su dodici) una composizione in versi conchiude il capitolo — segno d'una precisa volontà di costruzione da parte dello *editor*. Più ancora che al microlivello dei capitoli, tuttavia, l'aspirazione verso una maggiore organizzazione formale risulta evidente dalla diversa conclusione delle due versioni dei *Proceedings*.

Laddove i *P.I* proseguono fino al 1612, anno di crisi per la colonia, i *P.II* s'interrompono al 1609, quando cioè John Smith, precorrendo lo schema di comportamento dei futuri eroi *western*, abbandona la comunità di cui è stato l'amato-odiato presidente, dopo averne ricomposto, almeno temporaneamente, i conflitti interni ed esterni. All'apice del suo benessere, Jamestown possiede:

[...] three ships, seaven boats, commodities readie to trade, the harvest newly gathered, ten weeks provision in the store, foure hundred nintie and od persons, twentie-foure Peeces of Ordnance, three hundred Muskets Snaphances and Firelockes; Shot Powder and Match sufficient; Curats Pikes Swords and Morrions, more then men; the Salvages, their language, and habitations well knowne to an hundred well trayned and expert Souldiers; Nets for fishing; Tooles of all sorts to worke; apparell to supply our wants; six Mares and a Horse; fiue or sixe hundred Swine; as many Hennes and Chickens; some Goats; some sheepe (p. 486).

L'interruzione dei *P.II* al 1609 è significativa, considerando quanto siano importanti, nella costruzione di un testo, i punti di delimitazione del messaggio. In questo caso, lo *happy ending* — convenzione *de rigueur* della tradizione epica — dà all'opera una struttura finita, che sarebbe mancata qualora la

narrazione fosse proseguita, come nei *P.I*, col racconto delle successive alterne vicende. E' caratteristica del testo artistico a soggetto, infatti, una delimitazione fortemente marcata [4]; ed è proprio questo l'elemento discriminante di maggior rilievo fra le cronache, (che possono teoricamente proseguire all'infinito) e i testi di *fiction*.

A livello pragmatico, la coincidenza della conclusione con un momento positivo per la comunità conferisce un nuovo senso a tutte le calamità che precedono, favorendo la lettura del testo come parabola esemplare, gratificante per il lettore, il quale vede premiati il coraggio e lo spirito di sacrificio dei pionieri. Si evidenzia così la funzione « rassicurante » del testo tutto, la quale culmina nel luogo privilegiato dell'opera, la conclusione: Jamestown viene idealmente affiancata alle più famose capitali degli antichi imperi, le quali « grew from small beginnings to be most famous states »:

For some write that even Rome her selfe, during the Reigne of Romulus, exceeded not the number of a thousand houses. And Carthage grew so great a Potentate, that at first was but incirculed in the thongs of a Bulls skinne, as to fight with Rome for the Empire of the World. Yea Venice at this time the admiration of the Earth, was at first but a Marish, inhabited by poor fishermen. And likewise Ninivie, Thebes, Babylon, Delus, Troy, Athens, Mycena and Sparta grew from small beginnings to be most famous states, though now they retain little more than a naked name. Now this our yong Commonwealth in Virginia, as you haue read once consisted but of 38 persons, and in two yeares increased but to 200; yet by this small meanes so highly was approved the Plantation in Virginia, as how many Lords, with worthy Knights, and braue Gentlemen pretended to see it, and some did (p. 488).

Questa conclusione non va letta soltanto come manifestazione di una convenzione stilistica: infatti non si avverte nes-

4. Sul problema della delimitazione del testo, cfr. L. LOTMAN, *La structure du texte artistique*, Gallimard 1973, in particolare pp. 92-94.

suno scarto tonale — come sarebbe il caso, invece, qualora la opera fosse davvero quel « solid treaty », scritto con « false ortography » in « broken English » da soldati incapaci di « write learnedly », come (con una modestia, questa sì, convenzionale) pretende il *publisher* nell'introduzione. E' vero invece il contrario. Nessuna *relation* coeva denota una ricerca così palese non soltanto di chiarezza, ma di efficacia, varietà e soprattutto eleganza stilistica. Ricerca che è funzionale all'esaltazione di un'impresa di uomini « from whose first adventures », secondo quanto profetizza lo Abbay nell'introduzione, « may spring more good blessing than are yet conceived ». Guardato in quest'ottica, il « gran finale » di richiami mitici, che immette la cronaca di Jamestown in un circuito storico e leggendario, risulta particolarmente appropriato, in quanto raccorda, dando loro un senso, tutti i procedimenti stilistici e gli artifici retorici dispiegati nel testo per farne, almeno nelle intenzioni, una moderna Eneide. Proiettata, così, su uno sfondo epico, l'occupazione britannica viene associata a un passato tanto identificabile quanto glorioso: il richiamo alla tradizione classica va inteso come garanzia di decoro, di operato positivo. « Entrando nei generi letterari alti », scrive Bachtin, « gli avvenimenti, i vincitori e gli eroi dell'età contemporanea « alta » sono come associati al passato [...]. Essi ricevono la propria altezza e il proprio valore attraverso questa associazione al passato come fonte di ogni autentica essenzialità e validità » [5].

A livello della *fabula,* le varianti di una certa ampiezza dei *P.II* rispetto ai *P.I* consistono nell'aggiunta di quattro sequenze [6]:

5. G. Lukacs e M. Bachtin, *Problemi di teoria del romanzo*, Torino, Einaudi, 1976, p. 197.

6. Escludo dall'analisi, perché non mi sembra pertinente, un'altra « novità » contenuta nei *P.II*, e cioè « The Copy of a Letter sent to the Treasurer and Councell of Virginia from Captaine Smith, then President of Virginia », collocata fra il VII e l'VIII capitolo. In essa Smith controbatte con grande dignità e fermezza alle accuse di scarso rendimento economico dell'impresa, nonché di eccessiva autonomia di gestione.

A) Inizi delle operazioni commerciali. Scontro armato bianchi/indiani per la riconquista dell'*Okee* (« which was an Idoll made of skinnes, stuffed with mosse, all painted and hung with chaines and copper »; danza indiana finale « in sign of friendship » (pp. 393-4).

B) Prigionia di Smith (versione sostanzialmente diversa da quella originaria della *T.R.*). Introduzione del personaggio di Pocahontas.

C) « Conquista » dei Cuskarawaok (pp. 414-5).

D) Introduzione del « buon selvaggio » Mosco; « conquista » dei Rapahanocks, dei Manahaacks, dei Monahoke. Rapporti amichevoli coi medesimi (pp. 424-432).

Eterogenee all'apparenza, queste varianti risultano così omogenee nella funzione, da confermare l'ipotesi che si tratti di consapevoli scelte dello *editor* in vista dello stesso obbiettivo operante a livello della elaborazione formale: mascherare il carattere aggressivo e predatorio dell'occupazione inglese. Tutte le varianti sono infatti riconducibili a due categorie funzionali — le due faccie di tale operazione di copertura:

a) Declassamento dell'avversario, il quale viene svuotato di coerenza interna e quindi d'identità umana (il grande Powhatan ridotto a pura funzione narrativa).

b) Negazione dell'opposizione stessa (aumentando il numero dei personaggi adiuvanti — Pocahontas, Mosco, — si minimizza l'aspetto aggressivo dell'invasione).

Una volta svuotato l'avversario della sua carica di ostilità, e quindi di pericolosità, il carattere eroico dell'impresa è salvaguardato attraverso l'esaltazione, piuttosto che delle virtù guerriere o commerciali, delle qualità « culturali » del Capitano, espressione e prodotto della sua superiore civiltà. Già in quella sorta di autobiografia romanzata che è la *T.R.*, John Smith si era raccontato proiettandosi dal « piano di lontananza » in cui l'« io in persona » esiste non in sé e per sé, ma per i posteri. Nell'ottica epica dei *Proceedings*, la figura del Capitano si carica di nuove eccezionali qualità. L'uomo d'azione è anche abile legislatore, fluente oratore, condottiero al di

sopra delle umane debolezze, fino ad assurgere, nel periodo della presidenza, al rango di eroe mitico, dotato di poteri soprannaturali (invulnerabilità, qualità taumaturgiche).

La colonia perderà con lui

him that in all his proceedings, made Iustice his first guide and experience his second, even hating basenesse, sloath, pride and indignitie, more than any dangers; that never allowed more for himselfe than his souldiers with him; that upon no danger would send them where he would not lead them himselfe; that would never see vs want, what he either had, or could by any meanes get vs; that would rather want than borrow, or starue than not pay; that loued action more than words, and hated falsehood and covetousnesse worse than death; whose adventures were our liues, and whose losse our deaths (p. 486).

Tralasciando provvisoriamente la discussione della variante A, l'analisi delle trasformazioni può utilmente partire dalla variante B: la « captivity » di John Smith, che, assente nei *PI*, costituisce uno dei nuclei semantici di maggior interesse della *T.R.* Così sostanziale è, nella nostra prospettiva di lettura, la differenza nell'organizzazione del materiale tra le due opere, che la versione riveduta e corretta dei *P.II* — paradigmatica di tutte le altre interpolazioni — può servire da fulcro intorno a cui articolare il discorso:

Sixe or seuen weekes [in realtà tre settimane], those Barbarians kept him prisoner, many strange triumphes and coniurations they made of him, yet hee so demeaned himselfe amongst them, as he not onely diverted them from surprising the Fort, but procured his owne libertie, and got himselfe and his company such estimation amongst them, that those salvages admired him more then their own *Quiyouckosucks*.
The manner how they used and delivered him is as followeth (p. 395).

Così è introdotta nel capitolo II dei *P.II* la lunga narrazione delle peripezie di Smith, del quale finora il lettore sa

ben poco, tranne che è giunto in Virginia in catene (una carriera tipicamente americana: « from jail to president »), e che sembra coraggioso. E' questa l'occasione di presentarlo, nella drammatica ma prestigiosa situazione di vittima-seduttore. Il suo lungo pellegrinaggio (il Capitano verrà trasportato da una tribù all'altra più come oggetto di culto che come ostaggio), culminante con la presentazione a Powhatan, offre lo spunto a una fin troppo facile messa in scena del confronto tra cultura bianca (indentificata col progresso tecnologico: Smith seduce i vari capotribù sfoggiando bussole, orologi e grande competenza geografico-astronomica — « so he had enchanted these poore soules being their prisoner... ») e non-cultura indigena.

La statura di Smith risulta cresciuta rispetto alla *T.R.*: trecento uomini sono necessari alla sua cattura (contro i duecento della *T.R.*); non bastano più otto guardie a sorvegliarlo, ce ne vogliono trenta o quaranta; i lauti pasti che gli vengono serviti basterebbero a sfamare non più dieci ma venti uomini.

Tuttavia, più significativa di queste ed altre analoghe montature da *tall tale* miranti a magnificare l'eroe prigioniero, sono le variazioni apportate nei *P.II* al personaggio di Powhatan, nonché l'espansione di pezzi di colore che nella *T.R.* erano molto brevi e l'introduzione di altri del tutto nuovi.

Mentre nella *T.R.* Powhatan era stato innalzato al rango di eroe affinché le virtù di Smith potessero risaltare nel confronto con un degno avversario, nei *P.II* egli viene presentato (non a caso, alla sua prima comparsa) in chiave grottesco-caricaturale. Solo in superficie le due descrizioni sono simili:

Arriving at Weramocomoco their Emperour proudly lying vppon a Bedstead a foote high, vpon tenne or twelve Mattes, richly hung with manie Chaynes of great Pearles about his necke, and couered with a great Couering of Rahaughcums. At [his] head sat a woman, at his feet another; on each side sitting uppon a Matte vppon the ground, were raunged his chiefe men on each side the fire, tenne in a ranke, and behinde them as many yong women, each with a great chaine of white Beades

ouer their shoulders, their heades painted in redde: and [Powhatan] with *such a graue and Maiesticall countenance, as draue me into admiration* to see such state in a naked Saluage (p. 19; corsivo mio).

E quindi, nei *P. II*:

At last they brought him to Meronocomoco where was Powhatan their Emperour. Here more than two hundred of those *grim* Courtiers stood wondering at him, as if *he had been a monster;* till Powhatan and his trayne had put themselues in their greatest *braveries*. Before a fire vpon a seat like a bedstead, he sat couered with a great robe, made of Raroweun skinnes, and all the tayles hanging by. On either hand did sit a young *wench* of 16 or 18 yeares, and along on each side the house, two rowes of men, and behind them as many women, with their heads and shoulders painted red: many of their heads bedecked with the white downe of birds; but every one with something: and a great chayne of white beads about their necks (pp. 399-400; corsivo mio).

La convenzionalità e la sciatteria della seconda versione sono il segno del suo messaggio: la « majesticall countenance » che aveva riempito di ammirazione John Smith nel suo primo incontro con il grande capo è scomparsa, insieme alle collane di perle. Né valgono a restituirgli dignità code ciondolanti e piume, che anzi lo assimilano ai pascià orientali descritti da Smith nel resoconto dei suoi viaggi in Turchia, con tutto ciò che di decadente una tale assimilazione comporta.

Ma l'operazione di svilimento non si ferma qui, e poco oltre il *monster* compare nella sua prima maschera:

Two dayes after, Powhatan having disguised himselfe in the most fearefullest manner he could, caused Capt. Smith to be brought forth to a great house [...] Not long after from behinde a mat that divided the house, was made the most dolefullest noyse he ever heard; then Powhatan more like a devill then a man, with some two hundred more as blacke as himselfe, came unto him [...] (pp. 400-401).

Egli è il capo appropriato di una popolazione dedita a riti barbari, come questo che, descritto nella *T.R.* in poche righe, nei *P.II* occupa un'intera pagina:

> Not long after, early in a morning [...] came skipping in a great grim fellow, all painted over with coale, mingled with oyle; and many Snakes and Wesels skins stuffed with mosse, and all their tayles tyed together, so as they met on the crowne of his head in a tassell; and round about the tassell was as a Coronet of feathers, the skins hanging round about his head, backe and shoulders, and in a manner covered his face; with a hellish voice, and a rattle in his hand. With most strange gestures and passions he began his invocation and environed the fire with a circle of meale; which done, three more such like devils came rushing in with the like antique tricks, painted half blacke, halfe red: but all their eyes were painted white, and some red strokes like Mutchato's, along their cheeks: round about him those fiends daunced a pretty while, and then came in three more as vgly as the rest. (p. 398).

La cerimonia si concluderà con la consegna allo stregone capo di un sacchetto di polvere da sparo, che egli conserva accuratamente per seminarla in primavera « as they did their corne », onde « be acquainted with the nature of that seed ». Conclusione che getta ulteriore discredito sulla società indiana e la povertà dei suoi mezzi di produzione agricolo-magici.

La descrizione dettagliata di oscure, misteriose cerimonie indigene occupa nei *P.II* molto più spazio che nelle precedenti versioni. Oltre alla variante A, a livello di microvarianti sono spesso inseriti accenni a danze e riti delle varie tribù. Sembra poco probabile che questa presenza ricorrente sia dovuta a un improvviso interesse etnologico dello *editor*, ansioso di offrire documentazioni sul colore locale. Se analizzata in relazione alle altre varianti, sarà evidente che questa insistenza su un folklore di sapore vagamente diabolico serve a evidenziare e rafforzare la connotazione della cultura indiana come cultura 'vecchia' ma ingenua, che interpreta il reale sulla base della magia e delle « strange coniurations » degli indovini, in contrapposizione a una cultura giovane e dinamica che, alla luce del

suo sapere scientifico [7], questi riti interpreta come pratiche diaboliche [8].

La rappresentazione della cultura indiana come inadeguata a sostenere lo scontro con una cultura moderna è rafforzato dall'ultima, bellissima orazione di Powhatan, presentato come vecchio e stanco portavoce di una civiltà al tramonto:

Captaine Smith, you may understand that I having seene the death of all my people thrice, and not any one liuing of those three generations but my selfe; I know the difference of Peace and Warre better then any in my Country. But now I am old and ere long must die [...]. But this bruit from Nandsamund, that you are come to destroy my country, so much affrighteth all my people as they dare not visit you. What will it availe you to take that by force you may quickly haue by loue, or to destroy them that provide your food. What can you get by warre, when we can hide our provisions and fly to the woods? whereby you must famish by wronging us your friends [...]. Thinke you I am so simple, not to know it is better to eate good meate, lye well, and sleep quietly with my women and children, laugh and be merry with you, haue copper, hatchets, or what I want being your friend: then be forced to flie from all, to lie cold in the woods, feede upon Acornes, rootes, and such trash; and be so hunted by you, that I can neither rest, eate, nor sleepe; but my tyred men must watch, and if a twig but breake, every one cryeth there commeth Capt. Smith: then must I fly I know not whether: and thus

7. Nel 1626 sarà pubblicata la *New Atlantis* di Bacone, il cui tema centrale è quello del potere che deriva all'uomo dalla scienza. L'allargamento dei confini dell'impero umano attraverso la conoscenza delle cause e dei moti segreti delle cose è infatti il fine della « Casa di Salomone ». Per questo argomento a proposito della *T.R.*, cfr. il mio articolo cit.

8. Lo confermano le pagine della *Map of Virginia* dedicate alla descrizione della religione indigena. Si leggano questi passi: « There is yet in Virginia no place discovered to be so salvage in which the salvages have not a religion... But their chief God they worship is the Devil. Him they call Oke and serve him more out of fear than love » (p. 75); « And in this lamentable ignorance do these poor souls sacrifice themselves to the Devil, not knowing their Creator », (p. 79). Segue la descrizione di orrendi sacrifici umani, in cui gli indiani mangiano i loro bambini, e il diavolo ne succhia il sangue.

with miserable feare end my miserable life, leauing all my pleasures to such youths as you, which through your rash unaduisednesse may quickly as miserably end, for want of that, you never know where to finde (pp. 451-2).

Vediamo formalizzati per la prima volta in quest'opera, che può a ragione essere considerata un archetipo culturale, almeno due paradigmi oppositivi che costituiranno poi la indispensabile premessa a tutta una serie di esiti letterari e più largamenti culturali nel Nuovo Mondo [9]. Uno è il conflitto cultura europea/cultura indiana, in cui la seconda sta per una realtà sociale statica e al tramonto (e questa presenza sembrerebbe avallare l'ipotesi di Materassi, il quale assume il paradigma oppositivo nuovo/vecchio a modello tipologico centrale della cultura anglo-americana) [10]. L'altro è il conflitto tra cultura propria, considerata come unica, e la non-cultura dell'altra collettività: nell'antitesi archetipica collettività eletta/collettività profana, caratterizzata cioè dall'assenza di tratti strutturali riconoscibili.

Lo svuotamento del personaggio di Powhatan, scaduto dal rango di eroe — seppure di segno negativo — qual'era presentato nella *T.R.*, a quello di stregone e di vecchio esausto, prosegue nel corso della narrazione: privo di un'identità, egli diventa un'incongrua personificazione di ruoli narrativi molteplici e inconciliabili (avversario infido, avversario leale, magnanimo capotribù pensoso delle sorti della sua gente, padre amoroso, stregone diabolico). La sua 'inesistenza' assolve una duplice funzione: a livello ideologico rende più accettabile la estrema beffa perpetrata dalla Virginia Company per mano di John Smith e del Capt. Newport, ossia la sua incoronazione, in cui la violenza si traveste da onoreficenza, il sopruso da atto di omaggio:

9. Mi riferisco a quel filone narrativo che, spesso ispirandosi nella tematica alla natura e agli indiani, sarà elevato a ufficiale dignità letteraria da Cooper, diventerà popolare con Simms e Kennedy, e si banalizzerà un secolo più tardi quando dalla pagina passerà agli schermi come *Western*.

10. M. MATERASSI, « Letteratura anglo-americana: una alternativa al mito », in corso di stampa, mentre scrivo, in *Il Ponte*.

... the next day was appointed for his Coronation, then the presents were brought him, his Bason and Ewer, Bed and Furniture set vp, his scarlet Cloke and apparell with much adoe put on him, being perswaded by Namontack they would not hurt him: but a foule trouble there was to make him kneele to receiue his Crowne, he neither knowing the maiesty nor meaning of a Crowne, nor bending of the knee, endured so many perswasions, examples and instructions as tyred them all; at last, by leaning hard on his shoulders, he a little stooped, and three having the crowne in their hands put it on his head, when by the warning of a pistoll the Boats were prepared with such a volley of shot, that the King start vp in a horrible feare, till he saw all was well. Then, remembring himselfe, to congratulate their kindnesse, he gaue his old shoes and his mantle to Capt. Newport (p. 437).

« The most humorous event, both in its inception and performance, in colonial history », è stata definita [11] questa grottesca, agghiacciante cerimonia, in cui Powhatan, povera marionetta recalcitrante, è costretto ancora una volta ad indossare panni non suoi. Una tale descrizione sintetizza meglio di qualsiasi pronunciamento teorico la vera natura dei rapporti anglo-indiani: « that early the English were playing that game », commenta Olson [12].

A livello narrativo, l'incongruenza di Powhatan consente il massimo rilievo alla figura dell'eroe culturale bianco, al cui confronto tutti gli altri personaggi, siano adiuvanti o oppositori, figurano come semplici comparse necessarie alla costruzione del protagonista di quell'epica in prosa che aspirano ad essere i *P.I.*

Nella tipologia dell'intreccio epico-mitico [13], l'eroe in difficoltà viene aiutato nella sua impresa o salvato dalla morte da una fanciulla, preferibilmente appartenente al campo avver-

11. A. G. Bradley, Introduzione ai *Travels and Works*, cit.
12. C. Olson, *Human Universe and Other Essays*, N.Y., 1967, p. 133.
13. Cfr. su questo argomento A. G. Greimas, « Elementi per una teoria dell'interpretazione del racconto mitico », in AA. VV., *L'Analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969.

so: è quello che accade a John Smith, alla fine della « captivity »:

[...] having feasted him after their best barbarous manner they could, a long consultation was held, but the conclusion was, two great stones were brought before Powhatan: then as many as could layd hands on him, dragged him to them, and thereon laid his head, and being ready with their clubs, to beate out his braines, Pocahontas the Kings dearest daughter, when no intreaty could prevaile, got his head in her armes and laid her owne upon his to saue him from death (p. 400).

L'ironia della storia ha voluto che, a dispetto di tutte le manipolazioni in chiave epica della figura di John Smith, lo eroe sia ricordato soltanto come il prigioniero salvato in un sollecito gesto d'amore dalla principessa indiana, assurta nella memoria popolare dal ruolo subalterno di adiuvante a quello di eroina: la Lavinia di una letteratura che ha scelto di dimenticare Enea.

La leggenda che si è creata intorno a lei [14], e che non accenna a tramontare (basti pensare al *revival* provocato dalla irriverente presentazione di John Barth in *The Sot-Weed Factor*) è del tutto sproporzionato rispetto allo spazio dedicato alla *Belle Sauvage* [15] nei *P.II*: poco più di una pagina.

14. La principessa indiana è stata raffigurata in quadri e monumenti, ha dato il nome a navi, paesi, miniere, motel. Eroina di centinaia di romanzi d'appendice, commedie di second'ordine e letteratura per ragazzi, ha acquistato con i poeti contemporanei (Sandburg, Lindsay, Crane, McLeish) lo status di una dea — una dea della fertilità, una sorta di Cerere o Gea: « John Rolfe is not our ancestor / We rise from the soul of her... Our Mother Pocahontas ». Cfr. sulla 'fortuna' di Pocahontas P. YOUNG, « The Mother of Us All: Pocahontas Reconsidered », *Kenyon Review*, Summer 1962, pp. 392-415 e L. FIEDLER, *The Return of the Vanishing American*, New York, 1968. Ai mille trattamenti letterari riservati alla principessa se ne è aggiunto recentemente un altro: quello irriverente e smitizzante di J. Barth. L'autore complica ulteriormente la questione dell'autenticità di questo episodio, ma lo fa in maniera scopertamente programmatica e non già spacciando la sua « fiction » per una « true story ». « The rival claims of Fact and Fancy » rimangono inestricabilmente inevasi. La 'vera' Pocahontas rimane avvolta da un velo ulteriore di manipolazione letteraria.

15. Così venne chiamata a Londra Pocahontas.

Nella *T.R.* Pocahontas aveva fatto una breve apparizione verso la fine, in qualità di ostaggio inviato dal padre per tranquillizzare Smith sulla sincerità delle sue intenzioni [16]. Nei *P.I* ella viene soltanto menzionata una volta come possibile sposa del capitano [17], il quale tuttavia, capostipite di una lunga schiera di eroi americani, da Natty Bumppo a tanti protagonisti hemingwayani, opporrà il gran rifiuto all'amore [18].

E' questo il più celebre degli interventi di Pocahontas, ma non è il solo. Il corso della narrazione la evidenzia come una sorta di *longa manus* della Provvidenza, che salverà i coloni dalla fame:

Now ever once in foure or fiue dayes, Pocahontas with her attendants, brought him so much provisions that saved many of their liues, that els for all this had starved with hunger.
Thus from numbe death our good God sent reliefe
The Sweete asswager of all other griefe (p. 401),

16. « Powhatan... sent his daughter, a child of ten years old: which not only for feature, countenance and proportion, much exceeds any of the rest of his people: but for wit and spirits is the only Nonpareil of his country » (*T.R.*, p. 38). Il salvataggio di Smith sarebbe stato nella *T.R.* impensabile, perché Powhatan si comporta in modo molto amichevole col prigioniero.

17. « Some propheticall spirit calculated that hee had the salvages in such subiection, he would haue made himselfe king by marrying Pocahontas, Powhatans daughter. (It is true she was the very Nomparell of his kingdome and at most not past 13 or 14 yeares of age. Very oft she came to our fort, with what shee could get for Capt. Smith; that ever loued and used all the Countrie well, but her especially he euer much respected: and she so well requited it, that when her father intended to haue surprized him, shee by stealth in the darke night came through the wild woods and told him of it. But her marriage could no way haue intitled him by any right to the kingdome, nor was it ever suspected hee had ever such a thought; or more regarded her, or any of them, than in honest reason and discreation he might. If he would, he might haue married her, or haue done what him listed; for there was none that could haue hindred his determination) (p. 169).

18. Una famiglia, Smith già la possiede, come ci dice lui stesso: « By that acquaintance I have with them [the colonies] I may call them my children: for they have been my wife, my hawks, my hounds, my cards, my dice and in total my best content, as indifferent to my heart as my left hand to my right » (p. 220).

e successivamente dalla strage preparata dal padre:

For Pocahontas his dearest iewell and daughter, in that dark night came through the irksome Woods and told our Captaine great cheare should be sent vs by and by: but Powhatan, and all the power he could make would after come kill vs all, if they that brought it could not kill vs with our owne weapons when we were at supper (p. 455).

Ma la « sweete asswager of all other griefe » passa inaspettatamente dal ruolo di buona samaritana a quello di Salomé, secondo quel processo trasformistico di cui abbiamo visto essere vittima anche il padre. In una delle sequenze più vivaci della narrazione, « Pocahontas and her women entertained Capt. Smith in this manner »:

thirtie yong women came naked out of the woods only covered behind and before with a few greene leaues, their bodies all painted, some of one colour, some of another, but all differing [...] These fiends with most hellish shouts and cryes, rushing from among the trees, cast themselues in a ring about the fire, singing and dauncing with most excellent ill varietie, oft falling into their infernall passions, and solemnly againe to sing and daunce; having spent neare an houre in this Mascarado, as they entered, in like manner they departed.

Having reaccomodated themselves, they solemnly invited him to their lodgings, where he was no sooner within the house, but all these Nymphes, more tormented him than euer, with crowding, pressing, and hanging about him, most tediously crying: Loue you not me? Loue you not me? (p. 436).

Nel ruolo tanto più esotico di danzatrice, Pocahontas ha avuto meno fortuna che in quello di angelo custode [19].

19. Vedi la descrizione di Pocahontas fatta da Strachey nella *History of Travaile into Virginia Britannia* (1615?): una « well-featured but wanton young girl », che viene spesso al Forte dove « gets the boys forth with her into the market-place, and makes them wheel, falling on their hands, turning their heels upwards, whom she would follow and wheel so herself, naked as she was, all the fort over » (*Force Tracts*, IV, p. 70).

Nel IV libro della *G.H.* è riportata una lettera di Smith alla regina Anna, scritta nel 1616 in occasione della presentazione a corte di Pocahontas, alias Rebecca Rolfe, venuta a Londra come moglie di John Rolfe dopo essere stata opportunamente battezzata (è questa la prima conversione ufficiale operata dai coloni) e civilizzata (« by the diligent care of Master John Rolfe... she was taught to speak suche English as might well be understood; well instructed in Christianity and was become very formal and civil after our English manner») [20]. In questa lettera Smith menziona per la prima volta le varie circostanze in cui Pocahontas ha mostrato la sua « extraordinary affection to our nation », rischiando « the beating out of her brains to save [his] », e come successivamente « the dark night » non la distolse dall'affrontare « the irksome woods », dimostrandosi « next unto God » lo strumento di salvezza non solo sua personale ma di tutta la colonia, da « death, famine and utter confusion ».

Il fatto che questi episodi siano narrati nella lettera quasi con le stesse parole dei *P.II* farebbe ritenere che tutti gli inserti riguardanti Pocahontas si possano attribuire a Smith [21], il quale d'altra parte ha sempre mostrato di prediligere questo tipo di soluzioni romantiche alle sue peripezie: anche nei *True Travels* sfugge al padrone turco cui era stato venduto come schiavo grazie al provvidenziale intervento della moglie Tragabigzanda. Nel 1609, inoltre, anno in cui Smith torna a Londra dalla Virginia, era stata pubblicata e tradotta da Hakluyt, che Smith ben conosceva, l'avventura di Juan Ortiz, il quale, catturato dagli indiani durante una spedizione in Florida, era stato salvato in extremis dalla figlia del capo.

20. Ma non le sarà di grande giovamento. Morirà nel 1617, a circa venticinque anni, sulla nave che doveva riportarla ai suoi boschi. Dal figlio Thomas vantano la discendenza le più aristocratiche famiglie virginiane: i Jefferson, i Lee, i Randolph.

21. Se questi interventi di Pocahontas siano autentici o meno, e perché di essi non vi sia traccia nella *T.R.*, è stato argomento di discussione tra i critici per oltre un secolo. Cfr. su quest'argomento l'esauriente articolo di P. YOUNG, *cit.*

Ma queste ipotesi sulla genesi di un'invenzione, se di invenzione si tratta, sono meno rilevanti, ai fini del nostro discorso, di quanto non sia invece la sua funzione. Esaminato nel contesto delle altre varianti apportate nei P.II a livello della *fabula*, l'inserimento del personaggio Pocahontas appare come uno — e senz'altro il più felice — degli interventi destinati ad orientare la pubblica opinione in favore della politica coloniale.

Confermano quest'ipotesi tutti gli indizi desumibili dalle altre varianti, in particolare quella versione maschile di Pocahontas che è Mosco: l'indiano che, comparso per la prima volta nei *P.II*, vi occupa uno spazio narrativo molto superiore alla principessa stessa.

Wood and water he would fetch us, helpe us to towe against winde or tyde from place to place till we came to [...] and in the place ha fayled not to doe vs all the good he could (p. 424).

La sua fedeltà e la sua dedizione alla causa bianca sono più volte messe alla prova, e vengono confermate nel corso di una lunga missione esplorativa che vede i fari della civiltà a confronto con numerose tribù.

Le varianti A, B, e C si concludono con canti, danze e festose cerimonie, segno e garanzia di amicizia e di adesione, conquistate con l'amore o con la forza: ciò accade con i Cuskarawaok:

[...] with whom after a little conference two or three thousand men, women and children came clustring about us, euery one presenting vs with something, which a little bead would so well requite, that we became such friends they would contend who should fetch vs water, stay with vs for hostage, conduct our men any whither and giue vs the best content (p. 415).

Ancora più rappresentativo è forse l'episodio dei quattro re Monahoke:

[...] the Captain hauing vsed them so kindly as he could, told them the other three kings should doe the like, and then the great

King of our world should be their friend; whose men we were. It was no sooner demanded but performed, so vpon a low Moorish poynt of land we went to the shore, where those foure Kings came and received Amoroleck (un prigioniero): nothing they had but Bowes, Arrowes, Tobacco-bags, and Pipes: what we desired, none refused to give vs, wondering at every thing we had, and heard we had done: our Pistols they tooke for pipes, which they much desired but we did content them with other commodities. And so we left foure or fiue hundred of our merry Mannahocks singing, dauncing and making merry (p. 429).

Anche a livello minimo, dei distici ad esempio, viene rafforzata nella nuova versione l'immagine della gentilezza e della buona disposizione degli abitanti:

> Thus God unboundlesse by his power,
> Made them thus kind, would us devoure (p. 394).

Pocahontas come Mosco, Mosco come i quattro re e tante altre tribù: non si tratta di singoli casi di apostasia: esistono evidentemente all'interno della comunità nemica delle 'forze sane' che, abilmente canalizzate e sfruttate, avrebbero permesso un'occupazione amichevole, incruenta e fruttuosa del paese. Il messaggio è chiaro: la conquista non è solo possibile, è anzi un atto auspicabile, appoggiato dalla Provvidenza ed effettuato nell'interesse delle popolazioni, pronte a coprire gli ospiti di doni, nonostante qualche male informato possa ancora credere che gli inglesi « were a people come from under the world to take their world from them ».

L'operazione di copertura, eseguita con la narrazione in chiave epica di un'impresa commerciale basata sulla sopraffazione, esercitata con la violenza e ancora più spesso con la frode, ai danni degli indigeni, è alla lunga riuscita — ma grazie ad un meccanismo diverso da quello messo in moto dallo *editor* della *G.H.* Piuttosto che celebrare, l'America ha preferito dimenticare queste prime pagine della sua storia [22], sintetizzando-

22. Gli scritti sulla Virginia sono stati invece recuperati, per ovvi motivi, nella recente fioritura di opere saggistiche e storiografiche indo-

le nel ricordo di un solo nome — Pocahontas — rassicurante simbolo femminile che non solo accetta ma favorisce la conquista bianca. Rifiutando l'ascendenza europea in favore di un'ascendenza innocente e primigenia, « Americans take on a brave, free, mythical past as [their] alternative to the more prosaic, sordid, explanation of history » [23].

A differenza della *T.R.*, scritta come lettera aperta ai superiori, i *Proceedings* si rivolgono all'opinione pubblica in funzione, come si è visto nell'analisi, apologetica e propagandistica. I *P.II* appaiono a dodici anni di distanza dalla prima versione, in un momento in cui l'idea coloniale, in cui Smith aveva creduto tanto da dedicarle la vita [24], stava attraversando una crisi gravissima, e la Virginia Company era in serie difficoltà: fallì l'anno stesso in cui apparve l'opera. L'impresa virginiana non è più, a questo punto, un'avventura di carattere esplorativo/commerciale, ma, se deve continuare, deve accentuare il suo carattere di operazione di conquista. E le critiche a questo tipo di operazione erano molto vive nell'Inghilterra dell'epoca, anche per l'esecrazione generale delle atrocità commesse nella colonizzazione spagnola.

Queste critiche erano ben presenti agli estensori dei *Proceedings*, e traspaiono dal tono scopertamente apologetico di molte pagine, come questa ad esempio:

americane. Il *Memorandum* di Smith (vedi oltre, p. 29) è riportato nelle *Chronicles of American Indian Protest*, Greenwich, Conn, 1971, pp. 4-5 (parafrasato nella « Declaration of the State of the Colony and Affairs in Virginia » da E. Waterhouse).

23. P. YOUNG, *cit.*

24. Come risulta da questa apologia della colonizzazione che Smith inserisce nella *Description of New England*: « What so truly suits honor and honesty as the discovering things unknown? erecting towns, peopling countries, informing the ignorant, reforming things unjust, teaching virtue; and gain to our native mother-country a kingdom to attend her: find employment for those that are idel, because they know not what to do: so far from wronging any as to cause posterity to remember thee: and remembering thee, ever honor that remembrance with praise? » (pp. 208-9).

But had those fruitfull Countries beene as salvage, as barbarous, as ill peopled, as little planted, laboured, and manured, as Virginia: their proper labours it is likely would have produced as small profit as ours.

But we chanced in a Land even as God made it, where we found onely an idle, improvident, scattered people, ignorant of the knowledge of gold and silver, or any commodieties, and carelesse of any thing but from hand to mouth, except baubles of no worth; nothing to incourage vs, but what accidentally we found Nature afforded (p. 464).

Le manipolazioni e le invenzioni letterarie servono appunto a corroborare l'immagine, che gli estensori vogliono far recepire al lettore, della Virginia come terra poco popolata ed aperta a una conquista incruenta.

Quanto la reale situazione virginiana differisse dal quadro complessivamente positivo che emerge dai *P.II* fu dimostrato dalla strenua resistenza che gli indiani opposero all'invasione, culminante nel massacro del 1622. Rivelatore della reale situazione in Virginia e delle intenzioni dei conquistatori è il *Memorandum* con cui Smith conclude la sua relazione su questo massacro:

Thus have you heard the particulars of this massacre, which in those respects some say will be good for the Plantation, because now we have just cause to destroy them by all means possible [...] now we may take their own plain fields and habitations, which are the pleasentest places in the countryside, the deers, turkies, and other beasts and fowls will exceedingly increase if we beat the salvages out of the country [...] besides it is more easy to civilize them by conquest than by fair means; for the one may be made at once, but their civilizing will require a long time and much industry. The manner how to suppress them is so often related and approved, I omit it here (p. 579).

Parole profetiche, alla luce dei futuri sviluppi del colonialismo in generale e della sorte del popolo indiano in particolare.

PAOLA CABIBBO

PONTEACH: UNA TRAGEDIA INDIANA

Nel 1766, quando *Ponteach* [1] viene pubblicato anonimo a Londra, il teatro americano ha visto già formarsi e svilupparsi le prime compagnie e diffondersi almeno in alcune colonie del Sud, l'uso di costruire degli edifici stabili destinati ad accoglierle. Va sottolineato però che questa attività, anche se promettente e quasi vivace, è solo copia di quella inglese: attori, tecniche e repertori sono tutti importati dalla madre patria ed è assente qualsiasi tentativo od intenzione di darle un'impronta se non nazionale per lo meno originale.

I documenti fino ad oggi raccolti mostrano infatti come nei cinquanta anni precedenti la pubblicazione di *Ponteach*, l'unica opera ad essere composta su suolo americano fu *Androboros* del Governatore Hunter.

Nonostante l'anonimato, non si ebbe a Londra alcun dubbio nell'attribuire *Ponteach*, la prima tragedia "indiana", a Robert Rogers, noto allora in Inghilterra per aver pubblicato nel 1763 *A Concise Account of North America* e, due anni dopo, il suo diario. Entrambe le opere infatti descrivono le colonie inglesi, le popolazioni indiane ed i loro territori come egli li aveva conosciuti nella sua attività di soldato nella guerra contro i francesi e gli indiani.

La pubblicazione di *Ponteach* fu accolta molto aspramente dalla stampa londinese. Il *Monthly Review*, XXXIV, 243, la definì:

> One of the most absurd productions we have ever seen. It is a great pity that so brave and judicious officer should thus run the hazard of exposing himself to ridicule by an unsuccessful attempt to enliven the poet's bays with a soldier's laurels.

1. Robert Rogers, *« Ponteach » or « The Savages of America ». A Tragedy*. London, Printed for the Author and sold by J. Millan, opposite the Admiralty, Whitehall 1766.

In turning bard and writing a tragedy Rogers makes just as good a figure as would a Grub-street rhymester at the head of our author's corps of North America Rangers.

Un ulteriore giudizio negativo apparve anche sul *Critical Review* che la giudicò opera insipida e piatta.

Anche noi oggi potremmo condividere tali opinioni se non fosse per il notevole valore storico dell'opera che le conferisce un innegabile interesse. I difetti della tragedia sono infatti molti. Lo stile è spesso trascurato e cade a volte in un tono pesantemente declamatorio che ne spezza il ritmo e diluisce gli effetti tragici. La trama è condotta secondo linee prevedibili ed in più punti è evidentemente assurda. Gli ultimi due atti si trascinano in lungaggini ed inutili ripetizioni. La struttura è quella tradizionale per la tragedia: cinque atti in *blank verse* con rime occasionali.

Nonostante ciò, l'opera presenta notevoli punti di interesse rintracciabili essenzialmente nel tema e nei personaggi. Questi, oltre ad essere originali, sono totalmente radicati nel contesto americano, tanto da poter essere ricollegati ad una precisa realtà storica da cui l'autore raramente si discosta. I momenti di maggiore fedeltà alla storia, che sono poi anche quelli di maggiore rilievo artistico, vanno rintracciati nella descrizione dei rapporti tra la popolazione bianca e le tribù indiane e delle condizioni di vita di questi ultimi, dal Rogers conosciuti personalmente.

La drammaticità dell'opera emerge dall'intrecciarsi e dal sovrapporsi di due temi fondamentali: lo scontro degli europei e dei loro strumenti di civilizzazione con il popolo indiano e le lotte intestine di questi ultimi. Nonostante lo sviluppo quasi parallelo, questi due filoni sono tuttavia facilmente separabili.

Il primo tema è quello che dà l'avvio alla tragedia e rimane prevalente quasi fino alla fine del secondo atto. E' questa la parte più interessante dell'opera: il tema è aderente alla sensibilità ed alle esperienze di vita dell'autore, il quale riesce a controllare la materia e lo stile in misura maggiore

che non verso la fine della tragedia, quando il tema della lotta fratricida tra i due figli di Ponteach prende il sopravvento.

Nel primo atto il Rogers affronta, con lucidità storica per noi oggi sorprendente, il problema dei rapporti tra i due popoli sintetizzandone gli aspetti essenziali in quattro scene chiave.

Nella prima, un gruppetto di cacciatori indiani si incontra con dei bianchi commercianti di pelli.

Il Rogers stesso aveva esercitato questa professione e la sua conoscenza diretta di questo mondo di piccoli traffici contribuisce a conferire alla scena incisività sottolineata peraltro da un linguaggio essenziale. Nel brano qui sotto riportato, uno dei due bianchi spiega all'altro, nuovo del mestiere, come rendere il commercio delle pelli *lucrative and safe*.

M'DOLE: .....
What have you got to part with to the Indians?

MURPHEY: I've Rum and Blankets, Wampum, Powder, Bells,
And such like Trifles as they're wont to prize.

M'DOLE: 'Tis very well: your Articles are good:
But now the Thing's to make a Profit from them,
Worth all your Toil and Pains of coming hither.
Our fundamental Maxim then is this,
That it's no Crime to cheat and gull an Indian.

MURPHEY: How! Not a Sin to cheat an Indian; say you?
Are they not Men? hav'nt they a Right to Justice
as well as we, though savage in their Manners?

M'DOLE: Ah! If you boggle here, I say no more;
This is the very Quintessence of Trade,
And ev'ry Hope of Gain depends upon it;
None who neglect it ever did grow rich,
Or ever will, or can by Indian Commerce.

I, 1, pp. 4-5

M'Dole suggerisce qui la regola base a cui ogni commerciante di successo non può non attenersi: "it's not a Crime to cheat and gull an Indian" e questa, ripresa poi di nuovo più avanti, implica l'idea che gli indiani siano assolutamente estranei a quel mondo dove il delitto è stato sempre punito. Gli indiani infatti non hanno anima, non sono uomini e, per usare le parole di Murphey, non hanno "a Right to Justice/As well as we...".

Infinite sono perciò le occasioni di ingannarli: rum annacquato o bilance truccate, tutto diventa lecito.

Molto è stato scritto, soprattutto nel recente dopoguerra, sulla progressiva distruzione del popolo indiano procurata dalla civiltà bianca; lo stesso film western ha mutato la sua struttura: l'eroe è ora il pellerossa, la "conquista del West" ha subito un processo di revisione critica che l'ha completamente stravolta. Considerato che nel 1766 il problema era ancora di dimensione limitate, l'analisi della situazione che il Rogers ci presenta in questa scena ed in quelle che seguiranno è perciò veramente rilevante.

Vediamo come vengono presentati gli indiani la prima volta:

Enter a number of Indians, with a pack of fur

1st INDIAN: So, What you trade with Indians here to-day?

M'DOLE : Yes, If my Goods will suit, and we agree.

2nd INDIAN: 'Tis Rum we want, we're tired, hot, and thirsty.

3rd INDIAN: You, Mr. Englishman, have you got Rum?

M'DOLE : Jack, bring a Bottle, pour them each a Gill.
You know which Cask contains the Rum. The Rum?

1st INDIAN: It's good strong Rum, I feel it very soon.

M'DOLE : Give me a Glass. Here's Honesty in Trade;
We English always drink before we deal.

2nd INDIAN: Good Way enough; it makes one sharp and cunning.

Hand round another Gill. You're very welcome.

3rd INDIAN: Some say you Englishmen are sometimes Rogues; You make poor Indians drunk, and then you cheat.

1st INDIAN: No, English good. The Frenchmen give no Rum.

2nd INDIAN: I think it's best to trade with Englishmen.

M'DOLE : What is your Price for Beaver Skins per Pound?

1st INDIAN: How much you ask per Quart for this strong Rum?

M'DOLE : Five Pounds of Beaver for One Quart of Rum.

1st INDIAN: Five Pounds? Too much. What is't you call Five Pound?

M'DOLE : This little Weight. I cannot give you more.

1st INDIAN: Well, take 'em; weigh 'em. Don't you cheat us now.

La scena, condotta con una tecnica elementare e con un linguaggio che non lascia spazio ad alcuna ambiguità, rivela però il tentativo di volere sottolineare il rapporto viziato stabilitosi tra i due popoli attraverso una descrizione ironica ora divertita ora amara dei tre indiani.

Se nella prima scena l'analisi dei rapporti indiani-bianchi è inserita in un contesto favorevole ai secondi che impongono il metro per la valutazione delle merci scambiate, nella seconda il rapporto si rovescia perché la scena è la foresta, tradizionale terreno di caccia dell'indiano che ne conosce tutti i segreti e che a tale ambiente ha armonizzato le proprie leggi. Due cacciatori bianchi si lamentano del cattivo successo della loro caccia ed accusano gli indani di spaventare ed allontanare gli animali con le loro arti magiche.

Il Rogers suggerisce qui in tono minore che in una situazione di confronto, quando ciò che conta è l'intrinseco valore del singolo, l'uomo bianco è sconfitto, messo in una posizione di inferiorità: i due cacciatori bianchi infatti, tornano a mani vuote dalla caccia.

Il tema viene però subito ripreso esplicitamente quando il bianco farà di nuovo ricorso all'inganno, alla mancanza

di remore morali ed alla slealtà che gli consentiranno di riconquistare una posizione di forza.

Si analizzi la scena più da vicino: il rancore per la caccia infruttuosa si esprime in toni per noi oggi densi di tragica ironia.

> 'Twere to be wished not one of them survived,
> Thus to infest the World, and plague Mankind.
> Cursed Heathen Infidels! mere savage Beasts!
> . . . . . .
> . . . . . These Dogs deserve no Mercy.
>
> I, 1, pp. 9-10

I due commercianti bianchi scorgono a questo punto, in lontananza, due indiani che si avvicinano e, senza esitare, decidono di ucciderli per depredarli del loro bottino di caccia.

> Hell seize their cruel, unrelenting Souls!
> . . . . . 'Twould ease my Heart
> To cleave their painted Heads and spill their Blood.
> And now could eat an Indian's Heart with Pleasure.
>
> I, 1, p. 10

Nei versi che seguiranno si fa palese la tecnica, certo rozza, ma pur sempre tale, con cui il Rogers intende impostare la rappresentazione dei rapporti tra i due popoli. In ogni esempio che ci verrà proposto, in ogni nuova scena avverrà come una sorta di ribaltamento dei ruoli per cui saranno i bianchi a macchiarsi di quelle colpe e di quei crimini da loro attribuiti al popolo indiano. Il selvaggio è dunque l'uomo bianco: un essere efferato che si esprime con una crudezza quasi bestiale.

> I'd join you, and soop this savage Brains for Sauce
> . . . . . .
> Nor with a nicer Aim, or steadier Hand,
> Would shoot a Tyger than I would an Indian
>
> I, 1, pp. 10-11

Compiuto il delitto, i cadaveri vengono nascosti non senza essere stati prima scotennati.

> . . . . . Perhaps ere long there'll be a War,
> And then their Scalps will sell for ready Cash,
> Two Hundred Crowns at least, and that's worth saving.
> I, 1, p. 12

Persino la conquista di uno scalpo, atto che per l'indiano ha un preciso valore simbolico, un trofeo di guerra che si riallaccia alla sua tradizione religiosa e culturale così da rendere l'azione immune da qualsiasi forma di condanna morale, diventa invece per il bianco solo una prospettiva di lucro, un gesto completamente snaturato. E' certo impossibile dire quanto il Rogers fosse consapevole delle implicazioni insite nel suo discorso, ma questa incertezza nulla toglie al valore e all'importanza del testo.

Come si è già visto, la costruzione di queste due prime scene è tecnicamente ingenua e schematica: bene e male sono nettamente divisi, i dialoghi rivelano la struttura secondo la quale uno dei due personaggi ha la sola funzione di immettersi brevemente ed a tratti nel discorso del primo con domande ed osservazioni che non aggiungono nulla, ma che sono solo un artificio per consentire all'altro di ampliare, aggravare o sottolineare quanto già detto. Ciò che sembra invece interessante nella struttura scenica del primo atto è la gradualità con cui il Rogers introduce poco a poco il tema dell'opera ed i suoi personaggi. Nelle prime due scene abbiamo sempre un numero uguale di indiani e di bianchi, tre e tre nella prima, due e due nella seconda. I rapporti tra i due popoli vengono inoltre delineati lentamente con un'analisi che parte da un livello 'individuale', dove gli scontri descritti sono sempre tra singoli individui, in un certo senso emblematici, e che si allarga poi nelle due scene finali alle relazioni 'ufficiali', quelle cioè tra Ponteach e gli altri capi indiani ed i rappresentanti del Governo inglese, militari prima, governatori poi.

Nella terza scena l'autore ci presenta Ponteach: il tema è stato introdotto, si è creata una certa attesa per questo personaggio finora mai comparso e che tuttavia dà il titolo alla tragedia. Ponteach è un capo, 'a King', come egli stesso dice di sé e perciò a lui spetta il compito di trattare con il potere costituito inglese.

L'azione si apre in un forte inglese: Ponteach, a capo di una delegazione di capi indiani si presenta al Colonnello ed al Capitano, espone i pericoli della situazione di tensione che caratterizza la convivenza tra i due popoli ed accusa i due militari di non intervenire per porre fine agli inganni e alle violenze subite dal suo popolo.

L'aspettativa del lettore-spettatore per la prima entrata in scena del personaggio su cui fa perno gran parte della tragedia è però, a questo punto, delusa. Il Rogers si mostra infatti incapace di trovare il tono giusto, la forza espressiva necessaria per conferire alla scena la tragicità che il momento richiederebbe. La personalità di Ponteach è infatti delineata con tratti incerti e deboli, troppo in contrasto con quella che dovrebbe essere l'immagine di un 'King'; il suo primo intervento non è certo all'altezza della statura di un capo e tradisce un atteggiamento di sudditanza più che di regalità e maestosità. La ragione del fallimento della scena sta certamente nell'innegabile debolezza del Rogers rispetto allo strumento compositivo prescelto, ma sta anche nell'atteggiamento a volte paternalistico con cui egli guarda al problema.

Dice infatti Ponteach:

> ... If Indians are such Fools, I think
> White Men like you should stop and teach them better.
> I,3

Superato però questo primo momento di debolezza, la figura di Ponteach cresce fino ad acquistare la forza ed originalità che lo caratterizzeranno fino alla fine della tragedia: si legga come Ponteach risponde all'oltraggiosità del Colonnello inglese.

So ho! know you whose Country you are in?
Think you, because you have subdu'd the French,
That the Indians too are now become your Slaves?
This Country's mine and here I reign as King;
I value not your Threats, nor Forts, nor Guns,
I have got Warriors, Courage, Strength, and Skill.
Consider well, for it is hard to cure.

1, 3, p. 16

Ogni parola ha qui un significato preciso; nulla di sovrabbondante, un linguaggio tutto cose che suggerisce una chiara annotazione alla delineazione del personaggio.

L'ultima scena di questo primo atto, l'incontro di Ponteach e degli altri capi indiani con i rappresentanti governativi venuti 'to conciliate/ These Indians Minds to Friendship, Peace and Love', è un'ovvia conclusione ed una conferma dei problemi fin qui dibattuti dal Rogers. La vigliaccheria, la corruzione e la boria nel comportamento dei bianchi delle tre scene precedenti, non solo sono qui riproposte, ma sono anche ulteriormente sottolineate dalla pomposità e dalla retorica cortigiana dei tre Governatori. Questi infatti, oltre a tenere per sé gran parte dei doni inviati dal Re ai capi indiani, si divideranno anche quelli che Ponteach ed i suoi affideranno loro perché li consegnino al Re. Per loro, come per tutti i bianchi incontrati finora, gli indiani non sono che un facile mezzo di arricchimento personale.

Anche se con un tocco di amara ironia, l'atteggiamento paternalistico dell'autore è qui ribadito nelle parole di uno dei tre Governatori:

Ay, Want of Learning is a great Misfortune.
How thankful we be that have Schools;
And better taught and bred rather than these poor Heathen.

Quando Ponteach prende la parola per rispondere alle promesse dei Governatori, lo stacco è netto: lo stile ed il contenuto del suo discorso sono limpidi e corretti; alle parole altisonanti e vuote di significato dei tre inglesi, Ponteach, come

già successo al forte, oppone una precisa analisi della situazione e non nasconde quali saranno le sue reazioni se non verrà posta fine alla lunga serie di soprusi sui diritti del suo popolo: non indugerà infatti a 'raise the Hatchet to the Sky,/ And let it never touch the Earth again, Sharpen its Edge and Keep it bright as Silver, / Or stain it red with Murder and with Blood' (1, 4, pp. 19-20).

Come già in precedenza accennato, i rapporti tra le due razze sono analizzati dal Rogers nel quadro di una struttura lentamente allargantesi a ventaglio e che, partita dall'analisi dei rapporti tra singoli individui, arriva a comprendere la massima espressione dell'organizzazione politica dei bianchi: i Governatori, nel Nuovo Mondo rappresentanti diretti del Re. La critica però si arresta quando la figura del Re viene chiamata in causa. Questi infatti rimane distante, una sorta di simbolo non contaminato dall'atmosfera ormai corrotta in cui invece vivono il suo regno ed i suoi sudditi. Il Rogers sapeva bene che la tragedia sarebbe stata pubblicata e letta in Inghilterra e non aveva perciò interesse a compromettere colà la sua posizione; va anche aggiunto che una critica che andasse oltre non avrebbe trovato giustificazione logica nel contesto dell'opera, che si limita ad un'analisi dei rapporti diretti tra il popolo indiano e quello bianco.

Il primo atto è alla fine: il tema è stato impostato ed illustrato; la figura di Ponteach, ormai introdotta, prende a delinearsi con una certa precisione. E' la prima volta che il problema indiano entra con tanta evidenza nella tematica della letteratura di lingua inglese e vi entra filtrato dalla teoria Roussoviana del 'Buon selvaggio' che, nella verginità e purezza della sua umanità e delle sue esperienze di vita, conserva intatte le qualità base dell'uomo.

Ponteach è il prototipo a cui si ispirerà poi l'abbondante produzione letteraria che si rifarà a questa tematica: un guerriero maturo, coraggioso e deciso, ma al tempo stesso pietoso verso i nemici. Il pericolo maggiore insito in una tale prospettiva è quello di chiudere Ponteach in una dimensione statuaria, di conferirgli una rigidità che lo renderà non un per-

sonaggio vivo, capace di impersonare la tragicità del dramma vissuto dal suo popolo, ma lo ridurrà invece sempre più ad una sorta di simbolo, l'indiano per eccellenza.

Nel primo atto tutto ciò si avverte appena, ma diverrà poi sempre più evidente quando il Rogers introdurrà Philip e Chekitan, i figli di Ponteach. Philip è infatti l'indiano 'cattivo', il *villain* che per impadronirsi del potere e vendicarsi di un'offesa del fratello, non esiterà ad uccidere Monelia, la fidanzata di questi. Chekitan è invece li 'buono', figlio devoto ed ubbidiente, combattuto tra l'amore per Monelia ed i suoi doveri di 'Indian Prince'.

Se la fissità di carattere di Ponteach è attenuata dal suo valore di simbolo di una tradizione culturale di un popolo destinato a scomparire, lo stesso non può dirsi dei figli che, dopo le prime battute, perdono il carattere di principi indiani e diventano solo brutte copie degli stereotipati e convenzionali personaggi della tragedia europea che già fin d'ora tradiscono quel sentimentalismo che nel secolo seguente invaderà il palcoscenico americano. Quando perciò la trama che riguarda il loro dissidio prende il sopravvento, la tragedia scade nettamente di tono e di interesse, scivolando nel luogo comune e nella prevedibilità delle soluzioni finali.

Il secondo atto si apre con i due fratelli sulla via del ritorno dopo una battuta di caccia. Il loro dialogo vuole ad un tempo offrire un momento di pausa nell'avvicendarsi degli avvenimenti e servire da commento a questi ultimi dando particolare rilievo allo stato d'animo del loro padre.

Le parole con cui Chekitan descrive il mutato atteggiamento di Ponteach verso i bianchi mi pare offrano motivo di particolare interesse non solo perché l'attenzione torna su Ponteach e sul tema indiano, ma perché è questo uno dei momenti di migliore riuscita stilistica dell'opera.

CHEKITAN: Something like this I have indeed perceiv'd;
And this explains what I but now beheld,
Returning from the Chace, myself concealed,

Our Royal Father basking in the Shade,
His Looks severe, Revenge was in his Eyes,
All his great Soul seem'd mounted in his Face,
And bent on something hazardous and great.
With pensive Air he view'd the Forest round;
Smote on his Breast as if oppres'd with Wrongs,
With Indignation stamp'd upon the Ground;
Extended then and shook his mighty Arm,
As in Defiance of a coming Foe;
Then like the hunted Elk he forward sprung,
As tho' to trample his Assaliants down.
The broken Accents murmur'd from his Tongue,
As rumblin' Thunder from a distant Cloud,
Distinct I heard, « 'Tis fix'd, I'll be reveng'd;
« I will make War; I'll drown this Land in Blood. »
He disappear'd like the fresh-started Roe
Pursued by Hounds o'er rocky Hills and Dales,
That instant leaves the anxious Hunter's Eye;
Such was his Speed towards the other Chiefs.

II, 1, pp. 28 29

Quasi ogni singola parola del breve intervento di Chekitan concorre a fare del padre un'immagine potente di regalità offesa che medita la sua vendetta.

Con una lentezza che noi oggi potremmo definire quasi cinematografica, il Rogers ci guida attraverso la descrizione di Ponteach che procede per particolari in un crescendo ben coordinato che alla fine trasmette un'immagine di notevole efficacia.

L'inquadratura mostra Ponteach solo nella foresta, 'basking in the Shade'; si fissa poi sul volto in primo piano: *Looks, Eyes, Soul, Face,* accompagnato da pochi ma efficaci segni descrittivi: *severe, Revenge, great.* La statuarietà di Ponteach, già notata prima, acquista qui per la prima e forse ultima volta, un carattere positivo; le emozioni, i sentimenti ed i pensieri si traducono in una sintesi plastica, in una serie di annotazioni fisiche che riflettono concretamente i movimenti del suo animo. La sensazione conclusiva che ci viene trasmessa è qualcosa di *hazardous and great* e la scelta dei due

aggettivi mi pare molto ben riuscita se si pensa all'immagine che finora ci è stata data di Ponteach: un uomo coraggioso che non teme il rischio, ma che non lo affronta a caso.

A questo punto l'inquadratura si allarga allo scenario intorno. Non è certo un caso che il capo indiano sia solo nella foresta: questa, oltre ad esserci stata presentata come l'habitat naturale dell'indiano, ha in sé, soprattutto per il lettore bianco contemporaneo del Rogers, un'idea di mistero, di forza e di impenetrabilità che bene si fondono per fare da eco ai pensieri di Ponteach: il silenzio della foresta e la *pensive Air* di quest'ultimo aggiungono un'ulteriore sfumatura. Ponteach è in rilievo contro questo *background*, ma allo stesso tempo tutt'uno con esso. Il silenzio e l'immobilità della foresta sono anche il silenzio e l'immobilità di Ponteach.

L'immagine plastica di staticità cede però poi ad un brusco e repentino movimento introdotto da due verbi: *Smote* e *Stamp'd*. L'indignazione espressa da quest'ultimo verbo legato al mondo animale nulla toglie alla forza con cui è rappresentato Ponteach, ma anzi vi aggiunge una notevole vitalità, una vitalità compressa che sta per esplodere. L'accuratezza e la lentezza con cui il Rogers ci trasmette questa immagine si rinnova inoltre nei due verbi seguenti: *Extend'd* e *Shook;* il movimento è visto al rallentatore, le due azioni sono separate e distinte quasi a voler sottolineare che Ponteach è ora tutt'uno con i suoi pensieri: l'estensione del braccio e lo scuoterlo sono una traduzione figurata del processo mentale, dell'accavallarsi e dell'irrompere delle sue riflessioni.

E' solo a questo punto che il primo suono interrompe il silenzio della scena, solo ora le prime parole vengono pronunciate, ma non sono uno stacco violento ed incongruo, bensì il naturale sviluppo del movimento che abbiamo seguito fin dal suo nascere. La naturalezza delle parole di Ponteach è inoltre riaffermata dal *broken* seguente: sono parole non ben articolate, rotte, traduzioni di pensieri complessi ed incalzanti, sottolineate dal collegamento fonetico del *Thunder* del verso seguente.

L'inquadratura si conclude infine con una prospettiva più ampia creata dal *disappear'd* e dall'annotazione paesaggistica di *rocky Hills and Dales*. L'improvviso scomparire non è certo fuga, ma preparazione all'attacco, mostrato inoltre come atto di autodifesa attraverso una serie di aggettivi e sostantivi: *hunted, Assaliants, Pursu'd by Hounds, Hunter's Eye,* che lo accompagnano.

La scena seguente, la seconda del secondo atto, ha la funzione tecnica di sviluppare le due trame della tragedia. Ponteach decide infatti di riunire il grande consiglio di guerra; Philip elabora il piano di vendetta contro il fratello. Da questo momento siamo perciò partecipi della doppia realtà delle situazioni che ci vengono presentate: anche i brevi momenti di pace, come l'incontro di Chekitan e Monelia nella foresta, sono ormai carichi di ironia tragica.

L'incapacità del Rogers, già altrove sottolineata, a sostenere a lungo e con efficacia, con tecnica e linguaggio adeguati i momenti di maggiore tragicità, diluisce l'intensità del momento: bene e male, scelleratezza ed ingenuità, amore e guerra si alternano con una prevedibilità e grossolanità che fanno notevolmente cadere di tono la tragedia.

La scena di maggior pregio del terzo atto è la riunione del consiglio di guerra e si apre con l'intervento di Pontcach. Di particolare interesse è il momento in cui questi delinea quello che sarà il destino del popolo indiano se questo non passerà al contrattacco: una realtà per noi oggi storica, ma che nella seconda metà del XVIII secolo era ancora ben lontana dal manifestarsi.

> Better to die than to be a Slave to Cowards,
> Better to die than see my Friends abus'd;
> The Aged scorn'd, the Young despis'd and spurn'd,
> Better to die than see my Country ruin'd,
> Myself, my Sons, my Friends reduc'd to Famine,
> Expell'd from hence to barren Rocks and Mountains,
> To curse our wretched Fate and pine in Want;

Our pleasant Lakes and fertile Lands usurp'd
By Strangers, Ravagers, rapacious Christians
III, 3, pp. 56-7

In un'atmosfera solenne, uno dopo l'altro, ognuno dei capi presenti prende la parola e, nel silenzio degli astanti, esprime il suo parere sugli avvenimenti. L'immagine che si crea, tra il magico ed il ritualistico, conferisce alle loro parole una particolare risonanza.

Riporto qui di seguito il discorso di The Bear e di The Wolf perché mi pare che ben assommino le caratteristiche di tutti quelli che li hanno preceduti, sia per lo stile che per il contenuto.

THE BEAR: What is the Greatness of their King to us?
What of his Strength or Wisdom? Shall we fear
A Lion chain'd, or in another World?
Or what avails his flowing Goodness to us?
Does not the ravenous Tyger feed her Young?
And the fierce Panther fawn upon his Mate?
Do not tre Wolves defend and help their Fellows
The poisonous Serpent feed her hissing Brood,
And open wide her Mouth for their Protection?
. . . . . III, 3, pp. 60-1

La continua aderenza agli elementi naturali che aveva finora caratterizzato esclusivamente gli interventi di Ponteach, viene qui estesa anche al linguaggio degli altri capi indiani. La natura è per l'indiano un costante elemento di confronto, l'uomo è sempre visto come parte di essa, una delle sue manifestazioni, e ad essa è riavvicinato in tutti i momenti in cui sia richiesta una valutazione del suo operato. Si notino dunque gli elementi di confronto scelti da The Bear nella prima parte del suo intervento: qualsiasi espressione astratta o enunciazione teorica è assente; ogni considerazione è sempre vincolata al contesto naturale in cui l'indiano è vissuto e col quale ha dovuto armonizzare se stesso e la propria vita.

Anche se con un'eco un po' spenta, ritornano qui alla memoria il tono e le espressioni dei militari e dei Governatori inglesi incontrati nel primo atto: se la parola era lì quasi un gioco verbale, privo di ogni contenuto, qui la parola ha un costante riferimento alla realtà, un'essenzialità che non viene mai meno.

> ... Look back, my Friends, to our Forefathers Time,
> Where is their Country? where their pleasant Haunts?
> The running Streams and shady Forests where?
> They chas'd the flying Game, and liv'd in Plenty.
> Lo, these proud Strangers now possess the Whole;
> Their Cities, Towns, and Villages arise,
> Forests are spoil'd, the Haunts of Game destroy'd;
> And all the Sea Coasts made one general Waste.
> Between the Rivers Torrent-like they sweep,
> And drive our Tribes towards the setting Sun.
>
> III, 3, p. 61

L'invito a guardare al passato aggiunge un'annotazione coerente con la tradizione e la cultura indiana che seguono e ricercano uno sviluppo naturale delle cose: una ricerca di continuità con ciò che è stato e che non deve essere perso o distrutto.

Con l'intervento di The Bear, l'opera ritrova tensione ed originalità di tono, pregi quasi sempre presenti quando il tema è quello indiano. Con l'intervento seguente, quello di The Wolf, sono riproposti i temi già presenti nei discorsi precedenti, ma il tono è ora più composito, più decisamente poetico, intessuto com'è di ricordo nostalgico e luminoso del passato, di amara e sconsolata consapevolezza del presente. La vita del popolo indiano prima dell'arrivo dei bianchi ci appare come un elegiaco stato di natura, una sorta di età dell'oro ormai perduta.

> THE WOLF: Yet we have Strength by which we may oppose,
> But every Day this Strength declines and fails.
> Our great Forefathers, ere these Strangers came,

Liv'd by the Chace, with Nature's Gifts content,
The cooling Fountain quench'd their raging Thirst.
Doctors and Drugs, and Medicines were unknown;
Even Age itself was free from Pain and Sickness.
Swift as the Wind, o'er Rocks and Hills they chas'd
The flying Game, the bounding Stag outwinded,
And tir'd the savage Bear, and tam'd the Tyger;
At Evening seated on the past Day's Toil,
Nor then fatigu'd; the merry Dance and Song
Succeeded; still with every rising Sun
The Sport renew'd; . . . . . .

III, 3, p. 62

Nella seconda parte del discorso di The Wolf, la lucidità con cui il Rogers ha dimostrato di guardare al problema indiano emerge in pieno e prende il sopravvento sulla liricità dell'inizio: questa viene bruscamente interrotta dal *poison'd* all'inizio di verso e dalla ripetizione della consonante 'f' in *Infection* e *Foes,* e dalla 's' nei due versi seguenti:

We're poison'd with the Infection of our Foes;
Their very Looks and Actions are infectious;
And in deep Silence spread Destruction round them.
Bethink yourselves while any Strength remains;
Dare to be like your Fathers, brave and strong,
Nor further let the growing Poison spread.

III, 3, p. 62

La decisione di iniziare le ostilità è suggellata dal canto di guerra che chiude il terzo atto.

Da questo momento gli eventi si susseguiranno con una sviluppo spesso lento ed appesantito dalla voluta ricerca dell'effetto tragico. Philip ucciderà Monelia addormentata in una radura della foresta; Chekitan, che ha vittoriosamente condotto le truppe all'attacco, riceverà la notizia al suo ritorno e si abbandonerà a manifestazioni di incontrollato dolore; Philip, che ha accusato del delitto i soldati bianchi e che si è autoferito per dare credito al suo racconto, viene smascherato da un testimone creduto morto ed improvvisamente tornato a

vivere. Conosciuta la verità Chekitan vaga sconvolto per la foresta in cerca del fratello, trovatolo lo uccide e si pugnala poi con la stessa arma. Le notizie della morte dei suoi figli e della sconfitta delle sue truppe seguita alla defezione degli altri capi indiani, Un breve e malinconico monologo in cui Ponteach dice addio alle sue terre, chiude la tragedia.

Il tema indiano non verrà più ripreso per tutta la durata del secolo. Sarà solo con l'inizio del XIX secolo che tale filone verrà riscoperto e darà il via ad una fertilissima produzione.

Lo stesso tema di Ponteach sarà pure ripreso dal Parkman nella sua *History of the Conspiracy of Pontiac* (1851) e la tragedia del Rogers sarà una delle fonti principali.

Mancano prove precise che possano avvalorare l'ipotesi di una realizzazione teatrale di Ponteach. La struttura stessa della tragedia mi pare difficilmente adattabile alle esigenze del palcoscenico: il tono è spesso monotono e retorico; l'azione è povera, sopraffatta com'è dalla prolissità di monologhi declamatori.

L'idealizzazione dei personaggi trasforma a volte questi indiani in figure dai tratti troppo raffinati perché possano essere accettabili.

E' comunque lodevole il tentativo di riprodurre il discorso indiano. Come giustamente sottolinea la Rourke, e ne abbiamo testimonianza nei trattati di pace, questo ha un tono ritmico che non prescinde però mai da un contenuto ed espressioni crudamente realistiche [2]. Queste caratteristiche sono specialmente riscontrabili nelle parti dei trattati che riguardano problemi pratici: il commercio del Rum, la presenza di cacciatori e commercanti bianchi sul territorio indiano.

I primi trattati di cui abbiamo oggi testimonianza risalgono al 1677 ed hanno generalmente la struttura di *Chronicle*

2. Constance Rourke, *The Roots of American Culture and Other Essays*. Edited, with a preface, by Van Wyck Brooks. New York, Harcourt, Brace and Company, 1942.

Plays perché in essi venivano registrate tutte le fasi della stipulazione dell'accordo: gli argomenti sostenuti dalle due parti, l'elenco dei doni scambiati, le cerimonie di danze e canti, ecc. In questi documenti venivano in genere rispettati il tono e le modalità espressive indiane ed è proprio attraverso la loro lettura che ci accorgiamo del preponderante simbolismo che li caratterizza.

La curiosità crescente della popolazione bianca per questi popoli dell'interno fece nascere l'uso di riprodurli in copie stampate che spesso assumevano forme drammatiche: i nomi dei partecipanti alla firma del trattato elencati come quelli dei personaggi di un dramma; le note precise che stabilivano il cerimoniale per l'azione possono facilmente essere interpretate come indicazioni scenografiche. La diffusione anche a livello popolare delle copie stampate di questi trattati non esclude la possibilità che alcuni di essi possano essere capitati tra le mani del Rogers ed avergli suggerito l'idea di tradurre in forma drammatica le sue esperienze di vita militare lungo la frontiera.

Non bisogna però con questo considerare l'opera del Rogers una mera registrazione in forma drammatica di esperienze personali. Il costante riferimento ad un particolare momento dello sviluppo storico e sociale della realtà americana pone *Ponteach* in una posizione di massimo rilievo nella storia delle origini del teatro nord-americano. L'opera del Rogers non è solo una delle poche testimonianze di attività teatrale nelle colonie della prima metà di XVIII secolo, è soprattutto uno dei primi momenti in cui la dipendenza dalla madre patria viene incrinata.

E' noto ad ogni studioso di letteratura americana come la ricerca di un contenuto e di un linguaggio non europeo sia uno dei temi ricorrenti della problematica culturale della nuova nazione. E' proprio in questo contesto critico che *Ponteach* deve essere inserita perché la sua importanza possa essere pienamente valutata.

GIANNA GATTI

MOVIMENTI DI PROTESTA AGRARIA E POPULISMO NEL SUD DEGLI STATI UNITI, 1877-1896

Introduzione.

Il People's Party, che dal 1892 al 1896 si sviluppa e si afferma negli Stati Uniti come una forza politica in grado di interrompere l'equilibrio bipartitico del sistema americano, è l'epilogo di una lunga serie di tentativi, da parte delle classi agrarie, di ottenere riforme per sanare una situazione di crisi economica e di tensioni sociali gravissime, in cui i negri, i « poveri bianchi », i contadini e gli operai avanzavano le loro esigenze di un nuovo ordine sociale. L'esplosione della protesta, la proliferazione dei programmi rivendicativi, l'adesione delle masse contadine e la violenza verbale degli agitatori, cioè la ventata di radicalismo degli anni '90, sembrano un paradosso in un'America che iniziava la scalata al primato economico mondiale e stava per generare il mito del *Welfare state* agli occhi del mondo; ma trovano spiegazione nella crisi di sistemi e strutture dell'agricoltura nell'Ovest e, in modo specifico, nel Sud.

Dopo il dramma della Guerra Civile, negli anni della Ricostruzione e in quelli successivi al Compromesso del 1877 [1], quando si tentava di dar vita ad un « Nuovo Sud », gli Stati Uniti furono teatro di una serie complessa di avvenimenti socio-economici di tale portata da accentuare le differenze fra il Nord ed il Sud, piuttosto che facilitare quella « riunificazione » che la pubblicistica contemporanea cercava di ren-

1. Su questo momento cruciale della evoluzione politica ed economica degli ex-Stati Confederati cfr. l'opera fondamentale di C. VANN WOODWARD, *Reunion and Reaction, The Compromise of the End of Reconstruction*, Boston, 1951.

dere credibile di fronte all'opinione pubblica [2]. Fu dichiarata ufficialmente chiusa la frontiera; si conclusero le Guerre Indiane, con la reclusione dei superstiti nelle Riserve; l'ondata migratoria dall'Europa sud-orientale creò un flusso nuovo e più numeroso di immigrati; il problema negro restava aperto sia nel Sud, dove venivano ripristinate le leggi contro i diritti civili (abolite nei precedenti anni della Ricostruzione), sia nel Nord, dove i negri subivano uno sfruttamento disumano nelle fabbriche e nei ghetti. I problemi monetari diventavano un tema dominante delle campagne elettorali e toccavano il loro culmine proprio negli anni '90, quando i grandi monopoli si consolidavano ed il disagio delle classi lavoratrici cresceva ed assumeva i caratteri della protesta violenta. La lotta fra la campagna e la città prendeva forma in quel periodo con drammatica evidenza e con la sconfitta di un'America per certi aspetti ancor volta al passato, in un anacronistico vagheggiamento dei miti Jeffersoniani. « Gli anni '90 separarono non solo due secoli ma due ere nella storia americana » [3]; qual'era dunque la posizione del Sud vinto e ricostruito nell'ambito della nazione in via di espansione? e quale posto occupava in quegli anni di rivolgimenti e mutamenti grandiosi nel rapporto con il Nord vincitore, e forte della sua struttura capitalistica industriale? Fin dai lontani giorni pre-bellici gli Stati meridionali non avevano mai cessato di condurre con quelli settentrionali una sorta di dialogo e di rapporto dialettico che coinvolgeva atteggiamenti socio-culturali radicati e profondi. Ma questa « di-

2. Solo durante la Grande Depressione ebbe inizio una revisione su larga scala di questi anni. Il quadro di un Sud ricco e fiorente sembrava un non-senso se applicato a quel Sud che F. D. Roosevelt definiva « il problema economico numero uno della nazione ». La prima revisione ebbe origine dal Movimento Agrario Vanderbilt. Al Manifesto *I'll take my stand* collaborarono conservatori che esaltavano la vita contadina, supposta caratteristica del Vecchio Sud e volutamente sottaciuta dai promotori del Nuovo Sud. Tuttavia nessun contributo critico fu dedicato a questi problemi, salvo alcuni saggi come quelli di John Donald Wade. Il loro significato consiste nel fatto che crearono la coscienza di una tradizione avversa al Nuovo Sud e fecero nascere i problemi del « Conflitto » e dell'« Antagonismo » della storia sudista moderna.

3. HAROLD U. FAULKNER, *Politics Reform and Expansion, 1890-1900*, New YorK, 1956, p. 1.

versità » esisteva ancora dopo l'esito della guerra e, soprattutto, dopo la politica nordista della Ricostruzione e del tentativo di ristrutturazione di un « Nuovo Sud »? I campioni di un Sud nuovo rispetto agli anni pre-bellici e bellici, erano stati i cosidetti « Redeemers », provenienti dalle file dei Whigs, costretti, dopo la guerra, ad entrare nel Partito Democratico, per essere fedeli alle regole di una politica di supremazia bianca; essi appartenevano al vecchio ceto dei piantatori e si erano affermati realizzando il Compromesso del 1877, in cui era stato varato una specie di blocco agrario-industriale con il capitalismo nordista. Anche se la maggioranza della popolazione meridionale rimase legata alla terra, questo gruppo si era orientato verso interessi commerciali e industriali. Fino agli anni della esplosione populista, l'azione dei « Redeemers » aveva causato in tutti gli ex-stati confederati, apatia e disinteresse politico e gravi motivi di disillusione; infatti, anche se vi fu qualche segno di progresso in conseguenza della politica dei « Redeemers », tuttavia la disparità tra Nord e Sud, anziché diminuire negli anni '80 e '90, andò accentuandosi e l'economia meridionale passò sempre più strettamente sotto il controllo del capitale finanziario settentrionale. Il Nord, a sua volta, utilizzava il Sud come produttore di materie prime e come tributario del potere industriale, in un'economia retta dagli *absentee owners*, con le caratteristiche di tutti i paesi in regime coloniale o semi-coloniale.

Esigenze contrastanti, di mutamento verso un nuovo futuro e di continuità col passato, agitavano il Sud post-bellico, e forse in nessun'altra regione degli Stati Uniti vi fu un conflitto ideologico tanto acceso. Il Populismo stesso conteneva elementi di reazione e di ritorno a vecchi tempi, insieme a caratteri nuovi di ristrutturazione della vita americana.

1. *La crisi economica e sociale del Sud.*

Dopo la sconfitta della Guerra Civile, nel Sud si era rafforzato il sistema di coltivazione a monocultura. La sconfitta della classe dirigente dei piantatori non aveva migliora-

to le condizioni dei piccoli *farmers* bianchi, né dei negri, per i quali l'unico vantaggio era stata la scomparsa del sistema schiavistico. Dei piantatori, molti erano stati dispersi, altri erano sopravvissuti, come si è detto, diventando gli uomini guida del Nuovo Sud. I proprietari di grandi estensioni di terreno, tuttavia, soffrivano, come i piccoli coltivatori diretti, del sistema dell'indebitamento, e la guerra aveva portato « desolation and ruin to the farmer and to the planter »[4]. Nel Sud devastato dalla guerra e dall'occupazione militare era scomparsa la vecchia forma di vita sociale ed economica, erano stati distrutti i capitali, bruciate le fattorie e i raccolti, smantellate le scuole, gli ospedali, le prigioni. Una metà della popolazione produttiva maschile bianca degli Stati Confederati era morta sui campi di battaglia, ed altre migliaia di persone erano morte di freddo, di epidemie e di fame al termine della guerra. La popolazione maschile del Nuovo Sud era quella che era tornata a casa dalla Guerra Civile « chiedendo l'elemosina, senza poter dar nulla in cambio del pane, eccetto la tragica notizia di Appomatox ».

Non solo la guerra aveva portato alle estreme conseguenze lo scontro fra le due economie — mercantile e industriale al Nord, agraria pre-capitalistica al Sud —, ma il costo della Rivoluzione Industriale del Nord era ricaduto sui ceti agrari. La guerra e la Ricostruzione distrussero un sistema di controllo sociale e di reperimento della mano d'opera, vecchio di due secoli, abbassarono il valore della terra e provocarono una terribile scarsezza di credito agrario. I negri ed i

4. Albert D. Kirwan, *Revolt or the Rednecks, Mississippi Politics, 1876-1925*, New York, 1951, p. 43. Molte opere sui movimenti della protesta agraria contengono preziosi capitoli sulle condizioni dell'agricoltura; per gli anni fino al 1860 è fondamentale l'opera di Lewis Cecil Gray, *History of Agriculture in the Southern United States to 1860*, 2 vols., Washington DC, 1933; sul problema specifico dei sistemi agrari nel Sud cfr. Roger W. Shugg, *Survival of the Plantation System in Louisiana*, in *Journal of Southern History*, vol. II, 1937, pp. 311-325. Molto utile anche lo studio di Theodore Saloutos, *Farmer Movements in the South, 1865-1933*, Berkeley e Los Angeles, 1960; e dello stesso autore, *The Agricultural Problem and XIX Century Industrialism*, in *Agricultural History*, vol. XXII, July 1948.

bianchi, senza terra e senza bestiame, si trovarono a cercare disperatamente un posto di lavoro, mentre i *land-holders* avevano bisogno di mano d'opera, ma non potevano offrire paghe sufficienti o crediti per l'acquisto di attrezzi e di sementi. Lo *share-cropping*, ossia il sistema di mezzadria impropria [5], si diffuse pertanto come la soluzione più idonea a riassorbire la popolazione disoccupata e senza padrone [6]. I *middle-men*, mercanti mediatori fra le banche del Nord ed i contadini, legavano terra e lavoro al *crop-lien system;* i pagamenti dilazionati per l'acquisto del terreno e degli strumenti, costringevano i contadini ad un indebitamento sempre più vincolante, sotto il controllo dei mediatori, che instauravano in questo modo una nuova forma di schiavitù. Nel Sud il sistema bancario era in condizioni precarie e le banche scarseggiavano (basti pensare che nel 1860 erano meno numerose che nel 1840, e che solo in Georgia le contee prive di banche erano 123!) [7]. Il capitale locale era dunque scarsissimo, per non dire inesistente, ed il capitale finanziario del Nord esigeva profitti superiori alle possibilità di pagamento di una regione sottosviluppata. Il mercante diventava così una figura tipica del Nuovo Sud; non faceva prestiti in denaro, ma anticipava le merci necessarie, ed in cambio chiedeva il vincolo sul raccolto futuro, il *crop-lien*. Il passaggio di capitale dal mercante al *farmer* si attuava in forma di merci e si creava in tutto il Sud una vera e propria forma di peonaggio. A causa del monopolio che il mercante deteneva nei rapporti con i contadini e della insicurezza dell'investimento (un raccolto futuro!), i prezzi del materiale e delle merci fornite erano generalmente dal

5. Si dice mezzadria impropria il sistema in cui il mezzadro non risiede sulla terra e non porta altro contributo che il proprio lavoro.

6. Da un censimento effettuato ned 1910, su 325 contee del Black Belt, negli undici Stati della Vecchia Confederazione, risultava che più di un terzo della proprietà fondiaria era stata organizzata in più piantagioni di affitto, della estensione media di 724 acri. Cfr. C. VANN WOODWARD, *The Origins of the New South, 1877-1913*, Bâton Rouge, Lousiana, 1951. Trad. italiana: *Le origini del Nuovo Sud*, Il Mulino, Bologna, 1963.

7. JOHN D. HICKS, *The Populist Revolt*, Minneapolis, Minnesota, 1931. Ed. del 1961, p. 40.

25% al 50% più alti del prezzo in contanti. I prestiti venivano fatti anche ai grossi *farmers*, che erano costretti a loro volta a servirsene per fornire di attrezzi i loro fittavoli e mezzadri. Quando il contadino non riusciva a tenere fede al contratto per la cattiva annata del raccolto, la sua terra andava a finire nelle mani del mercante, che la faceva coltivare da mano d'opera negra. I negri accettavano volentieri di lavorare per questi mediatori, che non esercitavano molta sorveglianza; in Mississippi la mano d'opera di negri affittuari prevaleva su quella dei bianchi. I negri, preferiti dai datori di lavoro perché più docili e controllabili, divennero così le vittime dello *share-cropping* [8]. I sistemi di usura praticati dai *middle-men* provocavano talvolta proteste e gesti di disperata violenza, ma invano [9]. Il Vann Woodward definisce questo sistema del vincolo come uno dei più strani della storia della finanza: infatti chi cercava credito, di solito impegnava un raccolto non ancora coltivato, per pagare un prestito di entità non determinata, ad un tasso di interesse fissato dal creditore, ed il credito era anticipato sotto forma di forniture [10]. Il mercante infine fissava anche il genere di coltivazione su cui era disposto ad operare il suo prestito: di solito si trattava di cotone, che offriva vantaggi immediati, non si deteriorava, era facilmente commerciabile, non poteva essere consumato dal produttore (come il grano), ed era infine facile da maneggiare. Negli Stati produttori di cotone — Georgia, Alabama, Mississippi, South Carolina, Louisiana e Texas — non si attuava la rotazione delle colture e si doveva perciò far ricorso ai fertilizzanti, che assorbivano tra il 12% ed il 30% del valore del raccolto [11]. Il contadino asservito alla monocultura era costretto ad acquistare praticamente tutti gli altri generi (la farina di Milwaukee, il lardo affumicato di Chicago, il fieno dellIndiana...) ai prezzi fissati dal mediatore e nel momento in cui erano più alti, mentre gli cedeva il raccolto nel

8. A. D. Kirwan, *Revolt of the Rednecks, cit.*, p. 45.
9. *Ibidem*, p. 45.
10. C. Vann Woodward, *The Origins of the New South, cit.*, p. 180.
11. J. D. Hicks, *The Populist Revolt, cit.*, p. 45.

momento di saturazione del mercato, con i prezzi al livello minimo. I prezzi del cotone avevano subito un crollo spaventoso: dai 29 *cents* alla libbra del 1868, a circa 11 *cents* del 1890, 7 *cents* e mezzo del 1892, 6 nel 1894, fino ai 4,9 del 1898. Al disotto dei 7 *cents* si produceva in perdita! Il prezzo del cotone fissato sui mercati internazionali non era più controllabile dal *farmer* americano [12]. Mancano statistiche esatte, ma si calcola che la quasi totalità dei coltivatori di cotone nel Sud fosse legata al *crop-lien system*. La propaganda per la diversificazione delle colture era abbastanza diffusa (il *Progressive Farmer* di Raleigh, North Carolina, era uno dei giornali più sensibili a questo gravissimo problema), ma il tabacco, il granoturco, il frumento e la segala venivano progressivamente sacrificati per dar posto al cotone e « il campo di grano abbandonato, e le sue conseguenze, sono parte della storia del Sud » [13]. La monocultura creava un processo inarrestabile di sovraproduzione, che provocava la caduta dei prezzi; questa riduceva l'ammontare di denaro liquido a disposizione dell'agricoltore, sempre insolvente nei riguardi del mediatore, il quale confiscava le proprietà e riduceva il proprietario alle condizioni di fittavolo.

Nemmeno le industrie che il Nord aveva installato sul suolo sudista (industrie per la lavorazione del tabacco, del cotone e dello zucchero) potevano risolvere i problemi finanziari dei *farmers* soffocati dalla staticità delle vecchie strutture socio-economiche. Infine la rapida crescita delle città e la migrazione in esse di decine di migliaia di contadini, incrinava la certezza Jeffersoniana che « la parte più preziosa dello Stato fosse l'agricoltura ».

L'altra grande area agricola degli Stati Uniti era il Medio Ovest, teatro della colonizzazione e della corsa al Pacifico. Qui le condizioni erano diverse, anche se la caduta dei prezzi

12. JACK TEMPLE KIRBY, *Darkness at the Dawning, Race and Reform in the Progressive South*, New York e Toronto, 1972, p. 8; e FRANCIS G. WALETT, *Economic History of the United States*, New York, 1954. Ed. del 1967, p. 135.

13. CHARLES OTKEN, *The Ills of the South*, New York, 1894.

agricoli danneggiava profondamente i coltivatori di frumento e siccità spaventose condizionavano la loro vita [14]. I coloni che avevano dissodato le nuove estensioni di terreno concesse dallo *Homestead Act* del 1862, avevano scoperto una insospettata fertilità dei terreni vergini e avevano goduto di un immediato benessere; ma erano poi arrivati gli anni delle siccità e della fame. Anche l'Ovest soffriva per la scarsità dei crediti e per lo strapotere delle ferrovie, da cui dipendeva per il trasporto dei prodotti. Solo in rarissimi casi i *farmers* potevano fruire di linee in concorrenza fra loro; le tariffe erano perlopiù fisse ed esorbitanti ed era diffusa la convinzione che vi fosse « gross discrimination... in fixing them » [15]. Anche i sistemi di costruzione di queste linee erano basati su pratiche illegali ed erano nelle mani di elementi corrotti dell'apparato legislativo [16]. Il significato delle ferrovie nella vita agraria americana fu certamente enorme; esse ne rivoluzionarono i metodi, perché stimolavano la produzione, aprendo nuovi mercati, e spostarono i centri di maggior produzione verso l'Ovest. L'agricoltura del Medio Ovest era comunque inserita nel sistema capitalistico; rimanevano, beninteso, profondi contrasti fra le campagne e le città, e le oscillazioni dei prezzi colpivano duramente anche queste zone. Il movimento di protesta agraria si sarebbe formato anche in questi Stati di recente colonizzazione, ma nel Sud soltanto era destinato ad assumere i caratteri più radicali e rivoluzionari.

La vita del mezzogiorno degli Stati Uniti in questo scorcio di secolo, praticamente fra le due crisi economiche del 1873 e del 1893, era come al di fuori del flusso della storia nazionale. Nelle contee più isolate, nei villaggi e nelle fattorie lontane miglia e miglia dai centri abitati, nelle *swamps* e nei

14. Il 1887 fu l'anno di inizio della siccità, che continuò, con rare eccezioni, per un periodo di dieci anni. Dal 1887 al 1897 vi furono solo due stagioni di pioggia e di pieno raccolto. Per questi dati cfr. l'opera di J. D. Hicks, *The Populist Revolt*, *cit.*, p. 30 e sgg.

15. A. D. Kirwan, *Revolt of the Rednecks*, *cit.*, p. 46.

16. *Ibidem*, p. 48.

campi inariditi dalla monocultura, l'unica voce che si levasse con richiami alla organizzazione e alle riforme, era quella dei leaders delle *Alliances* e, successivamente, del *People's Party*. Questi personaggi, armati di coraggio e sorretti da poche idee fondamentali — lotta alla bancocrazia dell'Est, lotta contro la congiura del capitale ai danni dell'agricoltura, riforme per il credito e per una maggior circolazione di denaro — percorrevano i villaggi, risvegliavano dall'inerzia migliaia di contadini e, destreggiandosi tra folklore e politica, tra prediche domenicali e riunioni campestri, sollevavano le masse contadine verso una coscienza più chiara delle proprie necessità e dei propri diritti.

L'ordine costituito contro cui i populisti del Sud lottavano era quello fondatosi alla fine della Ricostruzione, sul principio della supremazia bianca; perciò il dibattito politico degli anni '90 non poté mai prescindere dai problemi razziali. A complicare i già gravi problemi economici del Sud agrario si aggiungeva dunque il problema negro [17]. « Sono nel fosso proprio come noi » scriveva un bianco del Texas sul *Morning News* di Dallas, il 18 agosto 1892, e alludeva ai negri, schiavi del *crop-lien* ed emarginati dalla vita politica. Essi costituivano la maggioranza della popolazione di moltissime contee degli ex-stati confederati; la gran massa era analfabeta e incapace di controllare i lunghi elenchi di merci acquistate dai mercanti, che li ingannavano facilmente, lasciandoli sul lastrico. Si legge in una testimonianza del negro T. Thomas Fortune, redattore del *Globe* di New York:

17. Una buona sintesi della storia dei negri (che include il periodo populista) è l'opera di John Hope Franklin, *From Slavery to Freedom*, New York, 1947; assai utile il testo di E. Franklin Frazier, *The Negro in the United States*, New York, 1949. Specificatamente sui negri durante gli anni della protesta agraria hanno scritto: J. H. Turner, *The Race Problem*, in W. C. Dunning (Editor), *The Farmers' Alliance History and Agricultural Digest*, Washington DC, 1891, pp. 272-279; R. M. Humphrey, *History of the Colored National Alliance and Cooperative Union*, in W. C. Dunning, *cit.*, pp. 288-292; Thomas E. Watson, *The Negro Question in the South*, in *Arena*, Boston, vol. VI, 1892, oct., pp. 540-550. Un buon contributo alla questione razziale è l'opera di R. Stannard Baker, *Following the Color Line*:

I have known honest but ignorant colored men who have lost large farms, magnificently accoutered, by such thievery. The black farmers, and those in other occupations at the South, are robbed year after year by the simplest sort of devices; and the very men who rob them are the loudest in complaint that the negroes are lazy and improvident.

I problemi lasciati insoluti dall'emancipazione pesavano sul Sud in modo più grave che in ogni altra parte degli Stati Uniti e, come osserva il Vann Woodward, « it is one of the paradoxes of the Southern History that political democracy for the white man and racial discrimination for the black

An Account of Negro Citizenship in the American Democracy, New York, 1901; e il prezioso saggio di C. VANN WOODWARD, *Strange Career of Jim Crow*, New York, 1955, e, dello stesso autore, *Tom Watson and the* Negro », in *Journal of Southern History*, Feb. 1938, pp. 14-33. Il tema della partecipazione dei negri alle lotte populiste trova ampia trattazione in due articoli di JACK ABRAMOWITZ, *The Negro in the Agrarian Revolt*, in *Agricultural History*, XXIV, April 1950, pp. 89-95; e « The Negro in the Populist Movement », in *Journal of Negro History*, XXXVIII, July 1953, pp. 257-289, ed anche negli articoli di ROBERT SAUNDERS, « Southern Populists and the Negro, 1893 1895 », in *Journal of Southern History*, LIV, July 1969, pp. 240-261 e « The Transformation of Tom Watson, 1894-1895 », in *Georgia Historical Quarterly*, LIV, Fall 1970, pp. 339-356. I diritti dei negri sacrificati all'opportunismo bianco sono argomento di riflessione nell'opera di STANLEY HIRSHON, *Farewell to the Bloody Shirt: Northern Republicans and the Southern Negro, 1877-1893*, Bloomington, Indiana, 1962, e nell'opera di PAUL LEWINSON, *Race, Class and Party: A History of Negro Suffrage and White Politics in the South*, New York, 1965 (prima edizione 1932). Molto interessanti alcune monografie sui singoli Stati uscite in anni recenti: VERNON LANE WARTON, *The Negro in Mississippi, 1865-1890*, Chapel Hill, North Carolina, 1947; WILLIAM A. MABRY, *The Negro in North Carolina. Politics since Reconstruction*, Durham, North Carolina, 1940; HELEN G. EDMONDS, *The Negro and Fusion Politics in North Carolina, 1894-1901*, Chapel Hill, North Carolina, 1951; CHARLES WYNES, *Race Relations in Virginia, 1870-1902*, Charlottesville, Virginia, 1961; GEORGE B. TINDALL, *South Carolina Negroes, 1877-1900*, Columbia, South Carolina, 1952; infine citiamo due saggi facenti parte della raccolta *Essays in Southern History* (Chapel Hill, North Carolina, 1949); SAMUEL DENNY SMITH, *The Negro in the United States*, e GURON GRIFFIS JOHNSON, *The Ideology of White Supremacy, 1876-1910* (pp. 124-156).

18. Citato in ARI and OLIVE HOOGENBOOM, *The Gilded Age*, Englewood Cliffs, New Jersey, 1967, p. 56.

were often products of the same dynamics »[19]. Un segnale dello stato di esasperazione cui era giunta la comunità negra fu l'esodo degli anni 1879-1880, dalla Louisiana al Kansas. Quest'ultimo, con la sua dovizia di terre fertili, sembrava una terra promessa, dove ad ognuno sarebbe stato assicurato un podere da coltivare. Verso la fine del 1879 i piantatori di cotone lungo il Mississippi si resero conto che almeno 5.000 dei loro lavoranti negri erano fuggiti, presi dalla *Kansas fever*. L'esodo assottigliò molto il numero dei braccianti negri e le autorità dello Stato, pur riluttanti ad aumentare la confusione etnica che caratterizzava la Louisiana, facilitarono per qualche tempo l'immigrazione europea e cinese. Proprio in Louisiana si verificò un movimento migratorio dall'Italia, e precisamente dalla Sicilia. Si legge sul *Daily Advocate* di Bâton Rouge, 11 maggio 1894; « Sicilians were superior to the negro as laborers, but, regrettably, proved not nearly so docile (or) manageable ». Anche il Texas, l'Alabama e gli Stati atlantici del Sud furono in qualche modo toccati da questa febbre di disperazione che gettava i fuggitivi nelle nuove terre senza un soldo e senza alcun aiuto federale. Si calcola che dal Sud partirono circa 200.000 negri verso il Kansas, lo Iowa ed il Minnesota. Ma la fuga non poteva essere rimedio a problemi così complessi come quelli che coinvolgevano le minoranze diseredate della *Gilded Age*, e soprattutto i negri, ancora sottoposti ai linciaggi e considerati specie « sub-umana »[20].

Lentamente e tra immense difficoltà tuttavia essi cominciavano a prendere coscienza dei loro problemi e a reagire in modo più responsabile. Nelle piantagioni di cotone le comunicazioni erano difficili ed i contatti quasi impossibili; il sistema a mezzadria prevalente nelle *parishes* coltivate a cotone offriva minori speranze di un miglioramento economico

19. C. Vann Woodward, *The Origins of the New South*, *cit.*, p. 211.
20. William Ivy Hair, *Bourbonism and Agrarian Protest, Louisiana Politics, 1877-1900*, Bâton Rouge, Louisiana, 1969, p. 191.

di quanto non lo offrissero le misere paghe dei tagliatori di canna, ma l'isolamento limitava ogni possibilità di azione unitaria. Invece nelle piantagioni di canna da zucchero, dove i negri erano la base del bracciantato salariato, tra il 1880 ed il 1887 scoppiarono gravi scioperi, subito soffocati nel sangue. Il motivo fondamentale era l'aumento delle paghe, ma anche la collaborazione tra tutti i lavoratori negri, che infatti sostenevano che «the colored people are a nation and must stand together »[21]. Nel 1883 entrarono in Louisiana i *Knights of Labor*, la cui azione era volta a migliorare le condizioni dei lavoratori bianchi e negri, e migliaia di negri si iscrissero nelle loro file. I *Knights of Labor* lottavano per unire tutti i lavoratori, di qualunque specializzazione, colore e sesso, in un ordine nuovo, promuovendo la nascita della coscienza di classe. A livello nazionale l'associazione raggiunse il momento di maggior diffusione nel 1886, poi cominciò ad entrare in crisi; invece nel Sud si sviluppò proprio in quegli anni, soprattutto in North Carolina e in Louisiana. A New Orleans uscì persino un loro giornale, il *Southern Industry*, edito da William O'Donnell.

Allo sciopero del novembre 1887, sostenuto dai *Knights of Labor* (in vista di un ricco raccolto di canna), parteciparono da 6.000 a 10.000 lavoratori, di cui la quasi totalità erano negri e membri dei *Knights of Labor*. Gli scioperanti resistettero per circa un mese; poi i piantatori, nella imminenza del gelo e della conseguente rovina del raccolto, fecero dichiarare la legge marziale. Non ci sono dati esatti sul numero dei morti; si parla di alcune centinaia, di cui solo due bianchi[22]. Il massacro pose termine allo sciopero.

Il momento culminante del cammino dei negri verso l'organizzazione politica fu la fondazione della *Colored Farmers' Alliance*[23], che ebbe un enorme successo, si diffuse rapida-

21. W.I. Hair, *op. cit.*, p. 173.

22. *New Orleans Times Democrat*, Nov. 24-26, 1887.

23. *Colored Farmers' National Alliance and Cooperative Union* fu fondata l'11 dicembre 1886 a Houston, Texas. Il 29 dicembre, 1886, il gruppo di Houston, più altri leaders di clubs agrari di parecchie altre contee, si in-

mente in tutto il Sud, e raggiunse verso il 1890 un milione e duecentomila aderenti. L'associazione riuscì a lavorare parallelamente alle principali associazioni agrarie bianche, fino al punto di tenere convenzioni nelle stesse città e negli stessi giorni. Il suo programma stabiliva, tra l'altro:

to promote agriculture and horticulture; to educate the agricultural classes in the science of economic government, in a strictly non partisan spirit, and to bring about a more perfect union of said classes;... to suppress personal, local, sectional and national prejudices, and all unhealthful rivalry and selfish ambition; to aid its members to become more skilful and efficient workers, promote their general intelligence, elevate their character, protect their individual rights... [24].

Come si vede da questo programma la *race question* fu dall'inizio materia di grande interesse per l'Associazione, che tendeva ad eliminare tutti i pregiudizi tra i gruppi etnici. Dunque i negri agricoltori del Sud ebbero un ruolo importante nei movimenti riformatori degli anni '80-'90. Abbandonati dai loro sostenitori repubblicani nel 1877, si difesero in molti modi: alcuni rimasero fedeli al Partito Repubblicano, altri migrarono al Nord, tentando la sorte del lavoro nelle industrie, e molti restarono al Sud, cercando nuovi spazi di lotta nelle *Alliances* e nel *People's Party*. Alcuni storici (Hicks, Vann Woodward, Hofstadter, Clark e altri) sono giunti alla conclusione che il fallimento del Populismo fu causato dalla incapacità dei bianchi di porre le questioni economiche al di sopra dei pregiudizi razziali. E' certo vero che un grandissimo numero di bianchi, che simpatizzava per il

contrarono nella *Good Hope Baptist Church*, a Welden, Texas, e fondarono la *Alliance of Colored Farmes of Texas*. Verso il 1888 questa organizzazione si era estesa a livello nazionale. Il *General Superintendent* era un missionario battista bianco, R. M. Humphrey, ma tutti gli altri funzionari erano negri. Cfr. JACK ABRAMOWITZ, *The Negro in the Agrarian Revolt*, *cit.*, pp. 89-95 e JOHN D. HICKS, *The Populist Revolt*, *cit.*, p. 115.

24. General R. M. HUMPREL, *History of the Colored Farmers' National Alliance and Cooperative Union*, in N. A. DUNNING, *op. cit.*, p. 288.

Populismo, votava tuttavia per il Partito Democratico solo perché la vittoria del Populismo metteva in pericolo la supremazia bianca, creando una nuova forza politica al di fuori del Partito Democratico. I negri erano una forza politica potenziale enorme. In Alabama i voti negri erano considerati essenziali da tutti i partiti; democratici, repubblicani e Populisti usavano la corruzione e le violenze per ottenerli. Nella fascia del Black Belt dell'Alabama, i democratici fecero tali brogli elettorali da far conteggiare persino i defunti [25]. I populisti, non avendo fondi sufficienti per usare la corruzione su larga scala, facevano appello agli interessi dei negri e dichiaravano:

We favour the protection of the colored race in their political rights, and should afford them encouragement and aid in the attainment of a higher civilization and citizenship, so that through the means of kindness, a better understanding and more satisfactory condition may exist between the races [26].

White supremacy, il grido di battaglia dei *Redeemers*, rimaneva tuttavia uno dei miti più tenaci che i democratici usavano per mantenersi in sella. Ed i populisti di rimando proclamavano: « The negro are not asking for office. They want justice. They want the right to work for the betterment of their race. We don't fear negro domination » [27]. Purtroppo la tensione razziale stava crescendo negli anni '90, e la discriminazione in tutto il Sud aumentava. In alcuni Stati era più pesante che altrove; in Louisiana, forse a causa della configurazione sociale ed etnica estremamente varia e della instabilità politica, i linciaggi erano praticati su larga scala

25. Dati sui voti dei negri, in Alabama e nel Sud, si trovano in CHESTER H. ROWELL, *An Historical and Legal Digest of all the Contested Election Cases in the House of Representatives of the United States from the First to the Fifty Sixth Congress, 1789-1901*, Washington DC, 1901.

26. WILLIAM W. ROGERS, *Agrarianism in Alabama, 1865-1896*, unpub. Ph. D. diss., University of North Carolina, 1959, citato in SHELDON HACKNEY, *Populism to Progressivism in Alabama*, Princeton, New Jersey, 1969, p. 37.

27. S. HACKNEY, *op. cit.*, p. 40.

(tra il 1882 e il 1903, secondo una notizia del *Tribune* di Chicago, i linciaggi seguiti dalla morte furono 285, di cui 232 negri)[28]. Il *Convict-lease system* era uno degli aspetti più tragici e meno noti della vita sociale e del lavoro nel Sud. Lo sfruttamento dei carcerati si era già diffuso prima della Guerra Civile nelle forme del *Public Account* (in cui lo Stato amministrava e controllava il lavoro dei prigionieri che lavoravano nell'interno delle prigioni), e del *Contract System* (in cui il miglior offerente si appropriava della mano d'opera offerta dalla prigione, che forniva il macchinario e gli strumenti di lavoro; lo Stato manteneva il controllo sul detenuto e l'industriale otteneva un certo profitto dal lavoro effettuato)[29]. Il terzo era il sistema dell'affitto — il *convict-lease,* in cui lo Stato consegnava i carcerati al miglior offerente per una somma fissata; l'affittuario doveva pensare al mantenimento, alla sorveglianza e alla punizione dei detenuti, e l'affitto pagato andava a profitto dello Stato. Prima della Guerra Civile, gli Stati del Sud avevano sviluppato un sistema carcerario simile a quello del Nord. La popolazione carceraria era però relativamente più ridotta che al Nord (gli schiavi delle piantagioni erano giudicati e puniti dai rispettivi padroni, o in corti speciali), di conseguenza gli Stati del Sud erano in condizioni di tentare nuovi metodi e riforme progressiste nel sistema carcerario[30]. Ma la guerra aveva avuto ripercussioni

28. JAMES ELBERT CULTER, *Lynch Law; An Investigation into the History of Lynching in the United States,* 1905, pp. 179-183.

29. Per la descrizione particolareggiata del funzionamento di questi sistemi nei singoli Stati, si rimanda al *Second Annual Report of the Commission of Labor-1886-Convict Labor,* Washington, Government Printing Office, 1887 pp. 371-595.

Sul problema è fondamentale il saggio di FLETCHER MELVIN GREEN, *Some Aspects of the Convict Lease System in the Southern States,* in *Essays in Southern History presented to Joseph Gregoire de Roulhac Hamilton,* Chapel Hill, North Carolina, 1949, pp. 112-123.

30. Per citare un esempio la prigione di Richmond, Virginia, fu la prima ad adottare premi per la buona condotta, e il penitenziario della Louisiana aveva istituito un modello di azienda per la fabbricazione delle scarpe e per la lavorazione del cotone, e forniva la necessaria istruzione tecnica. Cfr. FLETCHER MELVIN GREEN, *op. cit.,* p. 114.

profonde anche sul sistema carcerario della ex-confederazione. Innanzitutto la distruzione degli edifici aveva provocato la carenza dei posti per una popolazione in aumento a causa dell'emancipazione degli schiavi e dello stato di miseria e di degradazione morale e sociale in cui sia i negri che i bianchi erano costretti a vivere. Inoltre le dissestate finanze degli Stati non consentivano stanziamenti di fondi per il mantenimento e la rieducazione dei delinquenti. Così, tra tutti, prevalse il *lease-system*, che diede adito ad illegalità e crudeltà da campo di concentramento. Blake McKelvey ha scritto che « since the Civil War the Southern States from a penalogical point of view, never really belonged to the Union »[31]. D'altro canto le compagnie ferroviarie, minerarie e del legname, cercavano mano d'opera a basso prezzo: che cosa c'era di più naturale per le rovinate economie delle amministrazioni statali che trarre profitto dall'affitto dei prigionieri, e per gli imprenditori sfruttare fino in fondo questa situazione? I primi esperimenti erano stati effettuati sotto i governi militari provvisori repubblicani della Ricostruzione, poi i governi democratici prolungarono le scadenze e facilitarono l'espansione dell'istituzione. In Georgia per esempio il Governatore militare nel maggio 1868 affittò cento carcerati alla *Georgia and Alabama Railroad* per un anno; la compagnia si assumeva l'onere del domicilio, del vitto e della sorveglianza e pagava allo Stato 2500 dollari. Successivamente i governi democratici della Georgia approvarono una legge che autorizzava il governo ad affittare i prigionieri per vent'anni. La storia di questo sistema si ripeté nell'Arkansas, nella Louisiana, nella Florida, nell'Alabama, nel Mississippi e nel Tennessee. Una delle principali ragioni che spinsero le Compagnie del ferro, del carbone e delle ferrovie del Tennessee ad usare il lavoro carcerario era la grande occasione che esso sembrava offrire per vincere gli scioperi della mano d'opera libera. A mano a mano che il sistema si diffondeva, aumentavano gli

31. Blake Mc Kelvel, *American Prisons, A study in American Social History prior to 1915*, Chicago, 1936, p. 172.

abusi e la corruzione; i coatti vivevano in condizioni disumane, le punizioni erano terribili ed arrivavano fino alla vera e propria tortura; la degradazione, la promiscuità, le malattie, le morti erano tali da suscitare l'indignazione e la denuncia [32]. Lo sdegno per questa piaga sociale ed il tentativo di combatterla ed eliminarla furono tra gli obiettivi principali delle riforme populiste [33].

Indebitamento e crisi monetaria, fame e sofferenze per intere classi sociali, ristagno dell'agricoltura e problemi razziali: questo il Sud della *Gilded Age*. L.F. Livingston, Presidente della *Georgia State Alliance*, sintetizzò nel 1891, la situazione sociale ed economica della sezione meridionale degli Stati Uniti, le sue esigenze più urgenti, le riforme inderogabili. Di che cosa dunque aveva bisogno il Sud?

The South does not need a moneyless immigration... nor do we need brains. With very few exceptions she (The South) does not need additional transportation. To arrange and display the needs of the South in their order as to importance, we believe that the Alliance has well stated them: First we need education..... The development of the South means a development of the rural section... We need a diversified agriculture to that extent, at least, that will cover the absolute necessities of life... We need, in the South, justice and impartiality at the hands of our national government. Being purely an agricultural section, the burdens of taxation have largely fallen on our people ...We need, in the South, a monetary system,... a flexible currency, owned and controlled by the government, ... a currency sufficient in volume to meet the demands of every citizen of the country, at

32. Cfr. J. C. Powell, *The American Siberia, A Fourteen Years' Experience in a Southern Convict Camp*, Chicago, 1891.

33. La Convenzione Statale del Tennessee della *Farmers' Alliance* richiese per prima l'abrogazione delle leggi sul *convinct-lease system*. La Sessione speciale del Parlamento non risolse il problema ed i minatori, la notte del 31 ottobre 1891, liberarono all'improvviso i detenuti della « Tennessee Coal Mine Company », consentendone la fuga. Ripeterono il gesto in altre due compagnie, e nel 1892 ci furono altre insurrezioni. Finalmente nel 1893 il sistema fu abolito dal Parlamento di quello Stato. Cfr. C. Vann Woodward, *The Origins of the New South*, *cit.*, p. 234.

all seasons of the year... We need, in the South, perfect friendship, political and financial, with every other section in this Union [34].

Le organizzazione agrarie degli anni '80 e '90 dovevano dunque operare su questo terreno di riforme concrete al fine di assicurare la sopravvivenza di intere regioni degli Stati Uniti. Quali strumenti avevano a disposizione? Quali obiettivi si proponevano e quali programmi formulavano? Quale la partecipazione delle masse contadine e quali i risultati definitivi?

2. La *Grange* e le *Alliances* [35].

Fin dagli anni '70 si erano diffusi clubs agrari e organizzazioni a livello di contea e di Stato nel *Wheat Belt* (Illinois, Wisconsin, Minnesota, Iowa). Molti membri di questi nuclei erano iscritti alla *Patrons of Husbandry* o *Grange*, un'asso-

34. Hon. L. F. LIVINGSTON, *The Needs of the South*, in N. A. DUNNING, *The Farmers' Alliance History and Agricultural Digest*, *cit*. La raccolta del Dunning contiene nel Capitolo V una vera e propria storia delle *Alliances* in tutti gli Stati dove esse furono operanti; negli altri capitoli contiene discussioni sui maggiori problemi e aspetti della loro organizzazione, firmate da alcuni tra i personaggi più influenti, redattori di giornali agrari e leaders delle varie sezioni delle *Alliances*. Una storia generale del Sud si può trovare nei tre volumi dedicati al periodo 1878-1914 della *History of American Life*. 13 vols., New York, 1927-1948, a cura di ARTHUR M. SCHLESINGER JR. e DIXON R. FOX. Tra le opere degli anni '90 occorre ricordare quella fondamentale, già citata, di CHARLES OTKEN, *The Ills of the South, or Related Causes Hostile to general prosperity of the Southern People*, New York, 1894; W. SCOTT MORGAN, *History of the Wheel and Alliance and the Impending Revolution*, Hardy, Arkansas, 1889; WILLIAM ALFRED PEFFER, *The Farmer's side, his troubles and their remedy*, New York, 1891 e GEORGE K. HOLMES, « The Peons of the South », in *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, vol. IV, Sept. 1893, pp. 265-274.

35. Sull'argomento è fondamentale l'opera di SOLON J. BUCK, *The Granger Movement*, Cambridge, Mass., 1913 e, dello stesso autore, *The Agrarian Crusade*, New Haven, Conn., 1920. La storia delle *Alliances* si può leggere nell'opera già citata di N. A. DUNNING. Assai utili anche: W. A. PEFFER, « The Farmers' Defensive Movement », in *Forum*, Viii, Dec. 1889, pp. 464-473; e W. GLADDEN « The Embattled Farmers », in *Forum*, X, Nov. 1890, pp. 315-322.

ciazione fondata nel 1867 da Oliver O. Kelly. Farmer e impiegato nell'*Agricultural Bureau* a Washington, DC, nel 1866 fu incaricato di raccogliere informazioni sulla situazione agraria del Sud. Nella sua missione fu colpito dalla mancanza di iniziativa delle classi agrarie e ne ricavò la convinzione che era urgente le creazione di una organizzazione che consentisse, attraverso l'educazione dei contadini, un miglioramento delle loro condizioni di vita.

La *Grange* era una società segreta, non politica, aperta anche alle donne; i suoi scopi erano educativi, sociali ed economici. I tempi duri della depressione del 1873 avevano fatto aumentare gli iscritti, fino a raggiungere, verso il 1875, la cifra di 858.000 affiliati in 32 organizzazioni statali [36]. Risale al 1873 la *Farmers' Declaration of Independence* in cui, tra l'altro, si proclamava che « Such has been the patient sufferance of the producing classes of these states, and such is now the necessity which compels them to declare that will use every means save a resort to arms to overthrow this despotism of monopoly... » [37]. Il monopolio cui si fa cenno nel documento è quello ferroviario, in cui i costruttori operavano violando le leggi e danneggiando gravemente i contadini costretti a subire le loro tariffe. Iniziava dunque in quegli anni la lunga polemica contro gli abusi delle compagnie ferroviarie, condotta dai contadini dell'Ovest e del Sud; i costi dei trasporti assorbivano metà del guadagno e c'erano annate in cui dal Kansas al Dakota si preferiva bruciare il grano piuttosto che spedirle ai mercati dell'Est!

Quali erano gli obiettivi immediati dell'organizzazione negli anni '70? Innanzitutto ottenere facilitazioni nei trasporti, in secondo luogo formulare programmi di collaborazione nell'acquisto delle merci, nella vendita dei prodotti agricoli e persino nella fabbbricazione degli strumenti di lavoro.

L'accento posto sui vantaggi pratici fece aumentare gli iscritti e nel 1872 ben 1150 nuove *Granges* si formarono gra-

36. Fred A. Shannon, *American Farmers' Movements*, New York, 1957, p. 55 e Solon Buck, *op. cit.*, *passim*.

37. Citato in Fred A. Shannon, *op. cit.*, p. 138.

zie anche alla instancabile attività di Kelley. I negri non erano ammessi nelle file delle *Granges*. Nel 1873 gli Stati del Sud con un maggior numero di *Granges* erano la South Carolina, il Mississippi, la Georgia, il Tennessee, l'Alabama e la North Carolina; anche la Virginia, la Louisiana, la Florida ed il Texas diedero vita ad un buon numero di associazioni e alla fine del 1873 praticamente in ogni Stato del Sud pullulavano programmi e organizzazioni. A St. Louis, dal 4 al 12 febbraio 1874, si tenne la prima sessione della *National Grange*, e fu la riunione più rappresentativa di *farmers*, mai vista negli Stati Uniti. C'erano i rappresentanti di 32 *Granges* statali e territoriali con giurisdizione su più di 10.000 *Granges* subordinate e circa mezzo milione di aderenti. Era naturale che tutti si aspettassero dai leaders la formulazione chiara dei princìpi e dei programmi del movimento. La *Declaration of Purposes of the National Grange* fece precedere il vero e proprio programma da un motto significativo: *In essentials, unity; in non essentials, liberty; in all things, charity*. L'elenco dei punti del programma includeva molte riforme che erano destinate a diventare basilari delle future battaglie del Populismo. Si indicavano come prioritarie la diversificazione delle culture, il mantenimento delle leggi, la collaborazione nelle vendite e nell'acquisto dei prodotti, il miglioramento delle abitazioni, la soppressione di tutti i pregiudizi locali, sezionali e nazionali. Si dichiaravano « opposed to the tyranny of monopolies, high rates of interest, and exorbitant per cents profit in trade » e, per quanto riguardava la politica, riaffermavano « that the Grange was not a political or party organization », ed infine ribadivano che uno degli scopi fondamentali restava l'educazione dei contadini [38].

Gli anni fra il 1875 ed il 1880 segnarono il declino di questi primi movimenti di riforma agraria. La mancata attuazione delle promesse, la difficoltà organizzative, la stessa rapida crescita dei primi anni ed il fallimento di tante coopera-

38. Solon Buck, *op. cit.*, p. 64.

tive, lasciarono uno strascico di discredito che decretò il completo fallimento dell'organizzazione. Il significato più duraturo della prima fase del movimento agrario consistette nell'aver suscitato idee e fermenti, nell'aver messo in luce la realtà della vita degli agricoltori e destato l'interesse di vasti strati di popolazione.

L'eredità delle *Granges* passò alla prima *Farmers Alliance*, che ebbe origine nella contea di Lampasas, Texas, nel 1875. Per alcuni anni ebbe vita stentata, circondata com'era dalla indifferenza generale; nel 1879 incominciarono però a formarsi le prime *sub-Alliances*; il 1887 segnò uno sviluppo degno di rilievo, ed in quell'anno si potevano contare circa 4.000 *sub-Alliances* nel solo Stato del Texas. Nel 1889 l'ordine prese il nome di *Farmers' and Laborers' Union* e incluse membri della *Agricultural Wheel*, l'organizzazione statale dell'Arkansas. Nel 1889 si scelse il nome definitivo di *Farmers' Alliance and Industrial Union*, o, semplicemente, *Southern Alliance* [39].

La *Louisiana Farmers' Union* si era unita alla organizzazione texana per l'intervento di C.W Macune, che da quel momento era diventato l'instancabile promotore di alleanze e riforme. Nel Nord-Ovest frattanto si era andato consolidando la *Northern Alliance*, sotto la guida di Milton George. Nasceva a questo punto il problema di unificare le forze di tutti gli agricoltori, del Sud e dell'Ovest, in un grande sforzo unitario di azione concordata. Le due *Alliances* avevano molti punti in comune: la loro base agraria, la loro accettazione del mito della « rural virtue », la loro avversione per tutti i monopoli. Le differenze, pur significative, si sarebbero, forse, potute eliminare: la *Southern Alliance* era una organizzazione segreta, ristretta ai soli bianchi; la *Northern Alliance* estendeva la partecipazione a chiunque fosse nato in una fattoria. I sudisti però preferivano riconoscere l'esistenza della *Colored Farmers' Alliance* piuttosto che recedere dai loro princìpi

39. Cfr. Ben Terrell, *The growth of the Alliance*, in N. A. Dunning, *op. cit.*, p. 293 sgg.

di supremazia bianca. Il dicembre 1889 fu ricco di avvenimenti: la Convenzione Nazionale della *Northern Alliance;* la Convenzione della *Colored A.* e della *Southern A.*, nella stessa città di St. Louis (Missouri). Il concorso di gente fu uno spettacolo inconsueto: contadini accompagnati dalle famiglie, capi-popolo dall'oratoria accesa e violenta, bianchi e negri accomunati per la prima volta in una lotta comune. Le compagnie ferroviarie offrirono biglietti circolari al prezzo ridotto di un terzo e centinaia di contadini ne approfittarono per compiere il primo viaggio della loro vita e uscire dall'isolamento delle loro case, separate dal resto del mondo. I delegati della *Southern A.* erano circa 200, quelli della *Northern A.* erano 75, per cui l'organizzazione meridionale, dalla sua posizione di forza, poté avanzare la proposta di unificazione, sotto gli auspici di Macune, presidente uscente. A St. Louis, nel folklore delle manifestazioni, si decideva, in fondo, il destino di tutta la futura protesta agraria, ma i protagonisti, troppo legati a interessi settoriali, rimasero ancorati alla contingenza dei problemi più urgenti e delle riforme immediate. La *Colored A.* rimase sotto l'influenza della *Southern;* la *Farmers' Mutual Benefit Association* dell'Illinois non si unì a nessuno, ed i *Knights of Labor*, anch'essi presenti a St. Louis, rifiutarono una fusione. Le *platforms* concordate erano tuttavia assai simili per le due organizzazioni principali; esse ponevano l'accento sulla necessità di riforme monetarie di natura inflazionistica, sul controllo governativo delle linee ferroviarie, su una più equa tassazione, sull'abolizione del sistema bancario nazionale, considerato iugulatorio nei confronti delle classi agrarie, e si richiamavano a molte precedenti proposte delle *Granges*:

> We demand the abolition of national banks, ... the free and unlimited coinage of silver... the passage of laws prohibiting the alien ownership of land... We demand that taxation, National or State, shall not be used to build up one interest or class at the expense of another... that the means of communication and transportation shall be owned by and operated in the interest of the people...

Nel programma della *Northern A.* compariva la richiesta di una « graded income tax », di una riduzione delle tariffe protettive, l'« Australian Ballot » [40], e la regolamentazione, attraverso legi più chiare, della nomina dei candidati ai pubblici uffici [41].

Alla presidenza della *Southern A.* fu eletto Leonidas L. Polk, della North Carolina. Figlio di contadini ed ex-combattente della Guerra Civile, era riuscito ad ottenere che nel suo Stato si costituisse il Ministero dell'Agricoltura, ed aveva fondato il *Progressive Farmer*, uno dei giornali più autorevoli di tutta la protesta agraria. Ambizioso almeno quanto il suo predecessore Macune, sarebbe stato sulla scena politica populista acquistandosi prestigio e fiducia, non solo in North Carolina, ma in tutta la nazione, fino alla sua morte prematura, nella primavera del 1892. Nel 1890 la storia delle *Alliances* si arricchì di personaggi dai soprannomi curiosi: « Whiskers » Peffer, « Sockless Jerry » Simpson, Ben Tillman « one-eyed plough boy »; Ignatius Donnelly, il brillante oratore del Minnesota, Tom Watson della Georgia, il difensore degli oppressi, James Weaver, eccentrico e geniale. Molte donne entravano proprio in quegli anni nella politica attiva, e con opera di propaganda instancabile nelle fattorie, nei villaggi, nelle chiese, divulgavano il verbo dela protesta agraria e sociale. Sarah Emery (Kansas), Bettie Gay (Texas), Mary E. Lease (Kansas), difesero la causa dei contadini, delle donne dei bambini, sfruttati nei campi e nelle fabbriche. Nel frattempo Macune si dedicava ad una serie di iniziative intese ad alleviare il peso dei debiti e delle oscillazioni dei prezzi cui erano sottoposti

40. Votazione segreta preparata da ufficiali pubblici (governativi) a spese pubbliche. Per più di un secolo era stato negato a molti elettori americani una votazione segreta. Si usavano votazioni orali e urne di diverso colore preparate dai partiti. Così si potevano esercitare pressioni sugli elettori. Dal 1888 tutti gli Stati usarono l'*Australian Ballot*. Cfr. *The American Political Dictionary, by* JACK C. PLANO and MILTON GREENBERG, New York, 1966, p. 90.

41. Dalla *platform* della *Southern Alliance*, St. Louis 1889, *National Economist*, 21 Dicembre 1889, citata in J. HICKS, *The Populist Revolt, cit.*, p. 428, e dalla *platform* della *Northern Alliance, ibidem.*

gli agricoltori. Dapprima sperimentò a Dallas un piano di *Cooperative Exchange*, un sistema di vendita di prodotti agricoli e di acquisto di merci a prezzi controllati. Però la mancanza di fondi e una certa tendenza all'azzardo, tipica di Macune, fece fallire l'esperimento sia nel Texas, sia in altri Stati. Non vinto dall'insuccesso, formulò un nuovo piano, una specie di sottotesoreria o *Sub-treasury Plan*, che si basava sull'assunto che il contadino ha due tipi di proprietà: la terra ed i prodotti non deperibili. Entrambi dovevano essere utilizzati, secondo il progetto di Macune, come garanzia di un prestito. Il piano che fu attuato « to facilitate the equitable distribution of money and to adjust its volume constantly to the needs and demands of business »,[42] fissava i prodotti non deperibili (cotone, frumento, tabacco, zucchero); all'atto del deposito il contadino otteneva dei certificati che lo autorizzavano ad un prestito corrispondente all'80% del valore di mercato del prodotto depositato. Le condizioni di questo credito commerciale erano fissate nel pagamento dell'1% di interesse, più una piccola quota per il trattamento e l'immagazzinamento dei prodotti[43]. E' chiaro che l'obiettivo principale del progetto era quello di spezzare il *crop-lien system*, e di immettere in circolazione un volume maggiore di denaro, evitando contrazioni deflazionistiche, dannose agli agricoltori. La stampa nazionale dedicò fiumi di inchiostro a questo progetto, e le critiche spesso prevalevano sui consensi. Si ridicolizzò il piano e si mise in forse il buon senso dei riformatori che volevano « una banca delle patate »; gli umoristi si aggiunsero al numero dei detrattori e ci fu un poeta mancato che suggerì di fondare una banca delle poesie invendute in un periodo di sovraproduzione poetica! L'accanimento con cui, da parte conservatrice, si criticò questo provvedimento, sta però ad indicare la sua innegabile vali-

42. Roscoe Martin, *The People's Party in Texas*, Austin, Texas, 1933, p. 51.

43. Per il *Subtreasury Plan* è indispensabile il cap. XXI del Volume di N. A. Dunning, *cit.*

dità; ne è prova il fatto che esso fu incluso in tutte le *platforms* populiste e che, in una forma assai simile a quella ideata da Macune, era destinato a realizzarsi nella legislazione federale dei primi anni del '900 con la *Warehouse Act* del 1916, la *Commodity Credit Corporation Act* del 1933 e la *Ever Normal Granary* del 1938.

Il 1890 segnò una serie di successi per le *Alliances* nel Sud. L.L. Polk dalle pagine del suo *Progressive Farmer* di Raleigh, si faceva acceso portavoce delle riforme proposte a St. Louis, e la sua voce si diffondeva oltre i confini della North Carolina, soprattutto dopo la sua nomina a Presidente della *National Alliance*. Lo spirito della rivolta era acceso anche in Georgia dove, in tutto il Sud, le *Alliances* avevano ingaggiato la loro battaglia contro la *Bourbon Aristocracy*. I due candidati per la nomina democratica a Governatore erano uomini della *Alliance* (Leonidas F. Livingston e William J. Northern); la Convenzione statale democratica era controllata dalla *Alliance*, per cui ratificò le sue scelte e adottò la sua *platform*. Fra i nuovi candidati c'era Tom. E. Watson, uno dei più giovani (aveva solo 34 anni) e dei più prestigiosi [44]. Figlio di poveri contadini, dotato di un talento non comune e di una ferrea volontà, aveva seguito la carriera dell'avvocatura e si era fatto conoscere per la sua oratoria accesa, per la sua combattività, per il suo carattere difficile ed iracondo. Solo con l'affermazione delle *Alliances* aveva trovato la sua vocazione politica, e ne aveva abbracciato la causa. Nelle elezioni del 1890 le *Alliances* elessero candidati al governatorato in South Carolina, Georgia, Tennessee; in Texas il candidato dell'*Alliance* ebbe la nomina. Le Assemblee legislative di otto Stati — Alabama, Florida, Georgia, Missouri, Mississippi, North Carolina, South Carolina e Tennessee — erano sotto l'influenza dell'*Alliance;* 42 deputati e due senatori del Congresso degli Stati Uniti erano sostenitori delle riforme agrarie.

44. Su Tom Watson cfr. l'opera monografica di C. VANN WOODWARD, *Tom Watson, Agrarian Rebel*, New York, 1938.

Tuttavia i risultati pratici in campo legislativo furono ben lontani dal rispondere alle richieste più pressanti delle *platforms* di St. Louis. Il gravissimo problema delle ipoteche sui raccolti e degli abusi dei mercanti restò senza soluzione per tutti i contadini le cui condizioni di vita rimanevano disperate. Era dunque abbastanza chiaro che né la formula del Sud di operare nell'ambito del Partito Democratico, né quella dell'Ovest di fondare partiti locali, organizzati su base statale, erano sufficienti per un'azione politica su vasta scala. Il momento sarebbe forse stato maturo per un'azione unitaria di tutti i movimenti del Sud e dell'Ovest in una organizzazione indipendente dai due partiti maggiori. Il *National Economist* di Washington, il 22 marzo 1890 scriveva che se i *farmers* si fossero organizzati per agire con un piano di solidarietà politica, nei due o tre anni seguenti si sarebbe potuta verificare « some of the liveliest and most surprising politics ever known in these United States ».

Che cosa riservava il futuro dopo i risultati del 1890? Il 1892 sarebbe stato anno di elezioni presidenziali e lì si sarebbe potuta decidere la sorte dell'avventura agraria americana. L'attività delle organizzazioni si fece più intensa; si moltiplicarono le Convenzioni ed i programmi. A Ocala, in Florida, si tenne una delle Convenzioni più folkloristiche e vivaci. In concomitanza con l'Esposizione Semitropicale, si organizzarono tours gratuiti per i convenuti, nei posti più belli della Florida, e si consentì il libero uso dei boschi di aranci e limoni: una vera sagra turistica. I *leaders* delle *Alliances* dell'Ovest sostenevano con sempre maggior convinzione la necessità di un'azione politica autonoma e la fondazione di un terzo partito. Ma il Sud continuava a difendere la solida alleanza bianca e la collaborazione con il Partito Democratico. Macune propose una dilazione: si fissò Cincinnati per il marzo 1891.

Frattanto la *Northern Alliance*, indebolita dal distacco di quella del Kansas (unitasi alla *Southern A.*), tenne un *meeting* a Omaha, Nebraska, nel gennaio 1891. I punti princi-

pali della nuova *platform* riguardavano l'abolizione delle banche nazionali, la conduzione governativa delle linee ferroviarie, l'elezione popolare del Presidente e del Vice-Presidente degli Stati Uniti, l'elezione popolare dei senatori e la libera monetazione dell'argento, richiesta quest'ultima già avanzata per la prima volta a St. Louis dalla *Southern Alliance*.

Si giunse a marzo e alla Convenzione di Cincinnati. Vi convennero rappresentanti dei *Knights of Labor*, dei Proibizionisti « ... and all detached ites and ists of the country, besides a job lot of miscellaneous and unclassified patriots who freely added their noise and fragrance to the parfume and the melody of the occasion » [45]. Solo gli uomini del Sud erano assenti; L.L. Polk inviò una lettera in cui si chiedeva di agire con prudenza. Dei 1400 delegati solo 36 erano sudisti! La *Platform* era una copia delle precedenti di St. Louis, Ocala, Omaha, ma includeva il *Sub Treasury Plan* di Macune. Si delinearono subito due fazioni all'interno della Convenzione: una guidata da I. Donnelly, che avrebbe formato un nuovo partito in quella stessa riunione, l'altra, più conservatrice, guidata da James Weaver, che cercava di rimandare la decisione all'anno delle elezioni, cioè il 1892.

J. Weaver era un uomo di provata esperienza politica e la sua parola era autorevole. *Free-soiler* e repubblicano dello Iowa prima della Guerra Civile, aveva poi militato nelle file dell'Unione. Al suo ritorno aveva maturato convinzioni politiche sulla regolamentazione delle ferrovie e su questioni monetarie, che gli avevano alienato le simpatie repubblicane e si era legato al *Greenback Party* [46]. Eletto al Congresso nel 1878 in una lista di questo partito, ne era poi stato candidato presidenziale per il 1880.

45. Paul W. Glad, *McKinley, Bryan and the People*, Philadelphia e New York, 1964, p. 61.

46. Il Greenback Party, organizzato nel 1875, convogliò nelle sue file altri partiti minori, nei diversi Stati: Independent Party, Antimonopoly, Reform Party. I suoi scopi di ottenere la abolizione della *Specie Resumption Act* (in cui si chiedeva il ripristino dei pagamenti in moneta metallica, alla parità pre-bellica, per gennaio 1879), un aumento del circolante, la distru-

Fu deputato al Congresso nel 1884 e nel 1886, partecipando attivamente alla vita delle *Alliances* agrarie, e diventando sempre più una figura di rilievo negli ambienti agrari e populisti.

Ma a Cincinnati prevalse il consiglio di Donnelly, che propose di rimandare al 1892 le decisioni finali sul terzo partito e di gettarne intanto le basi in quella stessa riunione. Il terzo partito era praticamente varato, ma senza l'adesione della *Southern A.*, la più estesa organizzazione agraria della nazione, nessun partito avrebbe potuto avere vita.

Qualcosa intanto stava mutando nelle file sudiste. Quando il *Supreme Council* della *Southern A.* si riunì a Indianapolis, nel novembre 1891, alcuni suoi membri si mostrarono intenzionati ad approfondire gli argomenti del *People's Party Executive Committee*. I più intransigenti si allontanarono dall'assemblea, ma quelli che rimasero decisero di non considerarsi legati al *caucus* democratico nella scelta dello Speaker. Tom Watson si gettò tra le forze favorevoli al terzo partito, insieme a « Sickless Jerry » Simpson (Kansas) e a rappresentanti del Minnesota e del Nebraska. Il *People's Party Paper*, fondato da Watson, dichiarava il 17 dicembre 1891: « The first distinctive political body known as the People's Party... was so formed ».

L'attività di tutte le organizzazioni agrarie, dalle *Granges* alle *Alliances* era dunque servita, nel ventennio 1870-1890, a risvegliare la vita politica in tutta la zona agraria degli Stati Uniti, e specialmente nel Sud, dove le vicende post-belliche avevano fiaccato ogni spirito di iniziativa. L'azione condotta a livello di contea e dei singoli Stati, capillarmente nei villaggi e nelle fattorie, aveva indubbiamente risvegliato le classi agrarie, svantaggiate economicamente e sfruttate a sostegno della industrializzazione del paese. Le riforme proposte nelle

zione del « Money Monopoly », l'eliminazione di investimenti stranieri negli Stati Uniti. Dopo gli anni '80 questo partito sostenne il libero conio dell'argento e negli anni successivi scomparve dalla scena politica, ma il suo programma finanziario rimase attuale e passò in parte nelle richieste populiste.

Convenzioni e divulgate alle masse, erano a conoscenza di tutti, e nessun governo poteva più ignorarle nella formulazione della sua politica. Come le *Alliances* avevano ereditato i programmi delle *Patrons of Husbandry* più antiche, così sarebbe toccato al nuovo partito portare avanti il grande disegno di riforma che coinvolgeva tutti gli aspetti della vita agraria della nazione.

Nascita e declino del People's Party (1892-1896) [47].

Nella città di St. Louis, il giorno anniversario della nascita di Washington, i delegati di tutte le organizzazioni agrarie dei *Knights of Labor*, degli Antimonopolisti, delle *Women's Alliances* e dei Proibizionisti, si riunirono come era stato sta-

47. Il punto di partenza per uno studio sul Populismo sia negli Stati dell'Ovest, sia nel Sud è la già citata opera di JOHN D. HICKS, *The Populist Revolt* del 1931 e il saggio che pubblicò nel 1928 sul *Minnesota Historical Society Bulletin*, vol IX, dal titolo *The Birth of the Populist Party*. Sui problemi generali del Populismo sono indispensabili anche: WALTER T. K. NUGENT, *The Tolerant Populists*, Chicago, 1962; FRED A. SHANNON, *American Farmers' Movements*, Urbana, Ill., 1957, e, dello stesso autore, *The Farmers' Last Frontier: Agriculture, 1860-1897*, New York, 1945; inoltre GEORGE B. HINDALL (Ed.), *A Populist Reader*, New York, 1966, una buona raccolta di articoli e saggi di personaggi contemporanei alle lotte populiste. La situazione economica su cui operavano i Populisti del Sud è descritta da HALLIE M. FARMER, « The Economic Background of Southern Populism », in *South Atlantic Quarterly*, XXIX, 1930, p. 77 e da W. J. CASH, *The Mind of the South*, New York, 1941, che contiene penetranti giudizi sulla cultura e sulla mentalità sudiste. Ancora sul Sud e sulle caratteristiche di questa area socio politica della nazione americana, FRANCIS BUTLER SIMKINS, *The Old South and New: A History, 1820-1947*, New York, 1947; e W. DU BOSE SHELDON, *Populism in the Old Dominion*, Princeton, New Jersey, 1935.

L'opera più completa sull'argomento resta comunque quella di C. VANN WOODWARD, *The Origins of the New South*, già citata nel corso di queste note, nonché, dello stesso autore, *The Burden of Southern History*, Bâton Rouge, Louisiana, 1960.

Sul problema del Populismo come terzo partito nella tradizione politica americana ha scritto JOHN D. HICKS, « The Third Party Tradition in American Politics », in *Mississippi Valley Historical Review*, vol. XX, June 1933, pp. 3-28; e WILLIAM B. HESSELTINE, *Third Party Movements in the United States*, Princeton, New Jersey, 1962.

bilito. Le speciali tariffe ferroviarie consentirono a migliaia di contadini di affluirvi e la partecipazione fu « far beyond the most sanguine hopes » [48]. Le bandiere degli Stati rappresentati alla « Exposition Hall », « rose above the delegates... fluttering like the flags over an army encamped », e una grossa scritta dominava la sala: « We do not ask for simpathy or pity. We ask for justice ».

Qual'era lo stato d'animo dei convenuti? Fino all'ultimo momento i sudisti avevano sperato che il Partito Democratico non riproponesse la candidatura di Cleveland; ma quando i democratici si riunirono a Chicago, non fecero nulla per conciliarsi l'adesione delle *Alliances*. La loro *platform* non teneva in alcun conto le esigenze delle classi agrarie, e Grover Cleveland era l'uomo che dai seguaci di Ben Tillman in South Carolina, era stato definito: « as a prostitution of the principles of Democracy, as a repudiation of the demands of the Farmers' Alliance,... and a surrender of the rights of the people to the financial kings of the country » [49].

Tuttavia H.L. Loucks, del South Dakota, successore del defunto L.L. Polk alla presidenza della *Southern Alliance*, era ancor più decisamente favorevole alla formazione di un nuovo partito di quanto non lo fosse stato il suo illustre predecessore e la nomina democratica di Cleveland fece superare tutti gli ostacoli di ordine ideologico, che fino a quel momento erano serviti ai sudisti per difendere la supremazia democratica banca. Per un uomo del Sud tuttavia, l'adesione al nuovo partito non poteva non essere una scelta drammatica; si trattava di infrangere il mito della compattezza della democrazia bianca, si gettava una sfida alla tradizione monopartitica sudista, si incrinavano certezze. Agli occhi dei democratici quelli che decisero di continuare la battaglia delle riforme non più dall'interno del loro vecchio partito, ma tentavano l'avven-

48. *Southern Mercury*, February 11, 1892.
49. Citato in J. Hicks, *op. cit.*, p. 241.

tura di un partito nuovo, sembravano non solo « political apostates » ma addirittura « traitors to civilization itself »! [50] Furono ingiuriati, perseguitati, emarginati dai pubblici impieghi. Non meraviglia dunque che un'atmosfera di crociata eroica animasse le assemblee ed i *meetings,* le pagine dei giornali ed i programmi. A. St. Louis, nel fervore delle polemiche, tra difficoltà enormi, [51] si dichiarò ufficialmente la fondazone del *People's Party.*

Durante i lavori di quell'assemblea si doveva anche scegliere la lista dei candidati da presentare alle elezioni presidenziali. Come si è già detto, la morte di L.L. Polk aveva creato un vuoto nelle file dei sudisti; si cercava un personaggio che gli stesse alla pari nel prestigio e nelle concrete possibilità di vittoria: la scelta cadde su James Weaver. Il generale James J. Field, che aveva perso una gamba combattendo per la causa confederata, conosceva bene il Sud e non aveva scatenato contro di sé i rancori di altri leaders dell'oratoria troppo infiammata e polemica: fu scelto come candidato alla Vice-Presidenza.

Si calcola che circa la metà degli aderenti alle *Alliances* appoggiarono il nuovo partito, la cui forza proveniva quasi esclusivamente dai distretti rurali, mentre le piccole e grandi città si mantenevano fedeli al Partito Democratico.

Si tenne a luglio dello stesso anno 1892 la prima Convenzione del partito appena formato, a Omaha (Nebraska). La *Platform* fu preceduta da un preambolo scritto da Ignatius Donnelly, ed era un vero attacco dell'America agraria alla America industriale e capitalistica. Vale la pena di citare le dichiarazioni più significative:

Corruption dominates the ballot box, the legislatures, the Congress and touches every ermine of the bench. The people are demoralized ... The newspapers are subsidized or muzzled; public

50. J. Hicks, *op. cit.*, p. 243.

51. Molti leaders delle *Alliances* infatti sostenevano la necessità di non scomparire nelle file del nuovo partito, ma di mantenere la loro autonomia organizzativa. Fra questi c'era C. W. Macune, l'ideatore del *Sub Treasury* Plan ed « Editor » del *National Economist* di Washington.

opinion silenced; business prostrated, our homes covered with mortgages, labor impoverished, and the land concentrating in the hands of capitalists... The fruits of the toil of millions are boldly stolen to build up colossal fortunes, unprecedented in the history of the world... Silver, which has been accepted as coin since the dawn of history, has been demonetized to add to the purchasing power of gold by decreasing the value of all forms of property as well as human labor... A vast conspiracy against mankind has been organized on two continents and is taking possession of the world.

Dopo queste apocalittiche affermazioni in cui prende forma l'idea della « cospirazione », seguivano le richieste di riforme nei tre settori del pubblico denaro, dei trasporti e della terra:

First, Money. We demand a national currency, safe, sound and flexible, issued by the general government only, a full legal tender for all debts, public and private ... Transportation being a means of exchange and a public necessity, the government should own and operate the railroads in the interest of the people... The land, includingg all natural resources, is the heritage of the people, and should not be monopolized for speculative purposes, and alien ownership of land should be prohibited... all lands now owned by aliens, should be reclaimed by the government and held for actual settlers only [52].

Si poneva in particolare rilievo la necessità del « free and unlimited coinage of silver and gold at the present ratio of sixteen to one » e la « silver issue » doveva divenire la riforma più urgentemente richiesta, come se realmente i problemi della fluttuazione dei prezzi, della monocoltura e della conseguente sovraproduzione potessero essere risolti esclusivamente con misure inflazionistiche. Questo errore di valutazione dell'importanza politica della *silver issue* aveva comunque radici

52. *National Party Platforms, 1840-1956*, compiled by Kirk H. Porter and Donald Bruce Johnson, The University of Illinois Press, Urbana, Ill. 1956.

lontane e, se era destinata ad occupare i programmi populisti degli anni '90, è anche vero che ancor prima della formazione del Greenback Party del 1875, si erano gettate le basi delle future lotte degli anni '80 e '90 [53].

Il 12 febbraio 1873 era stata sancita una legge, « a law revising and amending the laws relative to the mints, assay-offices, and coinage of the United States » [54], che venne col tempo definita « The crime of 1873 ». Il provvedimento, che sospendeva il conio del dollaro d'argento di grani 412.5, passò quasi inosservato; solo tre anni dopo la questione dell'argento fu, per così dire, riscoperta, per divenire un tema politico dominante degli ultimi trent'anni del secolo XIX°. Gli storici contemporanei, e quelli delle età successive, considerarono la « battaglia degli standards » come una controversia in cui gli inflazionisti agrari, insieme con i proprietari delle miniere d'argento, tentarono di opporsi agli interessi conservatori del mondo degli affari dell'Est, per ripristinare il bimetallismo. Le origini del *Silver movement* risalgono al 1876, « where the cry of unlimited paper money left off... the movement which resulted in [Bland Allison] Act of 1878 was but another manifestation of the... hot and fierce debates between the inflationists and contractionists » [55].

La campagna per riproporre il bimetallismo legale fu condotta fin dall'inizio da due gruppi: dagli agrari dell'Ovest e del Sud, che avevano bisogno dell'inflazione monetaria per ottenere un relativo aumento dei prezzi agricoli e crediti a basso tasso di interesse, e dai proprietari di miniere dell'Ovest, che volevano ottenere un mercato garantito dal governo per il loro prodotto. La lotta per la restituzione del valore monetario all'argento negli anni '70 aveva così gettato il seme per

53. Per le questioni monetarie degli anni 1867-1878, cfr. ALLEN WEINSTEIN, *Prelude to Populism, Origins of the Silver Issue, 1867-1878*, New Haven, 1970.

54. M. FRIEDMAN e ANNA JACOBSON SCHWARTZ, *A Monetary History of the United States, 1867-1960*, Princeton, New Jersey, 1963, p. 113.

55. J. LAURENCE LAUGHLIN, *The History of Bimetallism in the United States*, New York, 1893, p. 188.

il successivo *Silver movement* in cui, per un arco di quasi trent'anni, presero forma i miti e le ideologie che caratterizzarono la politica monetaria degli Stati Uniti. Uno di questi miti (e forse uno dei più radicati nella storia e nel folklore politico americano) è senza dubbio il *Money Power;* secondo i sostenitori del bimetallismo, il *Coinage Act* del 1873 era passato al Congresso attraverso la corrotta influenza di azionisti governativi, che cospiravano con alcuni parlamentari per alzare il valore di mercato delle loro obbligazioni e titoli di stato (public securities). Il valore di mercato dell'argento era stato molto alto fino al 1876; subito dopo era caduto al di sotto di quello dell'oro, essendoci stata un'espansione nella produzione americana e una contrazione nella domanda mondiale. Nel 1871 infatti la Germania e le nazioni membri della *Latin Monetary Union* (Francia, Belgio, Grecia, Italia e Svizzera) erano passate alla base aurea. Però sia i sostenitori dell'argento, i *silverites,* sia i sostenitori dell'oro, i *goldbugs,* svilupparono delle ideologie che imputavano ai loro avversari il complotto contro il pubblico interesse. Il « Crime of 1873 » fu uno di questi schemi « cospiratori » che animarono il dibattito monetario dell'800 americano. Quando il dibattito sull'argento entrò nelle aule del Congresso nella primavera del 1876, esperti monetari, uomini d'affari, editori di giornali e riformatori lo portarono a conoscenza dell'opinione pubblica, diffondendo al tempo stesso l'altro mito, quello dei « Bonanza Kings », i re delle miniere del *Nevada Comstock Lode* [56]. I quattro « Signori delle miniere » avrebbero avuto, secondo questo mito, connivenza diretta e indiretta sulla manipolazione dell'argento, ed i loro amici al Congresso sarebbero stati i sostenitori della remonetizzazione del metallo. A confutare

56. Sui « *Bonanza Kings* » cfr. Oscar Lewis, *Silver Kings, The Lives and Times of MacKay, Fair, Flood and O'Brien, Lords of the Nevada Comstock Lode,* New York, 1947; Rodman W. Paul, Mining Frontiers of *the Far West, 1848-1880,* New York, 1963 e William S. Greever, *The Bonanza West, The Story of the Western Mining Rushes, 1848-1900,* Norman, Okla., 1963.

la teoria della cospirazione dei *Bonanza Kings* resta il fatto che essi non avrebbero in realtà dovuto fare troppe pressioni per il passaggio di una legge a favore della moneta argentea, dato che essi avevano già goduto il privilegio del mercato governativo.

Nel Sud, durante il 1876, la *silver issue* non aveva suscitato molto interesse, nonostante la popolarità che le questioni monetarie avevano fra i sudisti; questo dipendeva forse dal fatto che la continua ossessione del Partito Democratico di eliminare le tracce della Ricostruzione radicale, dominava tutta la politica di quegli anni. Tuttavia il Sud era favorevole al bimetallismo e la delegazione congressuale del Sud appoggiò la legge *Bland-Allison* del 1878, con la quale si stabiliva che il governo acquistasse da 2 a 4 milioni di dollari d'argento al mese per coniare monete.

In conclusione il *Silver movement,* destinato ad esplodere nelle campagne elettorali del 1892 e del 1896, non era iniziato negli anni '70 come crociata agraria, ma era stato sostenuto dalle piccole e grandi città del Medio Ovest e degli Stati Medio-Atlantici, e la prima ondata di leaders bimetallisti era costituita da giornalisti e uomini d'affari, mentre pochi leaders agrari avevano partecipato alle campagne per l'argento. Inoltre non esisteva ancora una possibilità di coalizione fra le sezioni dell'Ovest e del Sud, simile a quella che si sarebbe attuata negli anni '90; questa coalizione di interessi sembrò invece realizzarsi nel 1892, proprio con la nascita del *People's Party* e la formulazione di piattaforme rivendicative che sintetizzavano le esigenze di riforme delle due grandi zone agrarie degli Stati Uniti.

Alla Convenzione di Omaha si erano dunque ribaditi i temi fondamentali della lotta agraria poulista; restava ai leaders del nuovo partito il compito di condurre una campagna elettorale convincente, e tutti vi si impegnarono con coraggio e abilità: Mary E. Lease, Field, Weaver, Donnelly, Watson, percorsero il Sud e l'Ovest, ed i risultati elettorali furono nel complesso soddisfacenti per un partito che per la prima volta tentava di inserirsi nel gioco bipartitico tradizio-

nale. Il candidato alla Presidenza, J. Weaver, ottenne più di un milione di voti popolari e 22 voti elettorali; governatori populisti furono eletti in Kansas, North Dakota e Colorado; non meno di 1500 membri di Assemblee Legislative statali e pubblici ufficiali a livello di contea, appartenevano alle file populiste. Weaver si dichiarò soddisfatto per « the enviable record and surprising success at the polls »[57].

Il programma del nuovo partito non si discostava, nelle istanze fondamentali, dai programmi delle *Alliances* ed il suo seguito rimase preminentemente agrario, specialmente, nel Sud, dove i lavoratori urbani non avevano la forza numerica per diventare una classe cosciente dei propri diritti. La base elettorale era costituita da piccoli *farmers*, affittavoli e proprietari, e da un numero sorprendente di grossi proprietari. Questi *planters* sfruttavano il lavoro dei loro fittavoli, ma ne condividevano la lotta nelle file del *People's Party*, uniti dalla « Crushing oppression of capitalistic finance and industrialism »[58]. Lo stesso Tom Watson, il leader populista della Georgia, era uno dei più grandi proprietari di terre del suo Stato, con più fittavoli di quanti schiavi aveva avuto suo padre. Tuttavia, proprio in Georgia, metà delle fattorie era condotta dai proprietari, coltivatori diretti, che soffrivano della crisi agricola in modo drammatico e che, quindi, costituivano la base populista più compatta. Gli allineamenti di classe del Partito Populista variavano invece da Stato a Stato, specialmente nel Sud, dove i rapporti con i negri erano difficili. Per citare un esempio, in Alabama si diceva che il movimento era « an effort of the masses of the whites to free themselves from the rule of the black belt Democratic Party, of the old slave-holding type »[59].

57. J. Hicks, *op. cit.*, p. 267.

58. C. Vann Woodward, *Tom Watson, Agrarian Rebel*, New York, 1938. Ed. del 1969, p. 217.

59. Joseph C. Manning, *Fadeout of Populism*, p. 60, citato in C. Vann Woodward, *Tom Watson, cit.*, p. 218.

La lotta populista si manifestò più violenta nel Sud che nello Ovest, perché la situazione economica e sociale meridionale, come abbiamo visto, risentiva dell'eredità della Guerra Civile e della Ricostruzione. Un elemento peculiare del Sud rendeva la lotta più aspra e confusa: il problema razziale. La psicologia dello schiavo liberato, l'uso demagogico, da parte dei politici, del pregiudizio razziale, la complessità dei problemi connessi con la vita degli ex-schiavi, diventati piccoli contadini, fittavoli, e braccianti, complicavano nel Sud lo sviluppo del *People's Party*. Giustamente Tom Watson scrisse alla fine della sua carriera, paragonando la sua vita politica a quella di William J. Bryan: « His field of work was the plastic, restless and growing West; mine was the hide-bound, rock ribbed Bourbon South, Besides, Bryan had no everlasting and evershadowing Negro Question to hamper and handicap his progress; I HAD »[60]. Tom Watson, come unico membro populista sudista al Congresso, era l'uomo che doveva formulare la politica verso i negri, e lo fece. Il programma populista richiedeva un fronte unico tra *farmers* negri e bianchi, e Watson era riuscito a varare un programma coraggioso che doveva eliminare i pregiudizi razziali radicati nelle tradizioni e nella storia del Sud. Indicava la soluzione nell'abrogazione delle leggi sui linciaggi, e nella fine del terrorismo; sosteneva che « the accident of color can make no difference in the interest of farmers, croppers and laborers »[61]. Con il terzo partito i negri avrebbero potuto risolvere il vecchio problema di vendere i voti ai democratici o di darli ciecamente ai *bosses* repubblicani. Nella gara per catturare i loro voti si impegnarono tutti i partiti. Anche i populisti si rendevano conto della necessità dei voti dei negri, cui offrivano spesso delle cariche pubbliche[62]; gli organizzatori riuni-

60. *Jeffersonian Weekly*, Jan. 20, 1910.

61. *People's Party Paper*, May 24, 1894.

62. La prima Convenzione del *People's Party* in Texas, ad esempio, nominò due negri come membri del suo *State Executive Committee*. Cfr. *Roscoe Martin, The People's Party in Texas*, Austin and London, 1933.

vano i populisti negri in clubs, oratori negri tenevano centinaia di discorsi a uditori negri e bianchi nei distretti con popolazione in prevalenza negra; *picnics* e *barbecues*, con discorsi di oratori populisti si moltiplicavano, in uno sforzo costante per ottenere i voti dell'elettorato negro.

Mentre i populisti diffondevano il loro vangelo e si preparavano una base elettorale più vasta in vista delle elezioni del 1896 e dell'attacco decisivo al sistema bipartitico, il Partito Democratico, trionfatore delle elezioni del 1892 iniziava, nonostante l'apparente compattezza, una lunga e difficile crisi. Innanzitutto era diviso sulle questioni tariffarie e monetarie. A un anno solo dall'elezione di Cleveland, l'unità del partito era incerta e il Presidente, con il suo comportamento intransigente, rendeva più difficile l'accordo tra le correnti di dissenso. Con la nascita del *People's Party* e l'ingresso di uomini delle vecchie *Alliances* nell'agone politico, la situazione all'interno del Partito Democratico si complicò ulteriormente. Nell'Ovest aderirono al terzo partito repubblicani e democratici, mentre nel Sud, come si è visto, i democratici erano più cauti nel passare al populismo. Scrive Hollingsworth:

> Southern Populists between 1890 and 1892 were generally more successful in recruiting Republicans than Democrats ... During Cleveland's second administration, however, the situation changed, and most of the South's new recruits to Populism were former Democrats [63].

In South Carolina si verificò un profondo rinnovamento nelle file democratiche, perché i contrasti tra le masse rurali bianche e i gruppi privilegiati erano più acuti che altrove. Leader della nuova corrente era Ben Tillman, cieco da un occhio, irascibile, duro, dall'eloquenza graffiante, che la popolazione della South Carolina stimava e seguiva. Tillman, operando dall'interno del Partito Democratico, postosi alla guida

63. J. Rogers Hollingsworth, *The Whirligig of Politics*, Chicago, 1963, pp. 7-8.

dei *farmers* indebitati e ridotti alla fame, ottenne il governatorato del suo Stato, attuò un piano di riforme e creò un apparato politico che si mantenne fino alla fine del '900. In altri Stati del Sud, tra il 1890 e il 1892, gli uomini delle *Alliances* erano già riusciti ad operare nelle Assemblee Legislative e a diffondere tra i conservatori il linguaggio riformatore, che serviva a mantenere il controllo del Partito Democratico e a non essere travolti dalla ventata di radicalismo. Così nel 1892 ogni Convenzione statale, dalla Virginia al Texas, pur controllata da uomini di fede conservatrice, si fece portavoce della *silver issue*. Nel 1892 la Convenzione democratica fece passare la questione dell'argento in secondo piano, ma era solo una tregua: infatti quasi immediatamente lo spettro del *free silver* riapparve ai democratici, quando dovettero affrontare il panico del 1893. Verso la fine del 1893 almeno 500 banche avevano dichiarato la bancarotta; le cause della crisi erano naturalmente complesse; ma Cleveland era sicuro che tutte le difficoltà finanziarie derivassero dalla Legge Sherman (Sherman Silver Purchase Act) del 1890, per cui si stabiliva che il governo acquistasse 4.500.000 once d'argento al mese, da pagare in una nuova divisa, i cosidetti « Treasury notes », che avevano valore di valuta legale, redimibile in oro o in argento, a discrezione del Ministro del Tesoro [64]. In applicazione di quella legge, le riserve auree erano andate progressivamente diminuendo, raggiungendo il limite di sicurezza di 100 milioni di dollari nel marzo del 1893. Opponendosi ai democratici sostenitori dell'argento, che chiedevano un aumento del circolante, Cleveland iniziò la sua campagna per l'abolizione della Legge Sherman [65]. E' questo il momento in cui, nell'emergenza della crisi, la *silver*

64. M. Friedman and A. J. Schwarz, *A Monetary History of The United States*, *cit.*, p. 106.

65. Sulla figura e sulla politica di Grover Cleveland cfr. Allan Nevins, *Grover Cleveland, A Study in courage*, New York, 1933; Horace S. Merrill, *Bourbon Leader: Grover Cleveland and the Democratic Party*, Boston, Mass., 1957 e J. Rogers Hollingsworth, *The Whirligig of Politics*, *cit.*

issue assunse caratteri drammatici e la battaglia per il bimetallismo l'aspetto di una crociata. I democratici erano divisi; gran parte del Sud agrario e dell'Ovest erano contrari all'abolizione della legge, l'Est ed il Nord industriale appoggiavano Cleveland. Infine la Legge Sherman fu abolita ed il dibattito che aveva preceduto il provvedimento aveva ormai irrimediabilmente diviso il Partito Democratico in due gruppi antagonisti. Il caos economico continuò, i prezzi crollarono, il denaro si fece sempre più scarso, e la convinzione che Cleveland fosse alleato degli interessi di *Wall Street* si radicava nell'opinione pubblica. Il 1894 fu uno degli peggiori dopo la Guerra Civile. Il radicalismo si diffondeva nel paese insieme con la convinzione che il sistema democratico americano era stato un fallimento. Due milioni e mezzo di persone erano in cerca di lavoro, più del 20% della forza lavoro era disoccupata. La protesta si diffondeva. Il gruppo più famoso di protesta fu quello guidato da Jacob S. Coxey, che chiese al Congresso di emettere 500 milioni di dollari in valuta legale per costruire strade. La « marcia » verso Washington e l'arrivo nella capitale, il 1° maggio 1894, di questa schiera di disoccupati, come una « living petition », bastonati, pestati, arrestati, fu l'episodio più clamoroso di una crisi diffusa in tutto il paese dove, nel solo 1894, si verificarono 1330 scioperi. Cleveland perdette l'appogggio di molti giornali democratici e Ben Tillman dalla South Carolina dichiarava che sarebbe andato a Washington « with a pitchfork » per inforcare il Presidente [66]. I populisti approfittarono del risentimento verso le politiche del governo e aumentarono gli sforzi per dividere il Partito Democratico. Organizzarono nuovi clubs, stamparono nuovi giornali, attirarono nuovi aderenti [67]. Le elezioni congressuali del 1894 convogliarono gli scontenti verso i populisti e verso i sostenitori dell'argento, nell'ambito dei due partiti maggiori. I demo-

66. Citato in Francis B. Simkins, *Pitchfork Ben Tillman, South Carolinian*, Bâton Rouge, Louisiana, 1944, p. 315.

67. C. Vann Woodward, *The Origins of the New South*, *cit.*, p. 273.

cratici registrarono perdite gravissime alla Camera, dove i repubblicani ottennero una maggioranza di 140 deputati. Nel Sud la reazione contro la *leadership* democratica consentì ai populisti di reclutare elementi indipendenti, dissidenti, riformatori e oppositori della *Bourbon Democracy* di Cleveland. La vittoria più clamorosa i populisti l'ebbero in North Carolina dove, per la prima volta, fu tolto ai democratici il controllo delle due Camere. In Alabama i populisti spodestarono i democratici in molte contee; in Georgia ottennero il 44.5% dei voti, e a livello nazionale, un milione e mezzo di voti. Nel 1894 dunque i populisti ottennero il 42% di voti in più che nel 1892. Che cosa avrebbe significato per il *People's Party* il 1896, anno di elezioni presidenziali? Cleveland continuava a dimostrarsi insensibile alla sfida agraria e il suo partito diventava sempre più chiaramente il rifugio dei democratici dell'Est. I sostenitori dell'oro e dell'argento non si risparmiavano i colpi e nelle battaglie verbali, in ogni sezione del paese, la questione monetaria stava diventando il tema dominante della futura campagna presidenziale. Tutto il 1895 fu caratterizzato dal pullulare di Leghe per il libero conio dell'argento. Gli scopi erano di: « To place the cause above party and to join in an independent movement to secure the restoration of the constitutional standard of gold and silver, by the free coinage of both metals at the existing ratio ». La *American Bimetallic League* addirittura progettava una « National Convention » per nominare candidati alla Presidenza e alla Vice-Presidenza [68]. I membri della « Non partisan free silver Convention » tenutasi a Raleigh, North Carolina, il 25 settembre 1895, dichiaravano di essersi riuniti in una « Silver Convention of the people of the several Southern States, with a view to the better organization of the free silver or honest money forces of the South, and looking ultimately to the finding of a

68. Southern Historical Collection, University of North Carolina Library, Chapel Hill, North Carolina, *W. J. Peele Papers*, l'« Office of the American Bimetallic League » a W. J. Peele Esq., 4 gennaio 1896.

common basis for their better cooperation with their friends in the West and in other parts of the Union » e sottolineavano come il loro compito fosse irto di difficoltà: « peculiar local difficulties which beset the path of financial reform in the South, difficulties which are augmented ... by the plutocratic enemies of civil liberty acting upon and inflaming race prejudices and sectional animosities ». Non mancavano di ricordare come le « machinations of bankers and bond holders both at home and abroad » condizionassero l'informazione, la stampa, l'opinione pubblica, facendo propria la vecchia convinzione della cospirazione [69].

Sia i populisti sia i repubblicani sostenitori dell'argento speravano che un loro leader sarebbe stato il candidato del Partito Democratico per il 1896. I populisti stabilirono di tenere le loro Convenzione dopo quella dei due partiti maggiori, nella speranza di convogliare a sé tutte le forze dell'argento, nel caso che i due partiti si fossero fatti paladini dell'oro. Ma a giugno del 1896 era già chiaro che i democratici avrebbero nominato un candidato sostenitore dell'argento, mentre i « *silver* republicans » si erano separati dal partito repubblicano. Se i democratici avessero accettato un silver republican come loro candidato, allora i populisti avrebbero potuto nominare lo stesso candidato, operando una unione di tutte le forze dell'argento. Sembra una situazione paradossale, ma molti repubblicani erano disposti ad accettare una nomina democratica; e i democratici avevano capito che potevano sperare di vincere solo unendo le loro forze ai repubblicani dell'argento e ai populisti. Si parlava del senatore Henry M. Teller, del Colorado, come della persona adatta a tale ruolo, e poiché era repubblicano, la sua nomina avrebbe spinto i populisti del Sud a riavvicinarsi, tramite la sua persona, al Partito Democratico. A questo punto della intricata

69. Southern Historical Collection, University of North Carolina Library, Chapel Hill, North Carolina, *W. J. People Papers*.

vicenda elettorale entrò in scena William Jennings Bryan [70]. Eletto al Congresso nel 1890, si era fin da allora segnalato per i suoi accesi discorsi sulla tariffa, sulla *income tax*, sull'argento. Sconfitto nelle elezioni per il Senato, nel 1894, si era dedicato alla causa dell'argento nell'ambito del Partito Democratico. La sua instancabile attività epistolare e oratoria lo avevano reso assai noto negli ambienti politici. Nella primavera e nell'estate del 1896 il suo nome fu quasi automaticamente indicato come la carta vincente per la nomina alla Convenzione democratica.

Il *People's Party* nel 1896 doveva risolvere un problema vitale: o agire ancora come un terzo partito o effettuare una « fusione » con uno dei due partiti maggiori. Contro i pericoli della fusione fin dal 1894 Henry Demarest Lloyd aveva detto: « Le rivoluzioni non vanno mai indietro; se il People's Party va indietro non è una rivoluzione e se non è una rivoluzione, non è niente » [71]. Tuttavia l'attività dei leaders populisti nel 1896 si concentrò quasi esclusivamente sui problemi della fusione. Tra i personaggi più influenti del Partito Populista nella lotta politica del 1896 emerse Marion Butler [72]. Nato in una fattoria nella contea di Sampson, North Carolina, nel 1863 aveva interrotto gli studi legali per la morte del padre e per la necessità di occuparsi della sua fattoria. Quando il movimento delle *Farmers' Alliances* si era diffuso dal Sud-Ovest nella North Carolina, alla fine degli anni '80, Butler aveva aderito subito all'organizzazione, e ben

70. Su Bryan, il già citato J. Rogers Hollingsworth, *The Whirligig Politics*; l'opera fondamentale di Paolo E. Coletta, *William Jennings Bryan*, 3 vols., Lincoln, Nebraska, 1964-1969; Paul W. Glad, *McKinley, Bryan and the People*, Philadelphia, 1964; Richard Hofstadter, *The American Political Tradition and the Men Who made it*, New York, 1948 e, infine, Lawrence Levina, *Defender of Faith, W. J. Bryan, The Last Decade, 1915-1925*, New York, 1965.

71. Citato in Norman Pollack, *The Populist Response to Industrial America*, New York, 1962. Ediz. del 1966, p. 138.

72. Su M. Butler e sulla sua attività nel 1896, cfr. Robert F. Durden, *The Climax of Populism*, Lexington, Kentucky, 1965, e C. Vann Woodward, *The Origins of the New South*, *cit.*

presto era diventato il Presidente della *Sampson County Alliance*. Acquistò un giornale settimanale nella contea di Clinton e nel 1890, a 27 anni, gli elettori lo inviarono al Senato come *Alliance Democrat*.

La « Farmers' Legislature » del 1891 promosse una serie di riforme, quali la nomina di una Commissione per regolare le tariffe delle compagnie ferroviarie e la creazione di scuole statali per i negri e le donne. La fama di Butler si diffuse, nel 1891 divenne Presidente della *State Farmers' Alliance* e nel 1893 Presidente della *National Alliance*. Migliaia di membri della *Alliance*, guidati da Butler, assunsero una posizione coraggiosa, cioè uscirono dal *White's Man Party* che aveva « redento » il Sud dal governo repubblicano nell'era della Ricostruzione e si unirono al *People's Party*. Nelle elezioni del 1892, in cui i populisti avevano avuto un buon successo di voti elettorali sotto la *leadership* di Weaver, in North Carolina i populisti insieme con i repubblicani ottennero più voti dei democratici. Anche nelle elezioni statali del 1894 Butler riuscì a far collaborare i populisti con i repubblicani. Per attuare le riforme i cosidetti « fusionisti » repubblicani e populisti si unirono e ottennero la maggioranza in entrambe le Camere. La crisi del 1893 e la impopolare politica conservatrice di Cleveland avevano avvantaggiato i repubblicani, ma nel pensiero di Butler il momento era maturo per emergere i populisti a livello di partito nazionale. Nel 1894 Butler fu eletto senatore al Congresso degli Stati Uniti, dove si batté per l'attuazione di tutte le riforme populiste, e non solo di quelle monetarie. Il suo giornale, intanto, il *Caucasian* di Raleigh, portava avanti un programma di collaborazione con i negri: « What the great masses of the colored people in North Carolina want is fair treatment and justice and this they ought to have ».[73].

Nel *Deep South* erano invece più numerosi i populisti radicali o « middle-of-the-road », che rifiutavano qualsiasi collaborazione o fusione, sia con i democratici che con i re-

73. *The Caucasian*, March 12, 1896.

pubblicani. Si avvicinava intanto il periodo elettorale ed il *Populist National Committee* si riunì a St. Louis il 17 gennaio per stabilire la data della Convenzione. Il *Democratic National Committee*, riunitosi il 16 gennaio, fissò la propria Convenzione per il 7 luglio, a Chicago. Marion Butler e molti altri erano favorevoli ad una Convenzione successiva a quella di entrambi i partiti maggiori, « to take advantage of the errors of the old parties » e più facilmente « bring about a consolidation of all the silver forces » [74]. Scriveva H.E. Taubeneck, *Chairman* del *National Executive Committee*, a Cyrus Thompson, leader populista e Segretario di Stato della North Carolina, il 9 marzo 1896:

Do you think that the discontented elements in the old parties will come to us providing they are rebuked by their respective National Conventions at Chicago and St. Louis?... In this event it is wise for us to postpone our nominating Convention so that if a union of forces is perfected at St. Louis, July 22, we can likewise unite them [75].

In North Carolina molti leaders democratici furono convertiti alla causa del *free silver;* un elettore negro scriveva:

I am a colored man and a Republican and I have been for seventeen years; but be it thoroughly understood that I am not married to any party that will dodge from justice to the people and yield to the few who want to enslave the country by a single gold-standard law [76].

E un democratico bianco che si preparava a passare al Populismo scriveva: « The issue confronting the American People to-day is the liberty of laboring people, both white and

74. Parole di Bryan a Donnelly, 1 Gennaio 1896, citate in: PAUL W. GLAD, *The Trumpet Soundeth: William Jennings Bryan and His Democracy, 1896-1912*, Lincoln, Nebraska, 1960, p. 55.

75. Southern Historical Collection, Chapel Hill, North Carolina, *Cyrus Thompson Papers*, H. E. Toubeneck-Chairman a Cyrus Thompson, 9 Marzo 1896.

76. R. F. DURDEN, *The Climax of Populism, cit.*, p. 16.

black »[77]. Il senatore Teller dell'Ohio intanto annunciava, con altri repubblicani, la sua intenzione di organizzare un *Silver Republican Party,* e sembrava il candidato ideale per le forze unite dell'argento, ivi incluse quelle del Partito Democratico. Nell'ambito di questo partito si stavano verificando importanti mutamenti e la corrente favorevole alle misure monetarie dell'argento era diventata, nelle parole di Allan Nevins, « a roar, a crash, an irresistible cataclysm »[78]. Di questa corrente il leader era William J. Bryan, che poteva contare sull'appoggio del *Solid South.* A Chicago fu appunto scelto in qualità di candidato alla Presidenza. Il suo discorso di accettazione terminava con parole accese da uno spirito di crociata:

...You come to us and tell that the great cities are in favor of gold-standard; we reply that the great cities rest upon our broad and fertile prairies. Burn down your cities and leave our farms, and your cities will spring up again as if by magic; but destroy our farms and the grass will grow in the streets of every city in the country... Having behind us the producing masses of this nation and the world, supported by the commercial interests, the laboring interests and the toilers everywhere, we will answer their demand for a old standard by saying to them: ou shall not press down upon the brow of labor this crown of thorns, you shall not crucify mankind upon a cross of gold[79].

La sua nomina scontentò sia l'ala democratica favorevole al *gold-standard,* che fondò un *National Democratic Party* e nominò candidato il senatore Palmer dell'Illinois, sia tutti i rappresentanti del *big business.* Scriveva T.G. Bush, Presidente della *Mobile and Birmingham Railroad Company,* il 18 agosto 1896, al Governatore dell'Alabama, Thomas G. Jones, commentando la nomina di W.J. Bryan:

77. *Ibidem,* p. 17.

78. A. NEVINS, *Grover Cleveland, A Study in Courage,* New York, 1934, p. 689.

79. H. S. COMMAGER (Ed.), *Documents of American History,* sesta ed., New York, 1958, N. 342.

I believe that his election would result in great disaster to the business interests ... It is difficult to say just what the best course is for 'sound money' men to pursue, especially for those in the South. It is my judgment that the 'sound money' democrats in the North will, and ought, to vote for McKinley to accomplish Bryan's defeat [80].

Dunque la nomina di Bryan divise ancora di più i democratici e creò ai populisti un dilemma di importanza vitale: appoggiare Bryan, e distruggere la loro autonomia come partito, o rifiutarlo, e mettere in pericolo il successo di un uomo che si batteva per un programma di carattere populista? Scriveva un leader populista della North Carolina, L. C. Caldwell: « To my mind we will soon arrive at the point in political life that will determine whether we deserve to live as a party or not » [81].

Nell'Ovest già da tempo la « fusion » con i democratici era entrata nella consuetudine politica, ma nel Sud, come si è visto, si riteneva indispensabile mantenere il *People's Party* autonomo e separato; soprattutto separato dai democratici. Tuttavia se i populisti del Sud non si fossero allineati con Bryan, avrebbero perso gli aderenti degli Stati dell'Ovest; se invece anch'essi avessero nominato Bryan per salvare la loro vita politica locale e le loro ragioni settoriali, avrebbero forse dovuto abbandonare il Partito Populista Nazionale. Tra la Convenzione democratica di Chicago e quella populista di St. Louis, la divisione tra i populisti favorevoli alla fusione con i democratici di Bryan e i « mid-roaders » intransigenti, lasciava già prevedere la dissoluzione finale del *People's Party*. Nella preparazione della campagna elettorale, Bryan viaggiò per 18.000 miglia, tenne 600 discorsi a circa 5 milioni di persone, in almeno 27 Stati [82]. La *platform* demo-

80. State Department of Archives and History, Montgomery, Alabama, *Thomas G. Jones Papers*, T. G. Bush al Governatore Thomas G. Jones, 18 agosto 1896.

81. South Historical Collection, Chapel Hill, North Carolina, *Cyrus Thompson Papers*, L. C. Caldwell a Cyrus Thompson, 11 Dicembre 1896.

82. P. W. Glad, *McKinley, Bryan and The People*, *cit.*, p. 176.

cratica includeva molte riforme importanti, tra cui la *income tax*, la regolamentazione dei *trusts* tramite una *Interstate Commerce Commission*, e chiedeva protezione legale per tutti i lavoratori. Ma Bryan aveva deciso di puntare tutto sulla *silver issue;* scriveva nella lettera di accettazione: « ...all must recognize that, until the money question is fully and finally settled, the American People will not consent to the consideration of any other important question » [83].

Il senatore Butler, succeduto a Taubeneck nella carica di *National Chairman* dei populisti, si adoperava per operare la fusione ormai inevitabile con i democratici ed il suo compito non era facile. Si trattava infatti per molti che erano stati considerati « traditori » dai democratici di ritornare nell'ambito di quello stesso partito, dopo essersene allontanati per aderire al populismo! Tom Watson, leader populista della Georgia, era una spina nel fianco per i fautori della fusione, e si manteneva tenacemente « middle-of-the-road »; « why should the Democratic managers demand of us a complete and inconditioned surrender? » chiedeva, e combatteva per salvare il *People's Party* nella sua indipendenza.

Finalmente il 14 settembre i populisti di Butler presero la decisione di chiedere a Bryan, l'ideologo della democrazia Jacksoniana, di accettare la nomina a loro candidato presidenziale, dopo aver chiesto a Watson di accettare la nomina per la Vice-Presidenza. Watson oppose dapprima un secco rifiuto, e solo dopo molte esitazioni accettò con queste parole: « I will accept the nomination in the interest of harmony and to prevent disruption of the Populist Party, which seemed imminent » [84]. Negli Stati del Sud, e specialmente in Georgia, si accettava la fusione solo a patto che il candidato per la Vice-Presidenza fosse T. Watson a non Arthur Sewall, candidato dei democratici. « Do you advise populists to support the Sewall electors when that support involves the sacrifice

83. Citato in PAUL W. GLAD, *op. cit.*, p. 182.

84. Cfr. R. F. DURDEN, *The Climax of Populism*, *cit.*, p. 38, e HAROLD U. FAULKER, *Politics, Reform and Expansion*, *cit.*, p. 199.

not only of principle, but the best and purest man in the South? We do not feel that we can desert such a man as Watson for such a dissembler as Sewall »[85].

I « middle-of-the-road », nonostante la presenza di Watson sulla lista elettorale, rimanevano profondamente delusi; come scrive Harold U. Faulkner: « all their work of the last six years seemed to have been destroyed at one blow. Their hopes of reviving a two-party system in the South by organizing a genuine workingman's party which would cut across racial lines went up in thin air »[86].

Il tentativo che molti populisti effettuarono di fare fronte unico con i lavoratori urbani, con i quali avevano in comune l'ostilità ai monopoli e l'esigenza di far passare le ferrovie e tutti i servizi pubblici sotto il controllo del governo federale, fallì perché la fusione con i democratici significava porre come prioritaria la questione monetaria, che agli operai delle industrie non portava vantaggi. Le grandi Corporazioni e le grandi industrie operavano una intensa propaganda tra gli operai contro le misure inflazionistiche, e a favore del *gold-standard*. Butler il 12 settembre 1896 scriveva a E. Debs[87], allegandogli anche la copia di una circolare: « in

85. Southern Historical Collection, Chapel Hill, North Caroline, *Cyrus Thompson Papers*, P. L. Gardner a Cyrus Thompson, 13 ottobre 1896.

86. Harold U. Faulkner, *Politics, Reform and Expansion*, *cit.*, p. 199.

87. Fu il più noto leader del Socialist Party; nato nel 1855 e morto nel 1926, divenne dapprima il capo della *Brotherhood of Locomotive Firemen*, successivamente sostenne la creazione di una *Industrial Union* per tutti i lavoratori delle ferrovie, che divenne, nel 1893, la *American Railway Union*; l'associazione fu attiva attraverso massicci scioperi tra cui lo sciopero Pullman. Durante questo sciopero Debs fu imprigionato per aver violato l'ingiunzione della Corte Federale, che attribuiva agli scioperanti la violazione della Legge Sherman Anti Trust, del 1890. Si presentò come candidato socialista alla Presidenza degli Stati Uniti in diverse elezioni dal 1900 al 1920. Nel 1912 ebbe il 6% del totale dei voti presidenziali. Fu attivo fino alla morte nelle organizzazioni sindacali, in opposizione alla politica conservatrice dell'*American Federation of Labor*, guidata da Samuel Gompers. Arrestato in seguito all'approvazione dell'*Espionage Act*, 15 giugno 1917 e condannato a dieci anni di reclusione, non ottenne la grazia dal Presidente W. Wilson, e fu liberato solo dopo l'elezione di Warren G. Harding.

reply to the gold circular, which the railroad and other corporations are handing to their employes to try to array the wage-earner and salaried man against the farmers and wealth producer in this fight »[88]. Scriveva Hanry Demarest Lloyd: « Free silver is the cow-bird of Reform Novement... The People's Party has been betrayed. No party that does not lead its leaders will ever succeed »[89].

Bryan aveva accettato la nomina populista dichiarando che poteva farlo senza tradire il programma democratico e sottolineando le difficoltà che una tale fusione avrebbe inevitabilmente comportato:

While difficulties always arise in the settlement of the details of any plan of cooperation between distinct political organizations, I am sure that the friends who are working towards a common result always find it possible to agree upon just and equitable terms[90].

Per Butler la lista Bryan-Watson era « not only the best silver ticket », ma « the true cooperative ticket »[91]. La *platform* riproponeva ancora una volta i vecchi temi della protesta agraria e sottolineava l'esigenza di riforme politiche. La fusione si verificò in 28 Stati; il 3 novembre 1896 la maggior parte dei populisti si recò alle urne per votare Bryan. Ma quello stesso giorno il repubblicano McKinley fu eletto alla Presidenza degli Stati Uniti con 271 voti elettorali contro i 176 di Bryan[92].

La sconfitta di Bryan non si poteva attribuire al *People's Party*; infatti Bryan ebbe i voti di tutti gli Stati del Sud, ec-

88. Southern Historical Collection, Chapel Hill, North Carolina, *Marion Butler Papers*, Butler a Debs, 12-9-1896.

89. H. U. FAULKNER, *Politics, Reform and Expansion*, cit., p. 200.

90. *New York Herald*, Oct. 4, 1896. Citato in R. F. DURDEN, *The Climax of Populism*, cit. p. 87.

91. *New York Times*, September 15, 1896.

92. Segnaliamo alcune opere essenziali per un primo esame delle complesse vicende politiche e delle trasformazioni economiche che ebbero luogo negli anni immediatamente precedenti le elezioni presidenziali del 1896.

cetto il Maryland, il Kentucky, il West Virginia e il Delaware. Anche nel *Deep South* ottenne i voti populisti, così pure ad ovest del Mississippi, dove votarono per lui tutti gli Stati eccetto l'Oregon e la California; perdette invece tutti gli Stati industriali dell'Est e quelli attorno ai grandi laghi. Il conservatorismo prendeva il sopravvento sull'ondata radicale e riformistica che aveva percorso l'America per un ventennio. Ignatius Donnelly, uno degli oratori più famosi tra i populisti, scrisse: « It seems useless to contend against the money power », rispolverando, con questa affermazione, uno dei miti più diffusi nella cultura politica americana. In realtà i repubblicani avevano condotto una campagna organizzata, con dispendio di denaro, dall'infaticabile Mark Hanna che aveva provveduto nei minimi dettagli ad un *batage* pubblicitario gigantesco, sorretto da finanziatori come la *Standard*

Tra una folta letteratura nel settore dell'economia indichiamo un'opera assai utile per un primo sguardo generale: THOMAS C. COCHRAM, and WILLIAM MILLER, *The Age of Enterprise, A Social Study of Industrial America*, New York, 1961. Sul clima politico e sulla posizione dei due partiti maggiori in rapporto alle richieste populiste: PAOLO E. COLETTA, *Bryan, Cleveland and the Disrupted Democracy, 1890-1896*, in *Nebraska History*, XLI, March 1960, pp. 1-27; STANLEY L. JONES, *The Presidential Election of 1896*, Madison, Wisc., 1964; oltre alle già citate opere di Durden e Hollingsworth. Tra gli articoli apparsi su riviste storiche ricordiamo: GILBERT C. FITE, « Republican Strategy and the Farm Vote in the Presidential Campaign of 1896 », in *Mississippi Valley Historical Review*, LIV, July 1959, pp. 787-806; CARL DEGLER, « American Political Parties and the Rise of the City », in *Journal of American History*, LI, June 1964, pp. 41-59; ALAN F. WESTIN, « The Supreme Court, The Population Movement and the Campaign of 1896 », in *Journal of Politics*, XV, February 1953, pp. 3-41; citiamo anche qualche studio degli anni '30-40: ELMER ELLIS, « The Silver Republicans in the Elections of 1896 », in *Mississippi Valley Historical Review*, XVIII, March 1932; HARVEY WISH, « John Peter Altgeld and the Background of the Campaign of 1896 », in *Mississippi Valley Historical Review*, XXLV, March 1938; WILLIAM DIAMOND, « Urban and Rural Voting in 1896 », in *American Historical Review*, XLVI, January 1941, pp. 281-305; JAMES A. BARNES, « Myths of the Bryan Campaign », in *Mississippi Valley Historical Review*, XXXLV, Dec. 1947; HENRY PEMAREST LLOYD, « *The Populist St Louis* », in: *Review of the Reviews*, XIV, Sept. 1896; infine ROBERT F. DURDEN, The 'Cow-bird' grounded: the Populist « Nomination of Bryan and Tom Watson in 1896 », in *Mississippi Valley Historical Review*, L, Dec. 1963.

Oil e J.P.Morgan! Inoltre i democratici del *gold-standard* e i repubblicani avevano risvegliato vecchi rancori contro gli ex-Stati confederati che, secondo questa propaganda, si sarebbero voluti vendicare della sconfitta nella Guerra Civile attraverso la politica finanziaria inflazionistica dannosa agli industriali dell'Est. E' certo che, come scrive il Faulkner:

> the election of 1896 was primarily a revolt of the agrarians against industrialism and the large aggregations of economic power resulting from the industrial development ... In a sense the revolt was a protest of the old America against the new, and the evils of the new industrialism as it bore down on the farmer [93].

Al 1896 seguirono avvenimenti non previsti dai riformatori: prima di tutto vi fu una certa ripresa economica e i populisti, che avevano avuto i maggiori successi dopo la crisi del 1893, non potevano più contare sullo scontento e sulla disperazione delle classi più povere. La ripresa non risolveva, ovviamente, tutti i mali da cui erano afflitti i *farmers*, anzi molti problemi per cui i populisti avevano combattuto erano senza risposta: i trasporti, l'immigrazione di mano d'opera sottopagata, il sistema bancario. Si era verificato invece un aumento del circolante e un allentamento della deflazione, non attraverso la libera monetazione dell'argento, ma attraverso l'incremento della produzione dell'oro nel mondo. Nel 1897 infatti la produzione del prezioso metallo fu doppia rispetto al 1890, e nel 1899 era quasi triplicata; nel 1900, quando l'amministrazione repubblicana passò la lege sul *gold-standard*, anche i più accesi fautori dell'argento dovettero arrendersi all'evidenza. Anche la guerra Ispano-Americana affrettò la fine dell'ondata populista. Il dibattito che doveva animare la politica nazionale tra imperialisti e anti-imperialisti occupava totalmente l'opinione pubblica e faceva impallidire le ultime dispute populiste.

93. H. U. Faulkner, *Politics, Reform and Expansion*, *cit.*, p.210.

A livello locale la fusione con i democratici era stata per l'Ovest un mezzo per fare aderire i populisti al Partito Democratico; ma nel Sud il destino del populismo fu ben diverso. La crociata per la supremazia bianca riprese vigore un po' dovunque e specialmente in North Carolina. La possibilità di accedere alle urne, concessa ai negri dai populisti, e le poche, e secondarie, cariche pubbliche che erano state loro attribuite, furono sufficienti ai democratici per resuscitare il fantasma della « Nigger domination ». Tra il 1896 e il 1900 i democratici ripresero il sopravvento sui populisti nelle cariche governative statali ed emanarono emendamenti alle Costituzioni per privare i negri dei diritti civili. Marion Butler si sforzava ed adoperava, invano, di impedire tali misure, facendo leva sulla collaborazione dei repubblicani.

La battaglia per la supremazia bianca gettò nella disperazione i populisti e distrusse quella alleanza momentanea e precaria che essi erano riusciti a stabilire con i negri. Vann Woodward sottolinea che forse l'aspetto più rimarchevole del populismo era stato:

> the resistance its leaders in the South put up against racism and racist propaganda, and the determined effort they made against incredible odds to win back political rights for the Negroes, defend those rights against brutal aggression, and create among their normally anti-negro following, even temporarily, a spirit of tolerance in which the two races of the South could work together in one party for the achievement of common ends [94].

Lo stesso Tom Watson, l'antico difensore dei diritti dei negri, finì la sua carriera come loro oppositore.

Se tuttavia il populismo era finito come partito [95], il messaggio dei suoi programmi, la forza delle sue lotte, l'esigenza

94. C. VANN WOODWARD, *The Populist Heritage and the Intellectual*, in *The Burden of Southern History*, Bâton Rouge, Louisiana, 1960, p. 156.

95. Nel 1900 il *People's Party* era spaccato in due: una frazione, definita « Fusionists », si unì al Partito Democratico, l'altra si definì « Middle-of-the-road faction »; nel 1904 il *People's Party* era costituito soltanto dalla fazione « Middle-of-the-road »; si presentò ancora nel 1908 e nel 1912, anno

delle riforme erano destinate a passare nella vita politica americana dei primi anni del '900, in quella temperie progressista che attuò quasi tutte le riforme populiste, svuotandole della loro portata radicale e rivoluzionaria. Dopo l'elezione di Woodrow Wilson, nel clima riformistico della sua *New Freedom*, la moglie di M. Butler scriveva:

Twenty years ago, when we were advocating the things that the whole country is standing for now, we were called long-haired cranks. Does not seem funny how soon people forget, or, rather, I might say, how long it takes them to learn? [96].

Bilancio.

Secondo l'analisi condotta da Roscoe Martin [97], il successo di un partito minore nel sistema americano si dovrebbe giudicare sulla base di due criteri fondamentali: il primo riguarda l'elezione dei suoi candidati alle cariche dello Stato (l'obiettivo immediato); il secondo criterio si basa sulla accettazione totale o parziale del suo programma da uno dei due, o da entrambi i partiti al governo. Nella valutazione del successo del People's Party occorre usare entrambi i metri di giudizio; infatti esso fu al tempo stesso un partito politico, nel senso tradizionale del termine, con la sua lotta per l'acquisizione del maggior numero possibile di cariche pubbliche, e un partito di princìpi, il cui fine ultimo doveva essere l'attuazione dei suoi programmi con qualunque mezzo, anche (come avvenne) con la fusione operata con uno dei due partiti maggiori, e con la sua conseguente scomparsa dalla scena politica.

Le difficoltà di un terzo partito negli Stati Uniti sono molteplici e tutte contribuiscono, secondo uno schema che si ripete nel corso della storia americana, al suo insuccesso finale. Innanzitutto deve riuscire a formulare un programma che sia ben accetto al maggior numero possibile di dissiden-

della definitiva scomparsa dalle scena politica. (Cfr. *National Party Platforms, 1840-1956*, Compiled by KIRK H. PORTER and DONALD BRUCE JOHNSON, The University of Illinois Press, Urbana, Ill., 1956.).

96. Citato in R. F. DURDEN, *The Climax of Populism, cit.*, p. 169.

97. ROSCOE MARTIN, *The People's Party in Texas, cit.*, p. 231 sgg.

ti, e i leaders devono riuscire a mettere d'accordo elementi antagonisti fra loro e devono far fronte a tendenze settoriali di interessi diversi e, talora, contrastanti. Inoltre un partito minore si trova sempre a dover operare senza sostanziali appoggi finanziari; questo fu tanto più vero per il *People's Party* che si professava contrario alla ricchezza, alle corporazioni, al « Money Power ». Infine, spesso, i nuovi partiti sono guidati da personaggi che non godono della reputazione e dell'esperienza dei leaders al governo. I populisti, ad esempio, provenivano, tranne alcune eccezioni, da un'estrazione agraria e raramente avevano un *background* in materia legale e politica. Si deve quindi concludere che negli Stati Uniti la storia dimostra come, fino ad oggi, un terzo partito non abbia potuto inserirsi stabilmente nel gioco dialettico che regola l'alternarsi dei due partiti maggiori al governo.

Se si considera il successo di un terzo partito dagli effetti provocati a lungo raggio sulla politica nazionale, allora il *People's Party* fu il più importante fra quanti ne sorsero su suolo americano. Infatti costrinse il Partito Democratico ad accettare e fare propria la riforma monetaria e a nominare Bryan su un programma « free silver », ad abbandonare Cleveland e ad operare sul terreno politico in simbiosi con i populisti tanto da meritare l'appellativo di *Popocratic Party*. Il *People's Party* ebbe anche la funzione di infondere nuova vitalità nelle acque stagnanti della vita pubblica americana degli ultimi decenni dell'800 al grido di « restore the government of the People »; servì, attraverso i suoi oratori e la sua stampa [98], a portare il verbo politico alle masse agrarie, agitò una battaglia contro la corruzione e propose riforme che i

98. Va ricordato che nessun movimento, soprattutto nel Sud, diede origine ad una stampa più vivace del Populismo. Un elenco, incompleto, ci fornisce i nomi di 195 giornali pubblicati nel Sud nel 1895, dichiaratamente populisti. Ricordiamo, tra i più diffusi, il *People's Party Paper* di Tom Watson, il *Southern Mercury* ed il *Weekly Advance* publicati nel Texas, e poi i piccoli settimanali locali come il *Toiler's Friend*, Georgia, e il *Weekly Toiler* Tennessee; in Alabama il *People's Party Advocate*, il *People Courier*, il *People Protest*, il *The Progressive Age*, il *People's Daily Tribune*, ed un'infinità di altri che servirono a divulgare il credo populista agrario.

due partiti maggiori erano ben lungi dal formulare: il controllo dei monopoli, le riforme del sistema legislativo con l'introduzione dell'« iniziativa popolare », del « referendum » e della « revoca »; la riforma del sistema bancario, il controllo federale dei servizi pubblici, alcune facilitazioni per la vendita e la conservazione dei prodotti agricoli, l'espansione creditizia, la riforma monetaria, l'istituzione di Casse di Risparmio Postale. Tutto questo fervore di innovazioni faceva osservare, nel 1914, a Mary E. Lease, colei che era stata tra le più accese oratrici nelle lotte degli anni '90: « In these later years I have seen, with gratification, that my work in the good old Populist days was not in vain. The Progressive Party has adopted our platform, clause by clause, plank by plank ». Ma il terreno su cui queste riforme erano attuate era conservatore e non rivoluzionario. Eppure negli anni cruciali dell'ondata populista, nei discorsi e sui giornali, la parola « rivoluzione » ricorreva insistentemente; le parole di Tom Watson « this is not a revolt, it is a revolution » sembravano sintetizzare uno stato d'animo diffuso, un'attesa. Senonché al Partito Populista degli anni '90 era mancata un'ideologia rivoluzionaria che facesse portare avanti la lotta fino alle estreme conseguenze; ed era mancata anche una *leadership* cosciente, tant'è vero che nel 1896 si fecero rappresentare da un candidato che non era stato espresso dalle loro file. Il movimento populista fu l'ultimo anelito della tradizione agraria e un coraggioso tentativo di rivitalizzare la politica americana nel secolo XX. Nella protesta agraria non va dimenticato che le classi agrarie del Sud riuscirono a ristabilire — sia pure su basi precarie — l'antica alleanza con l'Ovest, ma proprio ciò, paradossalmente, avrebbe fatto slittare la lotta del mezzogiorno, che era stata fondamentalmente anti-colonialista, e quindi rivoluzionaria, su un terreno riformista e legalitario, che avrebbe contribuito a portarlo alla disfatta.

VALERIA LERDA GENNARO

NOTA. — *Il Populismo nella storiografia Americana.* Gli studiosi americani (storici, sociologi, economisti, uomini politici) hanno proposto in tempi

diversi, interpretazioni contrastanti del fenomeno populista degli anni '90. I contemporanei si occuparono soprattutto dei problemi dei *Farmers*, della loro tradizione, del loro futuro. Del Populismo si chiedevano in che misura avesse risolto quei problemi e se avesse avuto influenza positiva nel corso economico degli Stati Uniti, nel momento della loro trasformazione da paese prevalentemente agrario a paese altamente industrializzato. Tra i critici più severi ricordiamo Frank LeRond Mc Vey che nel suo *Populist Movement*, pubblicato nella primavera del 1896, dalla *American Economics Association*, disapprova l'atteggiamento paternalistico dei populisti e cerca i punti di somiglianza tra le *platforms* populiste e quelle socialiste. In genere tutti gli studiosi contemporanei furono critici nei confronti dei programmi monetari e di controllo federale in molti settori della vita pubblica, caldeggiati dai populisti.

Negli anni dell'amministrazione democratica di W. Wilson vi fu un rilancio positivo del Populismo e molte richieste dei loro programmi furono attuate dai governi statali e dal governo federale. Tra gli anni 1920 e 1930 gli storici studiarono i legami tra il Populismo (e il Progressismo) e la tradizione anti-plutocratica di Jefferson e Jackson. Queste interpretazioni trovano la loro sintesi più ampia in due opere uscite tra le due guerre mondiali: *Main Currents in American Thought*, (1927-1930), di VERNON L. PARRINGTON e *The Rise of American Civilization* (1927) di CHARLES A. e MARY R. BEARD.

Ci fu, è vero, nel 1935 l'opera di DAVID SAPOSS, *The Role of the Middle Class in Social Development* (in HORACE TAYLER, ed., *Economic Essays in Honor of Wesley Clair Mitchell*, New York, 1935, pp. 402-413), in cui lo scrittore anticipa quel tipo di critica che si affermerà soprattutto negli anni '50, cioé la ricerca degli elementi antidemocratici e totalitari del movimento populista; ma il tono generale di chi scrive negli anni '30 è quello della simpatia per un movimento anticipatore delle riforme progressiste e del New Deal. Così John D. Hicks, nel 1931, ripercorre nella sua opera *The Populist Revolt*, già citata nel corso di queste note, la complessa storia dei populisti e conclude che essi non furono soltanto un ristretto movimento settoriale di riforma agraria, ma segnarono un vero e proprio risveglio politico riformatore. A sua volta Roscoe Martin, nel 1933, studia i rapporti tra il Populismo e la tradizione agraria Jeffersoniana e delle *Alliances*, ed esprime un giudizio sostanzialmente positivo (*The People's Party in Texas*, Austin, 1933).

La visione del Progressismo come discendente diretto del Populismo fu sostenuta anche da altri storici, che misero tuttavia giustamente in luce le differenze: RUSSEL B. NYE, *Midwestern Progressive Politics: A Historical Study of its Origins and Developments, 1870-1950*, (1951) sottolinea il carattere inequivocabilmente urbano del Progressismo e quello agrario del Populismo. GEORGE E. MOWRY, nei suoi studi su T. Roosevelt (*T. Roosevelt and Progressive Movement* del 1947 e *The Era of T. Roosevelt* del 1958) propone un'analisi del *New Nationalism*, che si fonda su una base urbana, ed è dunque, per certi aspetti, l'antitesi del Populismo, nato e sviluppatosi nelle campagne.

Con gli anni '50 ed il Maccartismo, si entra in pieno clima « revisionista » e gli storici cercarono una spiegazione (e le eventuali anticipazioni) degli aspetti di isterismo repressivo anticomunista degli anni seguenti la seconda guerra mondiale. Molti trovarono gli antecedenti della « caccia alle streghe » proprio negli atteggiamenti di xenofobia, antisemitismo e nazionalismo esaspera-

to tipici di certi ambienti populisti; la stessa convinzione di essere vittime di una cospirazione internazionale (che induceva a cercare capri-espiatori piuttosto che cercare analisi politiche razionali), sembrava una riprova di stati d'animo che servirono a formulare accuse di fascismo contro i leaders agrari degli anni '90.

Fu Victor C. Ferkiss, studioso di scienze politiche, a trovare motivi di fascismo nel « costume » populista, nel saggio: « Ezra Pound and the American Fascism », in *Journal of Politics*, XVII, May 1955, pp. 173-197. Richard Hofstadter nel 1955 con il saggio *The New American Right* (edito da Daniel Bell, New York) e, successivamente con l'opera *The Age of Reform, From W. J. Bryan to F. D. Roosevelt* (New York, 1956), fece proprie le accuse di isolazionismo e razzismo. Tutta la sua opera è in fondo un contributo al ridimensionamento di miti che hanno caratterizzato tanta parte del pensiero americano: uno dei più tenaci era stato il mito Jeffersoniano del piccolo *farmer* indipendente e autosufficiente, cui forse ancora credevano i contadini degli anni '80 e '90.

Quasi immediatamente altri studiosi iniziarono un processo anti-revisionista e cercarono di reinterpretare i momenti decisivi del populismo, sulla base di documenti nuovi messi a disposizione da archivi e biblioteche. Norman Pollack nel 1962 pubblicò *The Populist Response to Industrial America* (Cambridge, Mass.), in cui mise in rilievo la critica operata dai populisti agli aspetti alienanti dell'industrialismo, al darwinismo sociale e all'etica del successo. Michael Rogin in the *Intellectual and McCarty*, (Cambridge, Mass., 1967) cercò di dare un significato più vasto al populismo spesso ridotto agli aspetti della crociata agraria. Queste interpretazioni hanno rinnovato l'interesse per quel periodo. Walter Nugent in *The Tolerant Populist* (Chicago, 1963), si pose sulla scia dei difensori del populismo e lo stesso John Hicks intervenne nella disputa tra difensori e detrattori con un articolo apparso in « Prairie Schooner » dal titolo: *Our Pioneer Heritage: A Reconsideration* (Winter 1956, XXX, pp. 359-361). Un discorso a parte merita C. Vann Woodward che nelle opere sulla storia del Sud ha ripercorso i movimenti decisivi della protesta agraria. In tutte le sue analisi (presenti nelle opere già citate nel corso di queste note) egli rifiuta le teorie revisioniste e presenta un quadro di tutti gli aspetti sociali, politici e umani che contraddistinguono la storia degli Stati del Sud dopo la Guerra Civile fino ai primi del '900. Anche T. Saloutos in *The Farmer's Movements in the South, 1865-1933*, del 1964, vuole riscrivere la storia della protesta agraria e sottolinea come essa sia stata bersaglio di aspre critiche fin dall'inizio. In anni più recenti gli studiosi hanno riproposto una visione positiva del populismo. Si sottolineano lo spirito di crociata, la capacità e la forza dell'indignazione contro la corruzione politica, l'esigenza di giustizia sociale. Sulla attualità degli studi sul populismo fanno fede alcune raccolte di saggi che pongono a confronto tesi spesso contrastanti fra loro, e perciò più stimolanti. Ne citeremo soltanto alcune: Irwin Unger, *Populism: Nostalgic or Progressives*, Chicago, 1964; George B. Tindall, *A Populist Reader: Selections from the Works of American Populist Leaders*. New York, 1966; Norman Pollack, *The Populist Mind*, Indianapolis, Ind., 1967; Theodore Saloutos, *Populism: Reaction or Reform*, New York, 1968; Raymond J. Cunningham, *The Populist in Historical Perspective*, Boston, Mass., 1968; Sheldon Hackney, *Populism, The Critical Issues*, Boston, Mass., 1971,

A THEMATIC AND CHARACTER APPROACH TO HENRY JAMES

To Professor A.D. Van Nostrand, in grateful acknowledgement of valuable and disinterested help.

a) The cult of tradition.

It is my contention that Henry James's supposed richness and variety is a myth. He is not rich, but merely cumulative. And he is not varied, except at a very superficial level. Basically, his characters belong, all through his large body of fiction, to the same, limited gallery. The situations they have to go through are always rather similar as well. Such repetitiveness and such accumulation are, indeed, very cleverly presented to the reader, very skilfully disguised. And he has been astonishingly successful. To expose his limitations in subject matter and in characterization is the purpose of this article.

James's characters are mainly of two types: the first one is, generally speaking, an individual; the second type can be an individual or a group of people, functioning as a collective entity. The individual assumes, when belonging to the first type, the role of the victim; and the second type of individual, more frequently a collectivity, becomes his executioner. The situation will appropriately be one in which the victim, through some misunderstanding or other on his part, becomes guilty of a trangression against the rules which govern the collectivity. He is never guilty in a moral sense: his transgression is never ethical but rather aesthetic; it is not based on morals but mainly on manners. Thus, he is an innocent as far as ethical values are concerned. An enormous

proportion of James's fiction can be reduced to these terms. If I can convincingly show this I shall, I believe, have proved my initial statement.

There are four aspects of the life and culture of Europe which James looked upon in reverence and which he believed were lacking in his own country. They were shades of the same idea: four facets of tradition. In the first place, the family tradition present in the old aristocratic European families which he unreservedly admired. Noble characters of the old world who would not tolerate interference in their communities or in their family units by persons unable to exhibit similar traditions. In second place, and closely linked to the first aspect, James recognized a maturity on the part of European society, as opposed to the newness, the youth, the immaturity of American life. A symbol of this opposition appears clearly illustrated in his fiction through his stories of children, victims of the adult world which quickly discards them as soon as they begin to get in its way. Thirdly, this tradition was of an artistic or cultural nature: for James only Europe (mainly France, England or Italy) could be the centre of the authentic artistic traditions of the civilized world. And finally there was historic tradition, which James, however, saw as a historic picturesqueness, as popular legend, from which his ghost stories sprang, although the deeper, human motivations which led him to actually write them will be seen in due time. James used this medium, as he used others which have just been observed, as a symbolic vehicle to express his ideas about life as well as his concept of man and man's destiny.

From these four aspects of tradition spring the main variations to be found in James's characters and situations. But those variations are external and accidental: their casual nature is what determines the very limited thematic diversity that we find in Henry James as soon as we delve into his work. In fact, as has already been said, there is only one theme which is dealt with in a series of different ways: his

characters are always the same and their circumstances similar; the former in different guise, and the latter superficially variegated. These variations, these guises, are of four principal types. James begins of course with the novels and stories that have an international setting. In them there is always an individual, the foreigner, faced with a group of native residents; and the situation is generally one of contrast, in which the innocence of the foreigner stands out. Then a second treatment follows: a child whose circumstances place him in a position of tension with the adult world. Thirdly, the artist who has to cope with the uncomprehending society which surrounds him, and which, except on rare occasions, either exploits him or ignores him without in any case understanding his work. And finally, the normal, intelligent and healthy person who through no fault of his own finds himself entangled with the supernatural world, the world of ghosts.

b) A definition of innocence.

All these characters have a common denominator: their profound natural goodness, and their great intelligence. Both these attributes are paralleled by their unfamiliarity with the world with which they come into contact for the first time, by their ignorance in questions of social behaviour (« manners »), or of the mechanism which governs the adult of the ghostly worlds. This aspect of their characters is what has been called *innocence*, which since it corresponds to a double conditioning has a double effect: on the one hand, there is a positive factor which is a result of their natural goodness and is their inability to do harm. The only possible refuge for these characters, who are faced with a situation in which they are at a distinct disadvantage with regard to their antagonists is self-destruction. And because of this, one understands the fatal accident of Roderick Hudson (where there should logically have been a suicide); the death

of Daisy Miller the victim of the malaria that she contracts as a punishment for her blind disobedience; or the masochistic acceptance by Isabel Archer of a commitment that she was deceived into accepting; or the death of the young protagonist of « The Pupil » or that of Miles in « The Turn of the Screw ».

The other facet of this innocence is the limitation of the characters' intellectual qualities: their inability to understand the peculiarities of the mode of life with which they come into contact, which is naturally one of the causes that lead them to failure. This is, therefore, a characteristic with its aspects of virtue and of defectiveness, like a coin with its two inseparable sides. This innocence, with its positive values and its negative limitations, is in short a spiritual quality which rejects from the characters' minds the possibility of learning through their experiences. An innocent person can learn with time, but not without losing something of his innocence. Thus, if he learns by experience, he does so only at the expense of his blamelessness; he becomes capable of consciously causing harm to his fellow human beings, and begins to see in his actions the possibility of an ethical choice. Such is the case of the protagonist of one of the novels in James' last period, *The Ambassadors* (1903), Lambert Strether, who « has exhibitional conditions to meet... that forbid the terrible fluidity of self-revelation »[1] and although James used these words to justify and explain his handling of the character, they are doubtless applicable in this other sense, because whatever Strether is, in the end, he is as a whole character. This incapacity for self-knowledge on Strether's part was overcome after his experiences in Europa, because he learned from them that the criteria which govern behaviour in Woollet, his small town in the state of Massachussetts, were not necessarily the only ones, nor even the most adequate ones and on rejecting them in favour of those which he had

1. HENRY JAMES, *The Art of the Novel*, ed. by RICHARD P. BLACKMUR, Scribner's, New York and London, 1948 p. 321.

discovered and absorbed in Europe, he realized that he had to cause pain to his old American friends who were unable to lose their innocence, their original ignorance.

c) A conspicuous absence.

This presentation of themes and characters implies *per se* a striking absence: that of the problem of evil in James's works. Not that he was ignorant of or rejected the existence of evil, but rather that he did not recognize it, did not see it as a problem, as the result of freedom of choice on the part of his characters [2]. They never hesitate between good and evil; there are no indications of moral guilt in them, rather they behave according to other modes of conducts, as the case may be, which are neither moral nor ethical. James indeed fully participated in this Manichean tendency to identify evil outside his good characters, outside his protagonistis; to such a point that a clear dividing line can be established in his stories and novels between the « good » and the « bad »: in both cases, in one as much as in the other, they appear as they are without any element of the opposite. Christopher Newman is an example of absolute and innate goodness, while the Bellegarde family, or at least the members of it at whose hands he receives the great wound of his life, are irremediably wicked. Even in the case of Hyacinth Robinson, the leading character in one of his intermediate novels of an exclusively English nature, it is pointless to search for a psychological conflict between good and evil.

This novel, *The Princess Casamassima* (1885), aspires to be a dramatized account of the anarchist movements in England at the end of the last century. Robinson is the bastard son of a mysterious member of the British aristocracy

2. The absence in James's characters of what could be called a conscionsness of good and evil (or perhaps, just ethical conscience) might be the result of the direct and pervasive influence which his father's religious and moral ideas had on him. Vid. QUENTIN ANDERSON, « Henry James and the New Jerusalem », *Kenyon Review*, Autumn 1946, pp. 516-566.

and a woman of doubtful life and infamous social extraction, of French birth [3], who stabs her lover when he refuses to recognize his duties towards his son. The child is charitably taken in by a modest London family and grows up in the slums of the English capital, while his mother serves her prison sentence. He joins the bookbinding trade and by a series of circumstances finds himself in league with a group of anarchists. When at the end of the novel he is given his first mission of importance, the assassination of a prominent aristocrat, Robinson hesitates, not for reasons of a moral nature, but for something much more superficial and of course artificially justified. He suffers at the thought that by his action he would be flaty rejecting and attacking a social class to which at heart he feels himself partially tied and which he respects with a romantic and childlike admiration. His ideas about the nobility, which are attacked from within by the princess herself and from without by his companions at work and by those of the conspiracy — can be seen in his own words: « it couldn't be true that they were all a bad lot » [4] and he thinks furthermore that it is already sufficient for him « to give my life to the beastly cause, without giving [it] my sympathy » [5].

This sympathy which in the beginning struggles with his sense of duty (a duty, which, seen from another point of view, is arbitrarily imposed and only partially accepted, without any clear ideological justification) takes root in him through the reflections which always lead him to the same kind of conclusion: « Everywhere, everywhere he saw the ulcer of envy, the greed of a party hanging together only that it might de-

3. This character, as those of the Bellegarde family in *The American*, just mentioned, corresponds to the simplistic and childish idea that James had of the French, as he expressed it when acknowledging that « the conception of Paris as the consecrated scene of rash infatuations and bold bad treacheries belongs, in the Anglo-Saxon imagination, to the infancy of art ». Vid.: HENRY JAMES, *The Art of the Novel*, p. 24.

4. HENRY JAMES, *The Princess Casamassima*, Harper Torchbooks, New York 1959, p. 206.

5. *The Princess Casamassima*, p. 282.

spoil another to its advantage »[6]. Finally, the only possible solution for him is suicide.

Robinson, albeit in a different sense from Newman or young Miles, is also an innocent person. He is a man sitting on the fence between two worlds, neither of which fully recognizes him as an integral part and to neither of which he feels completely tied. He recognizes in himself affinities towards the world of the workers, in the middle of which he has spent all his life and of which he is a member, be it only in an external and material way; but he also feels affiliated to the London aristocracy, since he thinks that its members « recognizing a mysterious affinity (with that fineness of *flair* for which they were remarkable) were coming to him to save him the trouble of coming to them »[7].

At the same time, he has connections with both classes: his worker and revolutionary friends appreciate him without fully understanding him, and he produces the same feeling of confusion among the acquaintances he has in the nobility. For some, Robinson is a « duke in disguise »[8] or « he's a bloated little aristocrat »[9]; for others he is a commoner of whom, however, it can be said: « you've nothing of the people about you »[10]. James intended that Robinson, as the son of an aristocrat, should be determined by this simple fact to the point that, finding himself suddenly moved from his own environment, without any kind of advice and with minimal preparation, to the most exclusive salons of high society, he should be capable of behaving with the same ease as that which he exhibits in the low quarters and the humble homes of his working-class friends.

And so it is remarked with amazement; as the princess says to him: « I've watched you constantly since you came — in every detail of our behaviour — and I'm more and more *in-*

6. *The Princess Casamassima*, p. 342.
7. *The Princess Casamassima*, p. 215.
8. *The Princess Casamassima*, p. 379.
9. *The Princess Casamassima*, p. 395.
10. *The Princess Casamassima*, p. 395.

triguée. You haven't a vulgar intonation, you haven't a common gesture, you never make a mistake, you do and say everything exactly in the right way. You come out of the poor cramped hole you've described to me, and yet you might have stayed in country-houses all your life. You're much better than if you had! »[11]. And all of this is a result of his paternal heritage, an inescapable consequence of part of the blood which flows in his veins. The fact that his life has been spent in poverty and need, the fact that the whole of his social experience has been reduced to that of the medium in which he has grown up and has been educated, means nothing to James, once Robinson's noble heritage, hidden for the first twenty years of his life, has the opportunity to react under a suitable stimulus. And once he is put in a situation of having to choose and to decide clearly in favour of one or another of these antagonistic groups, of these conflicting worlds, his only honourable choice, at least as the author presents it, is self-destruction. So, one can also see in Robinson the double factor to which I alluded before: he is without doubt an honourable man, a man in whom goodness and a sense of justice unite to constitute the most profound characteristic of his temperament. And at the same time, with a determinism very like that of Balzac, the blood of aristocracy which forms part of his biological inheritance, separates him unavoidably from his companions at work and from those of political intrigue; it places him on a level superior to all of them, even though they never cease to appreciate him. That the motivations which the novelist uses to justify the facts are not very convincing, has already been hinted at, and is, in any case, an entirely different problem. The fact is that Robinson, a good person and an intelligent one as well, is unable to understand their temperaments, their illusions and their ideals; neither is he able to understand their wretchedness, their vileness, their misery. This radical inability to understand, together with his profound goodness is, in the end,

11. *The Princess Casamassima*, p. 283.

what makes up that innocence which continually repeats itself in James's characters with certain circumstancial variations and with extrinsic modifications.

d) Foreigners.

Until 1878, the year in which James achieved his great success with « Daisy Miller », his theme had been that of the American in Europe in these internationally flavoured stories.

Thus *Roderick Hudson* and *The American*, among his novels, and « A Passionate Pilgrim », « Madame de Mauves », « Four Meetings » and « Daisy Miller » were all published between 1871 and 1878. In each case there is an independent cheracter who has been « transplanted » and finds himself in contact with a new way of life, a new cultural environment which he is incapable of understanding. Later in his life when James conceived more articulate characters, he presented them in such a way that in similar situations they were able to come to terms with this environment, although in the process their innocence suffers or is lost. The first of these cases would be that of Isabel Archer in *The Portrait of a Lady* (although the truth in her case is that this happens only partially because, even if her final decision is clearly a conscious one, its nature nevertheless is on a footing with those which involve the « innocents » of the first stage, those characters who are absolutely unable to understand the new environment in which they find themselves) and later, during his « major phase », Lambert Strether in *The Ambassadors* or Milly Theale in *The Wings of the Dove*. The situation, similar also in all these cases, is, of course, more than a static one: it produces a shock, a spark between two groups of characters (one party being American, the other European) when a member of the first group whom the Europeans respect as an external observer, tries to convert himself into an integral part of this new world. In some cases he does not succeed, and finishes by returning to his own

country (*The American*, « Four Meetings ») and although in others they do succeed, as in the case of Isabel Archer or Lambert Strether, or as already has happened to Madame de Mauves, in each case the characters have a high price to pay for their boldness.

There is, then, the *Innocent American* in contact with the sometimes wicked *Guilty European*. From 1879 onwards, with his story « An International Episode », James began a variation within this structure: in this case the guiltless are two young Englishmen and the new medium they discover consists of the city of New York and the beaches of Newport; and this time it is the Americans who hinder their attempt to be anything more than simple tourists. Naturally, the motivations which impel the one and the other are different to those of an earlier date but in any case the theme, the characters, and the situation remain the same, almost unchanged.

In this first presentation there are three stages about which the development of the characters revolves. Firstly, they are unconscious slaves to certain customs, to a particular morality and even to certain prejudices, the existence of which they never even superficially suspect. This is the stage of *The American*, « Four Meetings » and « Madame de Mauves ». In these stories the main characters have absolutely no understanding of why they are rejected or made to suffer, because they are not sufficiently intelligent or flexible to realize that other motivations exist or that they even can exist. In the second stage the innocents are of a wider variety and of a richer intelligence: Daisy Miller and Bessie Alden (from « An International Episode »). They realize, in fact, that there are different ways of life and different possible attitudes to be adopted towards them, and their conflict with this previously unknown society is produced by their rebellion, their refusal to accept principles and forms of conduct prevalent in the midst of an environment whose privileges are denied them. As Bessie Alden asks: « why should I suffer the restrictions of a society of which I enjoy none

of the privileges? » [12]. Daisy Miller does not express herself quite so explicitly, but her actions are equally challenging and rebellious. Her price, as has been mentioned before, is none other than her own life. On the third level, Lambert Strether far from rebelling, fully accepts European modes of conduct as superior to his own. His mind is opened to new possibilities and his suffering has a positive outlook. He is a man with enriching experiences, although these and the conclusions which he derives from them, separate him from his old American friends.

c) Children.

James deals with his theme in a second way, perhaps the most obvious of those he uses: it is the one which we find in his story of 1891 « The Pupil » and in his novel *What Maisie Knew*, 1897. In these two works the innocent person is a child, the surroundings in which he is at a loss are constituted by the world of the adults and these will occasion the strife that the young protagonists have to suffer. As is natural, James adapts the conditioning factors of the shock produced in these cases to the circumstances from which it is derived. If in the stories of an international type the spark takes place when a foreigner attempts to forget his position as such and causes the native residents to react against this presumption, in these cases the immediate reason is of another kind: in « The Pupil », the problem is one of economy, in *What Maisie Knew* it is sexual. In either case there is a constant: James chose a motive which the child could not properly understand. Money, or rather (and James wanted to make this quite clear) the lack of it, is what makes the adults, among whom the child moves, flee from a villa in Cannes or Nice to a hotel in Genoa, and from there to a boarding house

12. HENRY JAMES, « An International Episode », in *The Complete Tales of Henry James*, ed. by LEON EDEL, Rupert Hart-Davis, London 1962-64. vol. 4, p. 290.

in an ordinary Italian town. At last when the final blow seems inevitable, the parents think of getting rid of the child by giving him unconditionally to a tutor. With all the comings and goings, as well as this final decision due to the financial impasse, it is impossible for the child to bear up to the situation. It is true that he deduces a series of facts; he instinctively feels ashamed of his parents' attitude towards him and his tutor (whom, logically enough, they do not pay and who only remains with them because of his devotion and affection towards the child, for whom he cannot help feeling sorry); he suffers because of this estrangement from his parents, but of course he is incapable of undestanding the reasons why they reject him. And this is the exact situation which James is looking for. The fatal and unavoidable end can be no other than that of his death, his almost violent destruction attributable to his own parents. This is also a part of the previously mentioned thematic structure.

The change from an economic to a sexual factor, as is the case in *What Maisie Knew*, produces a no less similar situation. During one of the dinner parties, of which James was particularly fond during the first part of his stay in London, he heard of the pathetic situation of a child, the son of a divorced couple who hated one another intensely and whose particularly unfortunate circumstances were due to the amazing verdict pronounced by the judge with regard to his parents' divorce. The conditions to which the three persons were to submit were the following: as the judge was unable to find in either parent the moral solvency needed to guarantee an adequate education for the child, he ruled that he should spend six months with his father and six with his mother. At first all seemed to run smoothly, except that the child served unconsciously as a messenger of hate. The parents used him as a means of expressing their mutual contempt and both of them tried, during the period in which he remained with each one, to instil in him the feeling of hate and distrust towards the other member of the triangle. The child's situation became even more disagreeably oppressing on the remarriage of his

father; the system of vengeance then underwent a variation. The father refused to take care of the child and did not send for him when it was his duty to do so. The mother naturally presented this attitude and also began to put it into practice, with an end to hurt and annoy her ex-husband. In this way, the child found himself, in the novelist's words, « practically disowned, rebounding from raquet to raquet like a tennis ball or a shuttle-cock » [13].

This is the anecdote just as Henry James heard it. However, his imagination, always in search of the novel or the unfamiliar, did not delay in discovering new possibilities for the predicament of the boy, who soon became a girl in the mind of the writer, since it seemed to him that « [it] couldn't be with verisimilitude a rude little boy; since, beyond the fact that little boys are never so 'present', the sensibility of the female young is indubitably, for early youth, the greater, and my plan would call, on the part of my protagonist, for 'no end' of sensibility » [14]. With the idea of giving the situation another turn (« the magic twist ») which it needed, in his opinion, to be converted into a dramatizable theme, he only needed to present the other partner in his novel *What Maisie Knew,* as being married and in this way give the above mentioned situation « a proper symmetry » [15]. A new dramatic touch is achieved when the parents of the child become bored with their respective second partners and flee again from the bosom of the family, each, as is natural, with a new mate. So the child falls into the hands of his step-parents who in their turn see themselves joined by this wretched fruit of the previous union of their respective partners, so « it became rather quaintly clear that, not less than the chance of misery and of a degraded state, the chance of happiness and of an improved state might be here involved for the child, roundabout whom

13. Henry James, *The Art of the Novel,* p. 140.
14. *The Art of the Novel,* pp. 143-144.
15. *The Art of the Novel,* p. 140.

the complexity of life would thus turn to fineness, to richness » [16].

In this way the possibility of a happy ending remains, or at least, is insinuated, at the same time that the thematic content of which I have spoken is fulfilled: an innocent child, Maisie; a world which to her is incomprehensible, the adult world of her parents who seem to be solely governed by their passion or by their sexual whims; a blow for the child every time these adults allow themselves to be ruled by the flames of their desires; and an inevitable consequence, which is the child's suffering and her death, metaphorically in this case, since the part of her which dies is her innocence, her childhood. Here then, there is room for hope, when in that hurtful moment life is given to the woman who is to be Maisie, although in the process of arriving at this new beginning, the path has been painful and bitter.

f) Artists.

A third presentation is the one which we find in the stories which revolve around an intellectual and artistic setting. Although James used it in only one of his novels, the first one published, it served him as inspiration for innumerable short stories, abundant throughout his creative life. At first it appeared as a detail of marginal character in his international stories, almost as if by chance. Such is the case of his first novel, *Roderick Hudson*, in which the situation of Roderick, an American in Europe, has more importance and relevance than his artist's condition or character. And similarly in the story of two years before. « The Madonna of the Future » (1873), the artist in question projects by his words his national attributes rather than his quality as an artist inmersed in a vulgar and prosaic society which rejects or uses him with no attempt at appraisal: « we are the disinherited of art!... We are condemned to be superficial! We are excluded from the

16. *The Art of the Novel*, p. 141.

magic circle. The soil of American perception is a poor little barren, artificial deposit. Yes! we are wedded to imperfection. An American, to excel, has just ten times as much to learn as a European. We lack the deeper sense. We have neither taste, nor tact, nor force... We poor aspirants must live in perpetual exile » [17].

Later the novelist gives full importance to the contrast between, or confrontation of, the artist as an innocent person and a vulgar society, insufficiently sensitive to understand him and which at times accepts and uses him, as in the case of the protagonist of « The Death of the Lion », 1894. In this story a pseudo-intellectual, whom James calls with a certain irony « a literary lad », relentlessly pursues the artist in order to exhibit him in her salons as a curiosity and to impress her friends with her relationship with the artistic world and its celebrities. The outcome, as in the case of so many other innocent characters, is the death of the artist: a death which stems from the weariness, the sadness and the frustration caused by his inability to escape the persecution to which he is subjected. On other occasions the artist is unmercifully rejected and has to seek refuge in his own work or in the consolidation of the understanding of one of his disciples who is capable of appraising him intelligently, as happens in « The Author of *Beltraffio* », of 1884, or in « The Lesson of the Master », which is of particular importance because it constitutes a kind of parable of James's life as creator, as he saw himself. This story, which was written in 1888, seems at first sight to deal with the pernicious effects, as James saw them, which are caused by love and marriage in the life of the artist and reveals, on a less superficial level, the latent fear present in the life and work of the novelist with regard to sexuality and women. On the other hand it is a diatribe against the fortunate and triumphant artist, the one who is accepted and wealthy, which James dreamed of being all his

17. HENRY JAMES, « The Madonna of the Future », in *The Complete Tales of Henry James*, vol. 3, p. 15.

life, and with which, at this time, perhaps as a consolation for his faillure as a popular artist, he deals in a satirical and contemptuous way. It could, in fact, be seen as an attitude of sour grapes were it not for a certain sense of humour which suggests a mild mockery of the *Religion of Art*, which James professed all his life.

f) The ghosts.

From 1890 onwards, James began a fourth and last treatment in his experiments with the theme of innocence. Throughout the decade of the eighties he had suffered, a victim of misfortune and failure. In 1882 his mother died, and a few months later so did his father. The following year one of his younger brothers died, his health gravely affected by his participation in the Civil War, from which he had never recovered. Towards the end of 1885 the publishing of *The Princess Casamassima* was begun, the failure of which wounded James even more profoundly as his hopes for the success of this novel were exceptionally high. If we add to this the failure of *The Bostonians* only a few months previously and that of *The Tragic Muse* of 1889, we have sufficient motives in conjunction to understand that the spirit of the novelist reached a saturation point, a disillusionment with respect to the novel as literary form and as an expression of life, which drove him in the nineties to write entirely for the theatre. And here again it was failure, complete and utter, which he suffered as the fruit of his labour. Therefore it is not surprising that it is at this time that James began to express his sorrow, his disenchantment and his bitterness by means of this fourth theme to which I referred above: his ghost stories. The contrast between the natural world and the supernatural provided an adequate outlet for all his anxieties and frustrations. In this case there is a crash as disproportionate as the others, with the difference that, here, a confrontation is introduced between perfectly normal beings, intelligent, flexible and cultured adults, and the supernatural world (where before

they were foreigners of limited education, or children, faced respectively with the sophisticated society of another country, or with the adult world) against which they are completely powerless.

Of his eighteen ghost stories only two belong to James's first period of creative work: « The Romance of Certain Old Clothes » and « De Grey: A Romance », both of 1868. Another two appeared half way through the seventies: « The Last of the Valerii » and « The Ghostly Rental », of 1874 and 1876 respectively. These four stories are really conventional attempts, written in the traditional style and with no other implications or intentions than those of a financial nature. A long empty period then followed until 1891 when he wrote « Sir Edmund Orme », one of the most significant and interesting of this genre. In 1894 he wrote another four and from 1895 to 1900 he follows with seven more in rapid succession. The remaining two « The Beast in the Jungle » and « The Jolly Corner » were written in 1902 and 1908, respectively. In « The Turn of the Screw », 1893, perhaps the best known of all these stories, we have a double level of confrontation: on one hand the healthy and intelligent adult with the supernatural world and on the other, that of the children with the unintelligible world of adults. These confrontations are developed on three levels rather than four: on the lower plane the children's world, on the higher, that of the ghosts, and in the middle, as a unifying factor between the two, the world of the normal adults. The children react against the aggression of their governess, who, without their being able to understand why, attempts to preserve the tranquillity which is threatened by these *presences*, as James calls these dangerous spiritual beings: and in the process of trying to avoid any harm being done to these young children for whom she feels responsible, she acts in such a way that she herself inflicts a large part of the pain that the children have to undergo. The governess herself is also a victim: her anxious attempts to protect the children from the harm that the ghosts represent only partially

succeed, and the death of one of them together with her own terror are the elements which form her own suffering [18].

However one looks at it, it is evident that what James was attempting by using this supernatural world as a contrasting vehicle was to stress the impotence and the inability of the victim to defend himself. It is true that in the earlier situations there could be no blame attributed to his innocent character: their suffering was not a punishment for their weakness and even less so for their wickedness, but rather an unforeseeable consequence of their blissful ignorance. It is also true that this ignorance is naturally involuntary and, in some cases, insurmountable. There is, however, and this is significant, an element of guilt which can in some ways be ascribed to these blameless people: there would have been a certain possibility of self-defence had they been able to understand and comprehend the antagonistic situations in which they found themselves; in such an instance, their destruction or suffering would not have taken place, and their incapacity to learn would not have led them to their sad situations, if they had stayed in their own natural surroundings instead of rebelling against an environment which was unfamiliar to them. This can be applied, with a certain flexibility, to the cases of the foreigner, the child and artist. On the other hand, in the case of this fourth and last instance, James presents a situation in which there is no possibility of laying the blame on the innocent. The person is a mere toy, a completely blameless and defenceless victim. And it is to this situation that the writer wants to arrive in his sad years at the end of the century: to present the case of a defenceless person, completely innocent and of great intellectual capacity, who is faced with a situation which he has not provoked and out of

18. A discussion of the reasons why I accept this rather straightforward interpretation of the story instead of any other possible one (for instance Edna Kenton's theory, more fully developed by Edmund Wilson in his essay « The Ambiguity of Henry James ») would take the present article too far away from its stated purpose and must therefore remain unattempted for the moment.

which he is destined to come broken and wounded, if not utterly destroyed.

This, then, is the theme of innocence in the work of Henry James. A theme which he arrived at as if by chance, drawn to it perhaps by his circumstances and experiences. In its beginnings it was the story of the uneducated American, the healthy and good-natured provincial American, who James despised and ridiculed, faced with people or situations rooted in old traditions which had been corrupted by the same civilization that had given them superiority to such an extent that they had become slaves to selfishness, ambition and finally evil. Later, and through a series of gradual developments, he will introduce those extrinsic variations which provide the limited differences to be found among his novels and short stories: differences which, as has been repeatedly said, are superficial and circumstancial. James's fiction is therefore cumulative, it keeps expanding, while the only real development would be achieved through an « indepth » penetration which would give individuality to his situations and independent personality to his characters.

JAVIER COY

I SAGGI DI FRANK NORRIS

I saggi di Frank Norris [1], scritti tra la fine del 1901 e l'inizio del 1902, sono particolarmente interessanti perché costituiscono uno sforzo cosciente di definire il ruolo dello scrittore nel contesto americano in un momento in cui il paese andava assumendo i tratti che l'avrebbero caratterizzato sino ad oggi [2]. Questo interesse aumenta quando si osserva che i saggi sono un tentativo dichiarato — rimasto incompiuto per la morte di Norris — di scrivere un'« epopea americana ».

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

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

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

classe dirigente che, dopo l'esperienza della « gilded age », si affacciava al ventesimo secolo. Egli recepisce i codici di un mondo borghese ottocentesco, li filtra attraverso un'esperienza di transizione, e li restituisce, modificati, come modelli ideologici per la costituzione di quella mentalità che verrà chiamata *Liberal*. E' la stessa opera che in quegli anni svolgeva più coscientemente Herbert Croly [3].

Nato a Chicago nel 1870, Norris era figlio di un uomo d'affari benestante che aveva creato dal nulla la propria posizione economica negli anni della guerra civile e della ricostruzione, avanzando di pari passo con il processo nazionale di industrializzazione. Senza acquistare le dimensioni di un « tycoon », era tuttavia un uomo facoltoso e ambizioso, secondo i modelli del tempo. E' il momento in cui Chicago, trasformata da cittadina in grande città, assume il ruolo di centro del commercio del grano e della carne, che l'Ovest forniva in quantità crescente, a mano a mano che le linee ferroviarie venivano completate, e sviluppa una serie di industrie collegate prima alle ferrovie e poi alla trasformazione e all'immagazzinamento dei prodotti agricoli [4]. Ma Chicago non era rivolta solo verso l'Ovest, era anche legata a New York e a Boston, cioè ai centri finanziari della nazione e, al di là di questi, all'Europa, che era il mercato principale per i prodotti agricoli americani [5].

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'intuizione è interessante, se teniamo conto della successiva linea di indagine che identifica nel romanzo l'espressione più congeniale — o addirittura l'espressione propria — alla società capitalista e borghese e, più in generale, tenta il collegamento tra le forme d'arte e le strutture sociali [7]. Infatti, Norris aggiunge:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Quel che sorprende, continua Norris, è che

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

A questo punto Norris fa un appello all'impegno:

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

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

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

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

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

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

Si può dire che l'artista naturalista americano è spinto come artista alla condanna, e come americano al rifiuto o addirittura all'incapacità di vedere [8] le conseguenze logiche di

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

questa condanna nei termini di un impegno personale e sociale. Perciò è quasi sempre condannato a falsare in ultimo la sua opera, rendendola così un grido ancora più impressionante [9]. L'opera di Norris, proprio per la sua lucidità teorica, mostra in modo esemplare questo connubio tra un metodo realistico rispetto alle emozioni, al comportamento, all'ambiente, al linguaggio e un substrato romantico espresso in simboli ricorrenti, che serve da binario.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Vediamo il caso opposto: per esempio *Fecondité*. Lo scopo per cui Zola scrisse il libro lo ha sopraffatto. Gli importava davvero di più lo spopolamento della Francia. Risultato: sermoni sulla fecondità delle donne, ritirete, un miscuglio di incidenti noiosi e sovraccarichi che cedono sotto il peso di un tema che avrebbe dovuto palesarsi solo indirettamente [11].

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

E' a proposito di questa visione di un Ovest sobrio, laborioso, bempensante, timorato di Dio e della legge, che risponde Norris, un Ovest privo di interessi economici e conflitti politici, un Ovest i cui problemi sono quelli immensi della natura e delle stagioni o quelli personali dei rapporti con se stessi e con la famiglia, un Ovest la cui voce è, in quegli anni, quella di un Hamlin Garland in vena di fuggire dalla realtà [13] o quella dell'Howe di *The Story of a Country Town* portato ad esempio da Lighton. E' proprio la dimensione quotidiana e dimessa che il Lighton vorrebbe assegnare alle vicende — dimensione che comporterebbe non soltanto l'eliminazione della realtà dei soprusi economici e politici, ma la presenza di personaggi medi privi di tratti eroici, di volontà di dominio, di ascendente carismatico — che ripugna a Norris, con l'accusa di trattare una vicenda impossibile nella realtà. La realtà come serie di dati veri o verosimili è, per Norris, soltanto il mezzo che rivela una ben più profonda realtà che si svolge all'interno delle vicende stesse. *The Octopus* si basava su una vicenda vera: uno scontro del 1867 tra i coltivatori di grano della valle di San Joaquin e la Southern Pacific Railroad, riportato nel 1890 da Bancroft nella sua *History of California.* Tuttavia Norris aveva spostato la vicenda in avanti di vent'anni e aveva trasformato i protagonisti da coltivatori diretti, modesti e privi di grandi basi economiche e culturali, in *rancheros* dotati di mezzi e di un'istruzione superiore, rendendo la lotta soprattutto un confronto di fine secolo tra due modi di gestire il potere, tra due settori di una classe dirigente, mentre nella realtà era stata la lotta tra un ceto medio rurale nuovo e precario e le forze dell'incipiente capitalismo industriale, che si appoggiava ai vecchi patrimoni [14].

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

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

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

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

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

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

ra — distinte e compiute [15]. « In tutta la storia », prosegue « non credo vi sia realizzazione più splendida di questa conquista delle terre selvagge, che è stata iniziata da Lewis e Clarke e che — nonostante tutte le dichiarazioni contrarie — continua tuttora ».

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

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

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

In America

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

A questa immagine di super-uomo vitalista, che crea una civiltà tutta azione e dominio [16], fa da *pendant* quella negativa del « borghese pantofolaio », che arriva dopo e gode degli sforzi in modo parassitario, disinteressandosi degli eroi che, anzi, si debbono adattare o scomparire, trascurati da una nazione che non sa cogliere il proprio momento migliore e adottarlo come simbolo:

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

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

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

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

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

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

Questa nostalgia intensa e precoce è l'altra faccia ideologica della pretesa di ordine e quotidianità di Lighton [17]. La fase economica e politica che si consolidava all'inizio del secolo richiedeva da una parte una realtà quotidiana piatta, sonnolenta, senza quesiti di fondo e senza fremiti o ambizioni turbolente e, dall'altra, uno sfogo ideale per le frustrazioni che le speranze e gli stereotipi ricevuti da un mondo agricolo

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

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

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

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

LORETTA VALTZ MANNUCCI

THE ENORMOUS ROOM E LA VISIONE DEL PELLEGRINO

Un pellegrinaggio ai confini dell'individuo, la gioia della scoperta dell'identità dell'artista, ancora intatta, non contaminata dagli sforzi della società che annienta l'individualità umana, la sua realtà pulsante, il suo divenire: in questa chiave *The Enormous Room* si sovrappone al *Pilgrim's Progress* di John Bunyan. I titoli dei capitoli: « I Begin a Pilgrimage », « A Pilgrim's Progress », « Apollyon », « An Approach to the Delectable Mountains » sono la misura dei rimandi strutturali di Cummings; oltre ai palesi riferimenti al pellegrinaggio cristiano, immersi nella simbologia tradizionale di Bunyan. Il motivo del viaggio verso una seconda nascita, l'accettazione dell'esperienza come elemento formativo verso l'abolizione del temporale — in cui si perpetua la visione trascendentale —, sono tutti elementi che dal *Pilgrim's Progress* travalicano nello stanzone « filled with pillars » dal campo di prigionia di La Ferté Macé. Ma al di là delle affinità schematiche, che si esauriscono, come ha fatto notare Kingsley Widmer, nella ricerca di un espediente costruttivo, il « romanzo » cummingsiano si arricchisce progressivamente di affinità spirituali. L'uso di Bunyan, trasportato nella dimensione senza tempo, permea tutta l'opera narrativa, e da « partial » si fa totale, avendo Cummings ribaltato i termini ma non la problematica di Christian [1]. Se il viaggio non è più possibile perché i muri dell'« enormous room » trattengono fatalmente il

1. « While the use of Bunyan and the pilgrimage is only partial, and probably would not justify the ingenuity of systematic exposition, it does give elements of order at several levels to the poetic narrative »: KINGSLEY WIDMER, « Timeless Prose», in *Twentieth Century Literature*, April-July 1958, p. 6.

pellegrino, sarà allora il pellegrino spettatore di un viaggio che trascorrerà innanzi a lui, come in un filmato che nulla tolga al dramma degli avvenimenti. Inizia Bunyan:

As I walked through the wilderness of this world, I lighted on a certain place, where was a den; and I laid me down in that place to sleep: and as I slept I dreamed a dream... [2].

Il sogno si presta alle allegorie, specie se racchiude la simbologia teologica di Bunyan, il nodo dell'esperienza strettamente cristiana e la prospettiva nebulosa, atemporale, d'una geografia emblematica. Bunyan, a quanto appurato dalla critica più recente, iniziò il *Pilgrim's Progress* durante il primo periodo di prigionia, subito dopo la stesura di *Grace Abounding*, e anche questo elemento corrobora l'affinità ispirativa dei due « itinerari », seppur ribaltati, come s'è detto, nell'impianto speculativo.

Dopo l'arresto e l'angoscia di non saperne le ragioni, il protagonista dell'*Enormous Room* sembra porsi nella medesima dimensione nebulosa, a cui il sogno conferisce profondità allegoriche. « I began to think that I had dreamed the incidents of the preceeding hours » [3]. Il viaggio sta per iniziare e già la domanda inquietante: « why was I here, anyway? » prende le distanze dalla realtà temporale. Il tempo cronologico sfuma con il lento ritmare del treno verso una località ignota, che Cummings scambia per Marsiglia e il cui nome si dissolve nell'aria come un suono, un sospiro indefinito: « Mah-say ». Più oltre, operata la sostituzione del tempo, con la porta della prigione saldamente chiusa alle spalle, dirà ancora sbigottito: « I was walking in a dream » [4].

2. John Bunyan, *The Pilgrim's Progress*, The Penguin English Library, p. 39.

3. E.E. Cummings, *The Enormous Room*, Penguin Modern Classics, p. 53. (D'ora in poi si darà come riferimento la sigla *ER*).

4. *Idem*. p. 71.

Come Christian, il prigioniero deve caricarsi sulla schiena il suo bagaglio (« bed-roll and bed »), simbolo del peccato; e l'immagine rispecchia l'iconografia medievale del viandante.

I found my stick, at which 'piece of furniture' they amused themselves a little until I showed its use, by catching the ring at the mouth of my sack in the curved end of the stick and swinging the whole business unaided on my back [5].

Poi l'arrivo alla stazione di Briouse, dove il fardello viene lasciato in deposito e, come per incanto, Cummings scopre la dolcezza della notte e sente fluire una felicità « misteriosa ». *Good will* predice a Christian, nel *Pilgrim's Progress*, che, una volta giunto « to the place of deliverance », il peso sarebbe caduto da solo, e questo dinnanzi alla Croce perché Cristo, con la sua morte, ha liberato l'uomo dal peccato. « So I saw in my dream, that just as Christian came up with the Cross, his burden loosed from off his shoulders, and fell from off his back » [6]. Ed ecco che, nella camminata notturna, il prigioniero si trova improvvisamente « face to face with a little wooden man hanging all by itself in a grove of low trees » [7]. L'incontro è esaltante, il corpo di legno del crocifisso, scolpito rozzamente da un artigiano sconosciuto, è più che una visione allegorica. Il suo profilo contorto, gli spigoli duri delle braccia, il tormento del volto parlano « the angular actual language of his martyred body » [8]. Ma è un nuovo tipo di linguaggio, che s'infigge negli occhi del crocifisso e comunica per istinto attraverso la coscienza di quel corpo martirizzato.

Questa è la prima scoperta di Cummings, ormai inserito nella schiera dei prescelti e pronto ad affrontare, di là dalla porta dell'« enormous room », l'avventura della salvezza. Chri-

5. *Idem*, p. 44.
6. JOHN BUNYAN, *op. cit.*, p. 69-70.
7. *ER*, p. 55.
8. *Idem*, p. 56.

stian, occorre ricordarlo, lascia alle spalle la *City of Destruction* prima di oltrepassare lo « strait Gate » ed entrare nell'*Interpreter's House*, ma per fare ciò apprende la dura lezione di *Worldly Wiseman*, il cattivo consigliere. Non è soggiornando nel villaggio di Morality, governato da Legality e da suo figlio Civility, che si ottiene il pieno beneficio dell'esperienza. Né per Bunyan l'adesione incondizionata all'*establishment* è fonte di catarsi. Nell'immoralità totale della guerra, che sovverte l'ordine e la legalità delle cose umane, occorre ripudiare il concetto di civiltà e chiudersi alle sovrastrutture, non ultima quella del linguaggio. In Cummings va maturando questo distacco, anche se la coscienza di una spartizione tra società ed esperienza individuale verrà in seguito, nella *Interpreter's House* di La Ferté Macé, cosparsa di esempi viventi, con le lunghe finestre e i pilastri a navata che la fanno « ecclesiastical in feeling ».

I had seen him before in the dream of some medieval saint with a thief sagging at either side, surrounded with crisp angels. Tonight he was alone; save for myself, and the moon's minute flower pushing between slabs of fractured cloud [9].

Il sogno torna a sottolinere il valore trascendentale di quella visione, ma il richiamo alla realtà della solitudine ne proietta l'immagine sullo schermo della natura, al riverbero di una citta irreale nel chiarore ipnotico della luna. Ed egli la chiama « moon's picture of a town ».

These streets with their houses did not exist, they were but a ludicrous projection of the moon's sumptuous personality. This was a city of Pretend, created by the hypnotism of moonlight [10].

La città esiste davvero; l'illusione ha solo spaziato oltre i suoi confini in un improvviso squarcio della coscienza. Gli occhi

9. *Ibidem.*
10. *Idem*, pp. 56-57.

di Cummings hanno veduto e capito l'incanto della *Celestial City* e la sua « fragile echo of colour »; basterebbe un semplice soffio per infrangere l'armonia perfetta di quella visione, e tutto crollerebbe in silenzio, ma egli non fa nulla (« I must not, or lose all »). Poi le pietre grigie del muro della prigione, ed egli « percepisce di essere giunto allo ' strait Gate ' ». « Now I perceived that we made towards a gate, singularly narrow and forbidding, in the grey, long wall » [11]. All'interno dell'edificio il buio si fa più cupo; i riferimenti alla luce della luna guidano gli spostamenti da una stanza alla altra, fino alla cappella, dove il prigioniero riceve, come fosse un viatico, la *paillasse* su cui dormirà nei lunghi mesi di internamento. Il gioco delle ombre, il silenzio rotto dal rumore delle porte e delle serrature, il susseguirsi di « percezioni » di forme ed oggetti accrescono un vago senso di paura e di colpevolezza.

Staring ahead, I gradually disinterred the pale carrion of the darkness — an altar, guarded with the ugliness of unlit candles, on which stood inexorably the efficient implements for eating God.

I was to be confessed, then, of my guilty conscience, before retiring? It boded well for the morrow [12].

Poco dopo, l'oscurità completa della stanza di prigionia gli pare una morsa insopportabile. Il corpo disteso sulla *paillasse* si abbandona lentamente alla stanchezza e all'emozione, ma gli occhi restano aperti; e d'improvviso « percepiscono » la presenza di altre persone. Sono suoni e rumori che trasformano la stanza, ne proiettano le pareti in lontananza, facendola « enormous » e conferendole profondità e larghezza immense. Qui inizia il grande viaggio, ribaltato nella profondità della coscienza. Cummings è entrato nella schiera degli « eletti »,

11. *Ibidem.*
12. *Idem*, p. 60.

capace ormai di dilatare le pareti dell'« enormous room » oltre i confini della realtà.

La sua crescita spirituale spazierà, paradossalmente, nel microcosmo di quelle quattro mura. E i suoi occhi, poco a poco, riusciranno a scorgere le « Delectable Mountains ».

La scoperta degli « altri » matura nell'oscurità e si esemplifica in una indistinta successione di suoni e di percezioni che nulla hanno a che vedere con il linguaggio. Nel momento in cui Cummings viene arrestato si crea una netta separazione tra i canali comuni dell'esperienza e la nuova realtà che lo circonda. Non che l'esperienza precedente scompaia del tutto, ma gli apporti culturali tradizionali, l'educazione, le strutture sociali e il loro rapporto con la realtà si confrontano in una atmosfera di sogno, densa di fluidità. Per il prigioniero non conta più il modo in cui la realtà si manifesta, ma il fatto che essa esista di per sé, come patrimonio inalienabile dell'individuo. E l'esperienza si lega a questa realtà in modo autonomo; non programmabile, libera da qualsiasi *medium* culturale e da ogni sorta di coercizione. Il binomio linguaggio-esperienza si scinde e, per una legge di equilibrio molecolare, si ricompone in esperienza-realtà individuale, eliminando le scorie culturali.

Il mondo degli « eletti » non soddisfa nessuna legge specifica in quanto non ha formule da verificare: esso esiste e basta. Non è un momento di disordine che mira alla sopravvivenza in attesa che la guerra finisca e tutto torni allo *status quo*, è la normalità, giacché l'individuo non finisce mai di combattere per vivere. Christian, nel pellegrinagigo verso la salvezza, compie un viaggio nella propria individualità per conoscere nell'uomo l'abitudine al male e all'errore, e temprarsi con l'aiuto della grazia. Così Cummings esercita una profonda ricognizione nei valori istintuali dell'uomo, per scoprire che la salvezza non è una struttura ecclesiale, e quindi istituzionalizzabile, ma un elemento innato di trascendenza.

Questo spiega la sua scoperta dell'animalità come valore positivo ed essenziale, attraverso cui opera la vera, nuova esperienza. Il primo contatto con questo tipo di realtà si risolve infatti con l'immagine dei due compagni urinanti contro il muro della stanza.

About five minutes after lying down I saw (by a hitherto unnoticed speck of light which burned near the doors which I had entered) two extraordinary looking figures[...] wander down the room and urinate profusely in the corner nearest me [13].

I riferimenti osceni si moltiplicano fino a diventare un tema dominante di *Enormous Room,* tant'è che il « romanzo » venne accettato con difficoltà e i primi recensori ne biasimarono l'esasperata coprofilia [14]. Ma al di là di ogni apparenza il ricorso all'oscenità non ha nulla di gratuito e contribuisce a rafforzare la struttura dell'opera, sviluppando un profondo e circostanziato sistema di metafore.

Spesse volte Cummings è stato accusato di « infantilismo ». Rudolph Von Abele ha sottolineato la sua capacità di ricorrere alle immagini proibite del sesso e dell'escremento, « whose force is proportional to its hostility to canons of "good taste" », per svilupparne la potenzialità satirica. E ha aggiunto, « it is perhaps inevitable that he should be called "infantile" or "adolescent" for it » [15]. Ma l'*Enormous Room* è esente da atteggiamenti satirici, più facilmente collocabili nella poesia della maturità. E' strano come proprio la « excremental vision » sia stata sottovalutata da certa critica o addirittura considerata un elemento superfluo [16]. Qualsiasi analisi del « romanzo » cummingsiano non può prescindere dalla metafora dell'osce-

13. *Idem,* p. 61.

14. Cfr. Lettera a Lloyd Frankenberg, su *Selected Letters of E.E. Cummings,* ed. F.W. Dupee & George Stade, New York, Harcourt, Brace & World, p. 184.

15. Rudolph Von Abele, « Only to Grow': Change in the Poetry of E.E. Cummings », in *PMLA,* LXX, p. 928.

16. Cfr. D.K. Lamb, in *Detroit News,* 4 June, 1922.

no, a meno di ridurre il tutto ad un *reportage* sui campi di prigionia francesi durante la I Guerra mondiale. Pure l'esperienza dell'*Enormous Room* dice molto di più: è un pellegrinaggio dell'uomo del XX secolo verso la salvezza, alla scoperta di quanto, nell'uomo, è rimasto intatto dopo la devastazione della civiltà organizzata, dell'ipocrisia religiosa e della scienza. E la risposta di Cummings ad una società ormai asettica è, per l'appunto, la scoperta della metafora escrementale.

Se « infantilismo » ha un significato dispregiativo (ma non pare un argomento accettabile, se non si vogliono dare giudizi negativi su artisti come Swift o Paul Klee), è meglio parlare di « regressione » e individuare i confini di questo ritorno all'infanzia, dandogli una prospettiva concreta e cosciente. Si è detto che il viaggio di Cummings, rispetto al *Pilgrim's Progress*, è un viaggio ribaltato, ma ciò non significa necessariamente che sia un procedimento involutivo.

L'« excremental vision » è certo collegata al concetto di analità, e rappresenta una delle fasi di sviluppo della sessualità infantile. Le sue caratteristiche sono state sondate dalla moderna psicanalisi, che ha rilevato tutta una serie di collegamenti con il concetto di sublimazione. Ma quel che più interessa è il rapporto tra l'analità come esercizio incoatto della sessualità del bambino e il mondo degli adulti, costruito su schemi repressivi. Freud ha descritto la fase anale come un periodo in cui la libido, che rappresenta la potenzialità energetica del corpo umano, si concentra nelle feci e nella capacità di amministrarle secondo le contingenze. Esse acquistano un significato simbolico per il bambino, ed egli le usa per ottenere attenzione ed interesse dagli altri, o meglio per stimolare l'amore degli adulti. Con la crescita sessuale e il definitivo passaggio all'organizzazione genitale, l'individuo tende a reprimere la visione escrementale e a predisporsi per un mondo che l'ha bandita tassativamente. Ma repressione non significa annullamento inconscio, giacché il carattere erotico-anale trasmigra nella simbologia della società contemporanea e ne diviene l'emblema.

Il binomio denaro-feci, che si incentra nell'amministrazione degli escrementi come elemento di proprietà, è una continuazione inconscia dell'erotismo anale infantile ed informa la società capitalistica, come ha sottolineato Erich Fromm [17]. Esistono quindi due forme di analità: quella infantile, libera da ogni condizionamento e legata al puro esercizio instintuale dell'organismo: e quella adulta, biologicamente organizzata ma *de facto* snaturata, dirottata sui miti fondamentali del capitalismo e soggetta a condizionamenti culturali e religiosi.

Con l'imprigionamento, in Cummings si crea un diaframma tra i simboli tradizionali della società organizzata e quelli elementari della percezione infantile in cui vige una fluidità compositiva immediata. In questo modo la visione escrementale diviene uno strumento regressivo dapprima inconscio poi, poco e poco, riscoperto ed assimilato. Da qui inizia il viaggio, con la frattura diretta tra passato ed esperienza presente, per conoscere le cose e dare loro un nome, e stabilire una nuova serie di valori attraverso una nuova serie di simboli. Cummings ha più volte affermato che la vera esperienza risiede nella infanzia, e che essa non può essere assimilata « until we have accomplished the thorough destruction of the world ». Attraverso questa distruzione « we cease to be spectators of a ludicrous and ineffectual striving and, involving curselves in a new and fundamental kinesis, become protagonists of the child's vision » [18]. In pratica, solo annullando i simboli tradizionali e spogliando l'uomo delle sovrastrutture socio-culturali, lo si riconduce alla nudità istintuale. al mondo infantile in cui tutto è intensamente vivo e presente; in cui ogni bisogno naturale è soddisfatto e non corrotto dalla neurosi repressiva della società capitalistica. Ecco i termini della « excremental vision »: per il bambino nulla è osceno o corrotto, ma la corruzione risiede nell'analità repressa. L'immagine degli escre-

17. Cfr. Erich Fromm, *Die psychoanalytische Charakterologie und ihre Bedeutung für die Sozialpsychologie*, in *Zeitschrift für Sozialforschung*, I (1932), pp. 253-77.

18. E.E. Cummings, « Gaston Lachaise », in *The Dial*, febbraio 1920.

menti, con il bagaglio di oscenità e di sporcizia, si trasforma in immagine di naturalezza incorruttibile, mentre il mondo dell'analità adulta, con le sue formule di pudicizia e di pulizia, diviene una maleodorante accozzaglia di regole oscene. L'uso della metafora, pertanto, conferisce all'oscenità dell'*Enormous Room* un valore profondo, annullando il significato esteriore delle immagini e dando all'opera un indirizzo diametralmente opposto a quello apparente.

Quando Cummings si risveglia a La Ferté Macé gli viene offerta una ciotola di « liquid slime » ed egli sembra rifiutare il primo contatto con il mondo escrementale. Ma l'offerta è un primo elemento di solidarietà che egli apprende attraverso l'istinto della fame; la tazza viene depositata per terra accanto alla *paillasse* e la figura scompare nell'oscurità. L'accettazione di quella poltiglia come nutrimento avviene attraverso un canale che gli è del tutto nuovo: il soddisfacimento d'una esigenza meramente corporale. La fame è una prima sensazione che la società dei consumi non conosce. La sera precedente, sostando nella cappella della prigione, aveva posato gli occhi sugli « efficient implements for eating God », ma qui, tra le mura dell'« enormous room », non v'è nulla di lucente e di pulito. I prigionieri mangiano come possono e l'unico utensile autorizzato è un pezzo di cucchiaio. Il cibo non ha un sapore preciso, è « dull, almost bitter, clinging thick, nauseating », quasi una densa versione del gusto impreciso del pane azzimo; e, subito dopo averlo mangiato, Cummings sente rifluire un nuovo desiderio di vivere. « I felt a renewed interest in living as soon as the deathful swallow descended to my abdomen » [19]. La metafora continua a svilupparsi, da quella poltiglia così « deathful » scaturisce il miracolo della vita e nella penombra della stanza egli riconosce qua e là « lively patches of vibrating humanity ». La percezione sembra diventare un elemento tattile (« a darkness gruesomely tactile ») e tutti i canali sensitivi del corpo umano agiscono con immediatezza, prima ancora che il linguaggio

19. *ER*, p. 62.

definisca gli oggetti e stabilisca una loro relazione obbiettiva. Questo è indubbiamente il modo di percepire del bambino, per cui importa meno il significato dell'oggetto quanto il suo divenire, e tende a riconoscerlo per i suoi mutamenti. Così che la sensazione di vibrante umanità nasce dall'immediatezza figurativa di quei « patches », prima ancora che da un'emozione organizzata nella mente.

Le allusioni al modo di recepire l'esperienza con curiosità tipicamente infantile sono assai precise nell'*Enormous Room;* per esempio, parlando del periodo in cui scopre la realtà dei compagni di prigionia, Cummings dice che « it was like a vast grey box in which are laid helter-skelter a great many toys, each of which is itself completely significant apart from the always unchanging temporal dimension which merely contains it along with the rest » [20]. Infatti non esiste una classificazione temporale delle singole esperienze infantili; i giocattoli giacciono alla rinfusa nella scatola e basta che il bambino ne tragga uno, per isolarlo dal tempo e renderlo presente a qualsiasi ricordo. L'emozione che il « toy » conferisce è talvolta meramente tattile, o interessa l'olfatto, tant'è che il brodo che Commings beve « smelled rather much like an old attic in which kites and other toys gradually are forgotten in a gentle darkness » [21]. Il richiamo all'antica soffitta e all'aquilone è tipico delle reminiscenze dell'infanzia; del resto in prigione il tempo non conta: è un eterno presente.

How, in such a case, could events occur and be remembered otherwise than as invidualities distinct from Time Itself? Or, since one day and the next are the same to such a prisoner, where does Time come in at all? ... whatever happens, while it may happen in connection with some other perfectly distinct happening, does not happen in a scale of temporal priorities — each happening is selfsufficient, irrespective of minutes, months and the other treasures of freedom [22].

20. *Idem,* p. 102.
21. *Idem,* p. 88.
22. *Idem,* pp. 102-3.

I riferimenti temporali nell'*Enormous Room* concernono più che altro l'involucro globale degli avvenimenti e, a parte lo episodio della celebrazione del Natale 1917, sono del tutto assenti. Come ha scritto Kingsley Widmer, le unità di tempo dominanti sono le impressioni lasciate dagli oggetti e dalle azioni, spesse volte disposte in surrealistica sconnessione. Azioni come lo svuotamento dei secchi di escrementi, le docce fredde o il passeggio nel cortile, ma anche il ricorrere di un suono o di un odore, la visualizzazione di un oggetto [23]. Cummings dice per l'appunto che non esiste una scala prioritaria di tempo quando un uomo viene imprigionato, perché ogni avvenimento è autonomo e la realtà che sta al di fuori non è un parametro accettabile. L'immagine del « toy » insiste sui metodi della percezione infantile e dà ancor maggiore profondità al concetto di « Non-tempo », come pure la similitudine del « grey box »:

> I shall (on the contrary) lift from their grey box at random certain (to me) more or less astonishing toys; which may or may not please the reader, but whose colours and shapes and textures are part of that actual Present — without future and past — whereof they alone are cognizant who, so to speak, have submitted to an amputation of the world [24].

Non c'è alcun tentativo di inserire il passato o il futuro nel mosaico di impressioni che dà forma e spazialità all'esperienza. Gli oggetti sono il presente dell'emozione subitanea e agiscono attraverso le loro proprietà figurative (« colours, shapes and textures »). E' l'emozione che segna il tempo non più cronologico del pellegrinaggio di Cummings. Un mozzicone di sigaretta gettato via, un tocco amichevole sulla spalla, un sorriso o il rumore della porta che si apre scandiscono il « pilgrim's progress », e da precise unità di misura si trasformano in autonomi frammenti di tempo; la loro connessione è

23. KINGSLEY WIDMER, *Timeless Prose*, *op. cit.*, pp. 4-5.
24. *ER*, p. 103.

soggettiva ed arbitraria. Il pericolo di imprigionamento è un lento distacco dai parametri temporali per permettere al « pellegrino » di vedere ed intendere le cose *sub specie aeternitatis;* così come Christian deve arrivare a perdere, con grande fatica, la cognizione del tempo corporale per riuscire ad immergersi nel fiume che circonda la *Celestial City,* e morire per vivere eternamente. L'apporto degli altri prigionieri, è pertanto fondamentale, poiché è attraverso l'esercizio dell'esperienza umana che si sviluppano i valori della solidarietà, della carità, dell'amore fraterno contrapposti alla bestialità della guerra e alla cecità del potere secolare.

Dopo l'offerta della tazza di « liquid slime », il successivo contatto con i compagni, definiti sulle prime una « crude imitation of humanity », è rappresentato dall'indistinto chiasso interrotto solo dal rumore di « exploding bowels » e dalla scoperta della grossa secchia traboccante di escrementi a poca distanza dal suo letto. L'urina fuoriuscita è sparsa tutt'intorno la sua *paillasse,* ed egli ne è immerso. Il « bagno » suggella la sua nascita, e il capitolo si intitola per l'appunto *Le Nouveau.*

In un saggio del 1912, Freud afferma che l'istinto sessuale è originariamente formato da molteplici componenti, alcune delle quali, con il subentrare dello stadio adulto, vengono soppresse o trasformate. Una di esse è la tendenza alla coprofilia, che risulta incompatibile con i modelli estetici e culturali della società civile forse a causa del raggiungimento della posizione eretta, che innalza dal suolo il nostro organo olfattivo. Ma questo processo tocca soltanto l'involucro della nostra complessa struttura e non altera il meccanismo fondamentale dell'eccitazione erotica. La escrementalità è troppo legata alla sessualità, dato che gli stessi genitali non si sono sviluppati come tutto il corpo in direzione della bellezza e hanno mantenuto le caratteristiche animali. Pertanto l'amore ha conservato la sua animalità [25].

25. Sigmund Freud, *Collected Papers,* New-York-London, ed. J. Riviere & J. Strachey, International Psycho-Analytical Press, vol. IV, 215.

La *paillasse,* punto fermo nel viaggio di Cummings, non è la comoda poltrona di una sala cinematografica in cui lo spettatore, con la schiena ben eretta, assiste alle tappe del pellegrinaggio: è un giaciglio poverissimo, gettato per terra. Essa simboleggia, così imbevuta di urina, il ritorno dell'organismo olfattivo al livello del suolo.

Dice ancora Freud che l'intiera sessualità, e non soltanto l'erotismo anale, rischia di soccombere con la repressione derivata dall'adozione della posizione eretta e dall'atrofizzazione dell'olfatto; come pure il concetto di soddisfacimento sessuale tende a scomparire di fronte alla sublimazione. La moderna società è affetta da neurosi e non è un caso che tutti i neurotici muovano obiezioni al fatto che *inter urinas et faeces nascimur* [26]. *Le Nouveau* apre gli occhi al mondo ed apprende innanzi tutto il linguaggio degli « exploding bowels », poi il linguaggio dell'olfatto, infine il linguaggio dell'amore, perché esso è, nelle sue profonde radici, animalità. Non v'è nessuna traccia del linguaggio organizzato, tipica espressione di quella cultura che ha distorto la genuinità dei valori umani. E quando l'amico gli ricorda una prima volta che « this is the finest place on earth », la sua mente corre al mondo lasciato alle spalle, e al capo della sezione sanitaria della Croce Rossa, il terribile ufficiale americano che impersona il mito della superiorità culturale degli Stati Uniti.

A vision of the *Chef de Section Sanitaire Vingt-et-Un* passed through my mind. The doughy face. Imitation-English officer swagger. Large calves, squeakin puttees. The daily lecture: 'I doughno what's th' matter with you fellers. You look like nice boys. Well-educated. But you are so dirty in your habits. [...] We gotta show we're superior to 'em. Those bastards doughno what a bath means. And you fellers are always hangin' round, talkin' with them dirty frog-eaters that does the cookin' and the dirty work round here. [...] If you want me to send you

26. Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents,* London, Hogarth Press, 1930, 78n.

out, you gotta shave and look neat, and *keep away from them dirty Frenchmen* [27].

Per *le Chef de Section Sanitaire* essere « well educated » significa soltanto vestire con cura ed essere puliti, perché questa è la regola della società, né è concepibile che i « nice boys » si accompagnino con quelli che sono di ramazza alle latrine; ma Cummings può riderci sopra con sereno distacco (« I laughed for sheer Joy »). Un altro esempio significativo riguarda la lotta dei compagni per ottenere la sua *paillasse*. La prima impressione indica mera bestialità. Agli occhi del prigioniero i contendenti sembrano animali inferociti che perseguono un istinto egoistico. Poi, invece, egli si rende conto che « these hostile forces were contending, not for the possession of the mattress, but merely for the privilege of presenting the mattress to myself » [28]. L'« enormous room » non è dunque un serraglio per bestie in cattività, come tutto fa sembrare, bensì un luogo dove si esercita l'essenza della solidarietà [29]. Cummings apprende che non solo l'istinto egoistico ma anche la bontà, nelle sue radici più profonde, è una forma di aggressione. L'educazione di *Le Nouveau* diviene ora più complessa. Cummings è come un bambino appena nato che scopre tutto attraverso l'esperienza istintiva, e l'« enormous room » comincia a rischiararsi ai suoi occhi. La luce vi penetra lentamente: « All this time the enormous room was filling gradually with dirty light » [30]. Egli ha ora un'esatta idea delle dimensioni della stanza e può delimitare il suo microcosmo. Il chiarore investe i muri, che sono « drab, sweating and poisonous » e acquista le medesime caratteristiche (« dirty

27. *ER*, p. 65.
28. *Idem*, p. 66.
29. I riferimenti agli animali sono assai frequenti nelle descrizioni che Cummings fa dei compagni di prigionia; ma ciò serve solo ad affermare la sostanziale differenza tra bestialità e coscienza umana istintiva. Per esempio, l'uomo che assomiglia ad un orso e fuma nella pipa ciò che pare una mistura di legno e letame, si trasformerà in una Delectable Mountain (*ER*, p. 67).
30. *ER*, p. 68.

light »). Essa ha una forma allungata, con pilastri e volte, ed è « unmistakably ecclesiastical in feeling »; in un angolo stanno sei secchi colmi d'urina [31]. Più in là:

> ... a few boards tacked together in any fashion to make a two-sided screen four feet in height marked the position of a *cabinet d'aisance,* composed of a small coverless tin pail identical with the other six, and a board of the usual design which could be placed on the pail or not as desired. The wooden floor in the neighbourhood of the booth and pails was of a dark colour, obviously owing to the continual overflow of their contents [32].

Non tutte le secchie vengono portate in un pozzo nero al piano terreno, alcune sono utilizzate per concimare un piccolo giardino « in which it was rumoured [*the Directeur*] was growing a rose for his daughter » [33]. Qui la metafora è elementare e Cummings sembra suggerire che la visione escrementale include, spaziando nella natura, il concetto di bellezza; anzi, ne è l'origine occulta [34]. Mano a mano che le funzioni biologiche si manifestano, *Le Nouveau* viene coinvolto nella simbologia dell'« enormous room », e si moltiplicano i riferimenti al sogno (« I was walking in a dream ») e ai mezzi percettivi della nuova esperienza (« but I perceived in the crowd the now familiar faces »). Egli scopre poco a poco che i compagni di prigionia gli sono familiari e nasce una forma di amicizia quasi inspiegabile, poiché non c'è stato affiatamento fra di loro, né si sono scambiati parola.

Il termine « optically » informa uno dei cinque sensi e, ancora una volta, dimostra che le relazioni umane possono seguire

31. Altre allusioni alla sensazione ecclesiale che dà la stanza si trovano a p. 63 e 171.

32. *ER,* p. 69.

33. *Idem,* p. 82.

34. Cfr., per esempio, l'immagine della fanciulla che sorride a Cummings dalla finestra. La sua bellezza, pur devastata dalla paura, ha come attributo gli « excremental hair » (*ER,* p. 74).

canali strettamente fisici per svilupparsi, e che la loro legge più intrinseca è l'immediatezza. Talvolta è un banale gesto come un tocco della mano a racchiudere una subitanea emozione di solidarietà, e Cummings si sente al centro di una « stupendous crowd ». Ora la sua curiosità cresce in pari con la sua fame di esperienza, e si sta trasformando in un adolescente che vuol dare un nome a tutte le cose ed è impaziente di confrontarsi con esse.

Incidentally, I exchanged (in the course of the next two hours) a considerable mass of two-legged beings for a number of extremely interesting individuals. [...] In prison one learns several million things [36].

La prima giornata di *Le Nouveau* si conclude con una « perfect symphony of *'Bonne-nuit's, Dormez-bien's'* and other affectionate admonitions » ed egli, prima di addormentarsi, sente fluire una nuova gioia, come primo sintomo dell'intrapresa conquista della salvezza.

'By God', I said, 'this is the finest place I've ever been in my life'. 'It is the finest place in the world; said B. 's voice [37].

B., l'amico che ha involontariamente causato il loro imprigionamento, gioca qui una parte molto simile a quella dell'Interpreter di Bunyan. Nell'*Interpreter's House* Christian osserva i « portraits » ed essi gli vengono spiegati come allegorie del bene, nell'*Enormous Room* è B. a richiamare l'attenzione di Cummings sui personaggi che incarnano la bontà e a ricordargli che quello è il miglior posto del mondo.

B. called my attention to a figure squatting in the middle of the cour [...]. As it turned out, he was one of The Delectable Mountains; to discover which I had come a long and difficult way [38].

35. *ER*, p. 90.
36. *Idem*, p. 99-100.
37. *Idem*, p. 101.
38. *Idem*, p. 92-93.

Con il « group of portraits » l'*Enormous Room* entra nella seconda fase. La prima aveva spaziato dallo Slough of Despond, « commonly known as *Section Sanitaire Vingt-et-Un* », fino all'ingresso nella prigione, la seconda segna la scoperta delle Delectable Mountains, meta precisa del « long and difficult way ». La metafora spiega La Ferté Macé come un *Porte de Triage* dove gli uomini attendono il giudizio finale per conoscere il loro destino. Se ritenuti colpevoli, vengono smistati al penitenziario di Précigné, se innocenti riacquistano la libertà. Cummings sottolinea che a Précigné si resta detenuti per tutta la durata della guerra e su di esso « the most awful rumours were spread ».

La Ferté was, then, a stepping stone either to freedom or to Précigné [...]. But the excellent and inimitable and altogether benignant French government was not satisfied with its own generosity in presenting one merely with Précigné — beyond that lurked a *cauchemar* called by the singularly poetic name, Isle de Groix. A man who went to Isle de Groix was done[39].

Praticamente il « pilgrim's progress » termina con il giudizio finale che stabilisce la salvezza eterna (« freedom »), oppure il purgatorio di Précigné, la cui durata è sconosciuta ma ha il concetto di una espiazione temporale; l'immagine di Isle de Groix, infine, simboleggia, nella visione trascendentale, la dannazione eterna. Chiunque sia condannato all'inferno di Isle de Croix è un uomo finito.

* * *

Un punto focale del *Pilgrim's Progress* è l'incontro tra Christian ed Apollyon, il « foul fiend » che gli sbarra il cammino nella « Valley of the Shadow of Death ». Cummings usa

39. *Idem*, p. 103.

nell'*Enormous Room* la medesima allegoria infernale identificando in Apollyon il direttore della prigione di La Ferté.

By Apollyon I mean a very definite fiend. A fiend who, secluded in the sumptuous and luxurious privacy of his own personale *bureau* [...] compelled to the unimaginable meanness of his will [...] all — within the sweating walls of La Ferté — that was once upon a time human. I mean a very complete Apollyon, a Satan whose word is dreadful not because it is painstakingly unjust but because it is incomprehensibly omnipotent. I mean, in short, *Monsieur le Directeur* [40].

Egli amministra il potere attraverso tre strumenti: « Fear, Women, and Sunday », che rappresentano una sorta di Trinità infernale contrapposta ad un'altra trinità su cui poggia tutta l'esperienza dell'*Enormous Room*: l'esercizio dei principi erotici, urinarii ed escrementali.

Norman O. Brown, nel suo studio sul carattere anale della Storia, ha posto in relazione l'escatologia luterana con la psicanalisi, basandosi sul fatto che Lutero ricevette l'illuminazione protestante « while seated on a privy ».

The issue is: what exactly does the privy mean to Luther? But since the theory of sublimation is at stake in such an investigation, we cannot use the teory of sublimation to impute to Luther's unconscious unconscious meanings for the privy. Rather we must rely on the historical evidence of his writings for documented fact as to what the privy meant to Luther (in psychoanalytical terms, his 'associations' to the idea of the privy). Such an empirical investigation of Luther's writings reveals the existence of a middle term, unexplored by both the psychoanalysts and the historians, connectingg the privy with Protestantism on the one hand and capitalism on the other. This middle term is the Devil [41].

40. *Idem*, p. 128.

41. Norman O. Brown, *Life Against Death: the psychoanalytical meaning of history*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd., pag. 206.

Il Diavolo ha dunque un carattere tipicamente anale, e il colore con cui viene associato è il nero perché è sinonimo di immondezza e sporcizia. Dice ancora Norman O. Brown che è errato riferire il concetto del Diavolo luterano all'iconografia medievale, giacché « the age which gave birth to Protestantism experienced the Devil with a peculiar immediacy, power and pervasiveness » [42]. Si è già parlato delle caratteristiche anali della società capitalistica, fondata sulla repressione e sulla sublimazione del binomio denaro-feci; il Diavolo di Lutero, con la sua tremenda carica di analità, si identifica nell'usura e ne fa uno dei più moderni mezzi di corruzione. Il denaro regola il pensiero umano e lo distoglie da Dio, perché diventa Dio stesso e governa il mondo. L'uomo, aderendo a questa eresia, tende a sostituirsi a Dio ed utilizza la potenza del denaro per impugnare il destino degli altri uomini, poiché « the fundamental aim of Satan himself is the same as the fundamental aim of capitalism — to make himself *princeps mundi* and *deus huius seculi* and Luther sees the final coming to power in this world of Satan in the coming to power of capitalism » [43].

Per Cummings il mondo del danaro, con tutti i suoi prodotti quali il consumismo, il commercio disonesto, la venalità dei rapporti umani, le menzogne della pubblicità, è un « unworld », ovvero un « really unreal world ». L'uomo rifugge ogni dimensione spirituale per appoggiarsi alla scienza e alle sue leggi razionali, e l'unica sua possibilità di salvezza risiede nel rifiuto della società organizzata per istaurare un nuovo ordine naturale in cui si senta veramente vivo. Questo concetto appare già, per esempio, in una delle prime poesie cummingsiane: « Epithalamion », uscita poco dopo la pubblicazione dell'*Enormous Room* [44]. Il commercio e la scienza

42. *Idem*, p. 207.
43. *Idem*, p. 221.
44. E.E. Cummings, *Complete Poems* (1913-1962), Macgibbon & Kee, 1968, p. 3. (Ulteriori riferimenti a questo testo porteranno la sigla *CP*).

sono un insulto alla dignità umana ed emanano direttamente dall'Inferno. Perciò bisogna avere pietà di questo « busy monster, mankind » avvelenato dall'asettico esercizio della ragione. Lutero vede la Ragione come un paravento dietro cui agisce il Diavolo e come la sorgente di tutte le conquiste terrene, ma quest'ultime sono solo un mezzo per allargare i dominii infernali. Pertanto gli insegnamenti della Ragione coincidono con gli insegnamenti del Diavolo e la voce della Ragione è la voce del Diavolo [45]. Se l'anima e il cuore dell'uomo agiscono come forze vitali, Cummings riconosce nella Mente soltanto sterilità o non-esistenza. « Poor Mind! » esclama in un'altra poesia inclusa in *XAIPE* [46], e Norman Friedman così commenta:

> Mind seems to be the villain of Cummings' drama, the Satan of his Eden, the snake in the garden, the substitute for original sin which we notice was absent from the universe of his speaker. Mind for him is, when separated from heart and soul, that in man which prevents him from keeping in harmony with natural process, which causes him to look the corners of seasons and fear what he sees, which makes him seek answers to unanswerable questions, and which fabricates lies and machines and bureaucracies to protect him from reality [47].

La mente trasforma la vita in qualcosa di statico, separando la realtà dal suo divenire e producendo un mondo artificiale in cui l'uomo agisce in funzione degli altri e, quel che più conta, pensa secondo uno schema imposto dalla società. E' la società, con i suoi condizionamenti sessuali, a stabilire ciò che è (o non è) sconveniente e a creare i presupposti per ogni forma di repressione. La salvezza indicata dalla teologia luterana invoca il ritorno all'ordine naturale delle cose, alla

45. Norman O. Brown, *Life Against Death*, cit., p. 213.
46. *CP*, p. 621.
47. Norman Friedman, *E.E. Cummings: the art of his poetry*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1967, p. 19.

verità e all'amore. Per Cummings il mondo, l'« official non-existence », con i suoi tremendi errori che producono « moneys and societies and wars », si confronta specularmente con un altro mondo, trascendentale, la cui legge è l'amore; pertanto, se la Mente è il « dehumanized Satan », l'amore è l'« humanized Christ ».

Tornando al Diavolo di Lutero (e al rapporto analità-civiltà), è un fatto che egli lo vede all'opera ovunque si manifesti analità sublimata o camuffata (leggi civiltà capitalistica), giacché è compito del Vangelo scoprire questi camuffamenti e rivelare l'analità originale che si nasconde nella sublimazione [48]. In pratica il Diavolo luterano conosce i travestimenti della società contemporanea e, ben lontano dall'iconografia medievale, s'immerge nella struttura capitalistica per acquistarne le sembianze (« the Devil does not come in his filthy colours, but slinks around like a snake, and dresses himself up as pretty as may be »).

In tale contesto il Diavolo può ben assomigliare a Mr. Apollyon, alias *Monsieur le Directeur* di La Ferté Macé. Egli dirige la prigione stando chiuso nel suo suntuoso ufficio in una specie di « luxurious privacy », e governa attraverso il *Surveillant*, unico ad avere l'ambito privilegio di accedere alla lussuosa stanza. I suoi modi sono quelli di un alto dirigente d'azienda « incomprehensibly omnipotent » sulla cui scrivania si accumulano, in perfetto ordine, diagrammi di produzione e rapporti sugli incrementi di vendita. Egli non beve il « black, muddy, stinking liquid » che viene distribuito nell'« enormous room », ma vero caffè con abbondante zucchero; il suo stomcao raffinato richiede il miglior cibo e il cuoco è sempre alla ricerca di qualcosa « which would suit the meticulous stomach of the Lord of Hell » [49]. La sua gentilezza non ha nulla a che vedere con la « perfect symphony » di attenzioni e frasi accorate che i prigionieri si scambiano prima di addormentarsi;

48. Norman O. Brown, *Life Against Death*, *cit.*, p. 225.
49. *ER*, p. 135.

è soltanto una formalità da sfoderare con gli occasionali visitatori della prigione in ottemperanza ai principi della rispettabilità. Infatti veste con appariscente eleganza: polsini ben in vista e cravatta sportiva, il tutto con una pulizia meticolosa (come il suo stomaco) e quasi ossessiva. Le sue mani sono rosate e le unghie perfettamente curate. Cummings accentua il contrasto tra l'esasperata pulizia di Apollyon e il mondo escrementale dei prigionieri nella scena della bambina che trasporta il secchio di liquame.

And I saw once a little girl eleven years old scream in terror and drop her pail of slops, spilling most of it on her feet; and seize it in clutch of frail child's fingers, and stagger, sobbing and shaking, past the Fiend — one hand held over her contorted face to shield her from the Awful Thing of Things — to the head of the stairs; where she collapsed, and was half carried, half dragged by one of the older ones to the floor below, while another older one picked up her pail and lugged this and her own hurriedly downward [50].

Le dita della ragazzina sono fragili e sporche mentre quelle di Apollyon sono « well-manicured pinkish flesh », ed ella si copre il volto per il terrore di quella perfetta pulizia che emana da « His Majesty King Satan ». Pure, nel disgustoso odore della secchia nera, è Apollyon a generare disgusto, così ignominiosamente vinto da un mero gesto di solidarietà e di amore da parte di un'altra prigioniera, che porta a termine l'incarico. Come ha scritto David E. Smith, « the *Enormous Room* manipulates the images of the erotic, urinary, and excremental to symbolize the most precious mysteries of Christian brotherhood » e, infatti, nella degradazione apparente della prigione, Satana è sconfitto da un popolo silenzioso che ricambia con immediato amore ogni sopruso; perché solamente « under such circumstances, human brotherhood remains pos-

50. *Idem*, p. 137.

sible only among the condemned »[51]. L'immagine della fanciulla ha un duplice significato, perché, nell'ordine invertito dell'« excremental vision », essa è un simbolo di purezza e la sua sporcizia trionfa sull'infernale Apollyon che, come il Diavolo di Lutero, « dresses himself up as pretty as may by ». Pertanto la sua vergogna per l'umiliante lavoro della latrina si muta semplicemente in paura, vale a dire in qualcosa che non emana dal suo stato ma dall'emblema infernale e dal suo sadico compiacimento. Non è il « pail of slops » la « Awful Thing of Things », ma lo stesso Apollyon.

Secondo l'escatologia storica di Lutero, Dio si è sempre servito del Diavolo e della sua cattiveria per raggiungere uno scopo benefico. Egli lo tiene in pugno e lo volge ai suoi propositi; il mondo terreno, e tutto ciò che dipende da Satana, è come un ammasso di letame a cui Dio attinge per concimare il suo diletto vigneto.

The Second Coming will reduce sublimation to the anality out of which they are constructed. The Devil turns cow dung into a crown, but 'Christ, Who will shortly come in His glory, will quiet them, not indeed with gold, but with brimstone'. And in this world, in line with Luther's *teologia crucis*, though grace may keep the inward spirit clean, the Christian must surrender his flesh to the extremest assaults of anality[52].

Per mantenere pulito l'« inward spirit » ed ottenere la salvezza, il Cristiano deve ritornare alla primitiva analità; egli pertanto riconosce e compie, attraverso la resa della carne, il cammino verso la grazia.

Allo stesso modo il pellegrino di Bunyan deve immergersi nello Slough of Despond come condizione imprescindibile della salvezza umana; Christian è costretto ad affondare nella sua viscida melma ed esserne « grievously bedaubed » prima di

51. David E. Smith, « 'The Enormous Room' and 'The Pilgrim's Progress' », in *Twentieth Century Literature*, July 1965, p. 69.

52. Norman O. Brown, *Life Against Death*, *cit.*, p. 226.

scordare la *City of Destruction* e volgersi alla Città Celeste [53]. Lo Slough of Despond ha tutte le caratteristiche escrementali; Help, chiamato a chiosarlo, lo definisce « the descent whither the scum and filth that attends conviction for sin doth continually run » [54]. E quando Christian gli domanda perché un posto così schifoso non sia stato prosciugato e risanato da Dio, il compagno gli ricorda che sono stati versati ben ventimila carri di materiale bonificante in quella maleodorante palude, ma non è servito a nulla. Lo Slough è definitivamente necessario. Prima di tutto soddisfa al concetto del letame per il vigneto divino; in secondo luogo la sua vista scuote il pellegrino dal suo torpore e gli incute paura e dubbi sulla sua precedente esistenza. Infine è uno strumento della magnanimità divina, perché nasconde preziosi gradini « placed even through the very midst », e gli uomini debbono cercarli per accaparrarsi la salvezza. Ma accade spesso, dice ancora Help, che, pur vedendoli, il pellegrino non riesca a percorrerli perché sono così scoscesi da generare un senso di vertigine. Par di riconoscere, in questa paura del pellegrino, un senso di disgusto per l'immondezza della palude, una incapacità di arrendersi agli « extremest assaults of anality » per riuscirne insozzato nel corpo, ma con l'« inward spirit » pulito ed illuminato dalla grazia di Dio.

Cummings compie lo stesso cammino, ma non prova ormai nessuna repulsione per l'odorosa palestra di vita dell'*Enormous Room*, anzi, mano a mano che si insudicia e si arrende alla esperienza della prigione, egli sente fluire una gioia serena dello spirito. Ed è questa gioia, che parafrasa la grazia di Bunyan, ad informare ogni sua azione e a rincuorarlo con la certezza che, dopo un gradino trepidamente scoperto nello « scum and filth », ce ne sarà un altro, e poi altri ancora. Apollyon, con il suo richiamo all'ordine e alla pulizia, è un tentatore senza speranza, e Cummings vede in lui, al di là

53. David E. Smith, *op. cit.*, p. 73.
54. John Bunyan, *The Pilgrim's Progress*, *cit.*, p. 46.

dell'apparenza, soltanto un « well-dressed animal ». Come pure il ricordo della rispettabilità di Mr. A., con il suo bagaglio di esteriorità e di prestigio così ben accasato all'« official non-existence » della società americana, appartiene ormai all'efferatezza della *City of Destruction* e al passato.

Un'altra arma in possesso di Apollyon è la repressione sessuale e, come lascia intravedere Cummings, la stretta separazione tra i sessi. Le donne non possono nemmeno parlare con gli uomini dell'« enormous room »; un biglietto indirizzato all'una o all'altra parte genera giorni di segregazione nella camera sotterranea. Le donne rischiano il ferale *cabinet* anche soltanto affacciandosi alla finestra durante la passeggiata all'aria aperta degli uomini. La società a cui appartiene *Monsieur le Directeur* è governata dalla repressione di ogni istinto naturale e, come si è già detto, tende a conservare le proprie neurosi e a trasmetterle attraverso l'educazione. L'ipocrisia è la misura della disumanizzazione, mentre la sessualità è spontaneità, e si confronta con il convenzionalismo sterile dell'ortodossia. Per Cummings uno dei peccati fondamentali è quello di « sexlessness », perché è un modo di morire nell'imprigionamento delle strutture sociali, mentre l'istinto e la sua carica vitale sono emblemi della dinamicità dell'esistenza [55]. Il concetto di « sexlessness » s'inquadra nell'impotenza della società consumistica, in cui una donna si sostituisce ad un'auto, la tecnologia surroga la dimensione spirituale e il sesso si frantuma nelle immagini dei giornali scandalistici e delle riviste pornografiche [56]. Basti ricordare, per esempio, la figura di Monsieur Richard, che lavora per Apollyon e la cui stanza è tappezzata di ritagli di giornali osceni.

55. Cfr. La poesia di Cummings « whereas by really released » (*CP*, p. 146), in cui una donna libera di notte l'istinto e si sente viva, mentre di giorno è schiava delle convenzioni sociali e porta un profumo « osceno ». L'oscenità sta dunque nella mancanza di sessualità.

56. Cfr. Le poesie « she being Brand » (*CP*, p. 248), con la cerimonia dello sverginamento dell'auto appena acquistata, e « much i cannot » (*CP*, p. 433), sulla sostanziale impotenza degli atleti del sesso. Vedi anche l'articolo di Cummings: *The Tabloid Newspaper*, in *Vanity Fair*, December 1926.

... he had a very comfortable room of his own [...]; the walls of this comfortable room being beauteously adorned by some fifty magazine covers representing the female form in every imaginable state of undress, said magazine covers being taken chiefly from such amorous periodicals as *Le Sourire* and the old stand-by of indecency, *La Vie Parisienne* [57].

La frustrazione, così evidente nell'appagamento delle immagini oscene, emana dalle direttive di Apollyon e si attua attraverso l'opera dei *plantons*, sorta di controllori delle regole fondamentali della società. Le loro meticolose precauzioni nei confronti del *cabinet d'aisance* sono la misura dell'ipocrisia di Apollyon. Essi debbono controllare che ogni prigioniero minga « properly against the wall » senza indulgere nell'oscenità di un'azione tanto naturale, così com'è loro dovere riportare ai superiori « any signs, words, tokens, or other immoralities exchanged by prisoners with girls sitting in the windows of the women's wing » [58]. Il mondo rispettabile di Satana si tutela con la selva dei *défendus*, che comprimono l'istinto nelle regole dell'ipocrisia morale e religiosa, fino ad esplodere nella aggressività legalizzata della guerra. Cummings sembra ricordare che, nel dominio terreno di Satana, il quale, secondo Lutero, riproduce specularmente quello divino, la proibizione nasce dall'assurdità delle leggi umane; tant'è che l'*establishment* di Apollyon vieta qualsiasi ritorno allo stadio pre-peccaminoso dell'Eden biblico e, paradossalmente, impedisce la detenzione della Grazia. Ma l'uomo potrebbe, se solo lo volesse, tornare nel Paradiso Terrestre a cibarsi di frutti senza timore della dannazione eterna: infatti, « the thing perhaps is to eat flowrs and not to be afraid » [59]. Per questa ragione, nell'*Enormous Room*, un *planton* è appositamente distaccato alla guardia degli alberi di mele del giardino, i cui « sacred fruit » rischiano di venir quotidianamente depredati da « well-aimed pieces of wood ». L'odio di Apollyon per le prostitute

57. *ER*, p. 129.
58. *Idem*, p. 77.
59. E.E. Cummings: « voices to voices, lip to lip » (*CP*, p. 264).

di La Ferté non è una mera esplosione di misoginia; esse incarnano l'istinto sessuale ed avvelenano la società organizzata.

... then turning suddenly his round-shouldered big back he adjusted his cuffs, muttering PROSTITUTES and WHORES and DIRTY FILTH OF WOMEN, crammed his big fists into his trousers, pulled in his chin till his fattish jowl rippled along the square jaws, panted, grunted, very completely satisfied, very contented, rather proud of himself, took a strutting stride or two in his expensive shiny boots, and shot all at once through the open door which he SLAMMED after him [60].

La soddisfazione di Apollyon dopo la sequela di improperi contro le *putains* appaga la sua facciata di perbenismo, come se non fosse proprio lui a mantenere la sporcizia della prigione. Egli si sente « rather proud of himself » perché ha dato il suo contributo alla loro pubblica esecrazione. Ma, nell'ordine invertito della visione escrementale, esse sono parte integrante della « Christian brotherhood » e Cummings afferma di inchinarsi sinceramente davanti alla loro vitale umanità [61].

I ritratti che ci dà di Celina, Lena, Lily e Renée, le quattro prostitute, convergono tutti nello stesso concetto basilare: ovunque esista la consapevolezza del proprio stato e la conseguente accettazione della « rain of filth » come tappa necessaria verso i cancelli della *Celestial City*, esiste la certezza della salvazione. Celina, che simboleggia con la sua « sexual velocity » il concetto cinetico dell'amore, è « fearlessly alive » e il suo sorriso annulla i vecchi grigi muri della prigione, quasi fosse un angelo sulle torri di Gerico. La concezione cummingsiana dell'amore come divenire (dal verbo greco *kineîn*) si oppone ancora una volta alla staticità dell'« artificial world ». Lena, più che una *kinêsis*, è energia pura, e nell'opporsi alle punizioni di Apollyon sfodera un meraviglioso senso di di-

60. *ER*, p. 138.

61. Cfr. la poesia « love is a spring at which » (*CP*, p. 563), in cui Cummings afferma che « lovers are those who kneel ».

gnità. Entrambe, vitalità ed energia, si salvano a La Ferté (« a certain indubitable personality became gradually rescued ») seguendo lo stesso procedimento della prostituta Marj, ritratta nella lirica « life? » [62].

Marj ride nello stesso modo genuino di Celina (« the cult of Isis never worshipped a more deep luxurious smile ») e ciò rende tutta la sua umana vitalità, conchiusa in un corpo non bello ma riverberata da una inconsueta serenità d'animo. Ella conosce le brutture della vita, ha coscienza del suo mestiere degradante, ma non si confronta con il mondo che la circonda. Riconosce con umiltà la sua povera realtà di peccatrice e ne fa la sua forza; non pretende di essere viva ma accetta di essere morta, e questa disincantata dignità le conferisce una luce di riscatto.

Nella quarta *nonlecture*, tenuta ad Harvard agli inizi del 1953, si legge un illuminante commento cummingsiano al brano evangelico dell'Adultera.

... This more than most famous manifestation of whatever I can only call feeling — as against unfeeling: alias knowing and believing and thinking — this masterpoem of human perception, whose seventh verse alone exterminates all conventional morality [63].

La morale comune è un ingranaggio della « machine of decomposition », alias la società fondata sulla triade del « knowing, believing and thinking », che ha bandito la vera conoscenza: la solidarietà umana. Le altre due prostitute, Lily e Renée, sono solo un prodotto di quella macchina disgregatrice perché non hanno coscienza della Salvezza. L'Adultera ha saputo inginocchiarsi, loro non sanno rifiutare le regole della società organizzata, anzi tentano di ottenere il massimo vantaggio dall'adescamento dei *plantons*, che ne sono ufficialmente depositari. Pertanto la prima risulta orrendamente vol-

62. *CP*, p. 228.

63. E. E. Cummings, *i: six nonlectures*, New York, Atheneum, 1969, p. 66

gare e « monstrously decayed », con i segni di una precoce putrescenza, e Cummings pone in risalto la morte delle sue mani bluastre. La seconda si muove automaticamente (« the movements of a mechanism ») e persino la sua voce rivela un timbro meccanico; come Lily, Renée si è inserita nella macchina della decomposizione ed appare « in fact dead ». La divisione netta tra coloro che si salvano e coloro che non sanno accettare la « rain of filth » si accentua con la descrizione dei vestiti. Celina veste in modo dimesso e sempre di nero, Lily e Renée, invece, non abdicano al richiamo dell'esteriorità. Lily porta un « dainty dress, white, and with ribbons », Renée è « immaculate in tight-fitting satin ».

Nell'ottica capovolta dell'*Enormous Room* si salvano quelle *putains* che sanno di essere morte e che invece, proprio per questo, risultano spiritualmente vive (la loro *kinesis* è esercizio di spiritualità in chiave trascendente), mentre Lily e Renée sono realmente morte nel momento in cui si aggrappano alle apparenze e camuffano di bianco le loro illusioni. Esse sono molto simili alla prostituta di « raise the shade », che per l'appunto Barry A. Marks ha reintitolato « Portrait of a Dead Whore » [64]. « A symbolic reading of the poem », scrive Marks, « would emphasize the whore's sense of disappointment in the rain, a traditional symbol of death and fertility. It might even discover special significance in the slang reference to goats, a traditional symbol of lust. Even without this level of interpretation, however, the prostitute in the poem reveals herself as dead » [65]. L'incapacità della donna di arrendersi alla pioggia, come simbolo di amore, più che di morte, le preclude ogni dinamica degli affetti umani e la taglia fuori dal mondo degli eletti in cui la sofferenza si accompagna alla solidarietà [66]. Perché Dio, nel giorno del Giu-

64. *CP*, p. 109.

65. Barry A. Marks, *E. E. Cummings*, Twayne's U.S. Authors Series, College & University Press, p. 79.

66. L'interpretazione di Barry A. Marks prescinde forse da una verifica della simbologia cummingsiana, in cui la pioggia è legata al mondo dei sogni e all'amore (Cfr. Norman Friedman, *e. e. cummings*, *cit.*, p. 93).

dizio, separerà « the sheep from the goats », e le capre, simbolo di lussuria, saranno dannate proprio a causa del rifiuto di condividere le sofferenze umane. Come Celina e Lena, altre *putains* sanno trovare una nuova dignità nella sofferenza; basti pensare alla donna che Cummings vede accarezzare « with unspeakable gentleness » un bambino, nel corridoio femminile.

In questo modo Celina può apparire « erect and tense and beautiful as an angel » davanti ad Apollyon. La sua immagine si fa colossale e bellissima in una specie di trionfo dello spirito sulla flaccida carne di Satana. Ed egli non può far altro che consumarsi in un « big brutal gesture of impotence and rage »: la stessa « grievous rage » dell'Apollyon di Bunyan, sconfitto da Christian in combattimento.

L'ultima arma nelle mani di *Monsieur le Directeur*, dopo la paura e la separazione dei sessi (leggi: repressione degli istinti), è l'esercizio dell'ipocrisia come religione. Si è già visto come il cibo nauseabondo dell'« enormous room » rappresenti una sorta di eucaristia di fratellanza e conferisca al prigioniero un senso di inimmaginata serenità; e quanto contrasti la sporcizia del « liquid slime » con i lucenti strumenti per cibarsi di Dio intravisti nella cappella poco dopo il suo arrivo a La Ferté. Il rituale della Messa, attuato sotto il controllo vigile di Apollyon, rappresenta il livello di distorsione raggiunto dai valori tradizionali. La società, per Cummings, si disumanizza ogniqualvolta tenta di impadronirsi della simbologia religiosa per istituzionalizzarla. Il cristiano deve trovare nuovi canali di verifica della propria fede: ed essi passano attraverso l'esperienza mentre si sclerotizzano a contatto con il simbolismo ufficiale.

La Messa acquista toni compulsivi più che purificanti e si risolve in un gioco farsesco, tant'è grande la distanza che separa il rituale dagli adepti e tanto è vasta l'astrazione dalle loro reali esigenze. Gli abitanti dell'« enormous room » hanno sviluppato nuovi mezzi di comunicazione e nuovi simboli, mentre le istituzioni sono rimaste invariate. La predica del curato non può essere recepita semplicemente perché non è destinata

ai fedeli, e assomiglia ad un discorso sui dialetti gaelici dispensato ad una platea di pescatori eschimesi.

And then one *Dimanche* a new high old man with a sharp violet face and green hair — *'Vous êtes libres, mes enfants, de faire l'immortalité - Songez songez donc - l'Eternité est une existence sans durée - Toujors le Paradis, toujors l'Enfer'* (to the silently roaring whores) *'Le ciel est fait pour vous'* — and the Belgian ten-foot farmer spat three times and wiped them with his foot, his nose dripping [67].

I lucenti strumenti della salvezza divina perdono la loro forza carismatica e divengono oggetti qualsiasi, come le candele spente per ragioni di economia o l'abito talare del sacerdote, che ha la sola funzione di farlo inciampare. Il chierico, alla pari del capo dei *plantons*, lancia all'assemblea sguardi intimidatori e all'Elevazione si sentono i risolini delle prostitute. La stessa divisione tra i sessi, ovvero tra « sheep and goats », ricalca le proibizioni della morale istituzionalizzata. Nei gesti prosaici dei fedeli, nelle loro manifestazioni biologiche e quotidiane come lo sputare per terra, il soffiarsi il naso o il tossire producendo catarro, è racchiuso il rifiuto del formalismo tradizionale. Gli abitanti dell'« enormous room », e Cummings con loro, non rispondono al fascino esteriore del rituale religioso; il loro rituale è stemperato nel « liquid slime » che inghiottono, e si completa nelle secchie di identico colore umilmente versate nella fossa biologica della prigione.

* * *

Con l'avvicinarsi delle « Delectable Mountains », il pellegrinaggio affonda nelle radici di più nuove e qualificanti esperienze. Il microcosmo dell'« enormous room » si autodefinisce poco a poco come una meravigliosa palestra di esempi

67. *ER*, p. 149.

umani. Cummings scopre per gradi la strada verso le « Delectable Mountains », affinando il suo senso di solidarietà ed esercitando la sua sensibilità. Personaggi come Pete l'Olandese, Mexique e Young Skipper sembrano popolare di valori intermedi l'esperienza del pellegrino, abituandolo a discernere il bene come assoluto. Il primo giunge nella prigione comune dopo tre mesi di isolamento a pane ed acqua, consunto nel fisico fino a sembrare uno spettro, ma incontaminato nello spirito. Bastano però tre soli giorni perché si spogli di quella « immateriality » e vesta « the garb of flesh-and-blood »; e Cummings afferma che questa trasformazione è dovuta, più che ad altro, al cibo e all'atmosfera di calda fraternità dell'« enormous room ».

He was naturally sensitive, extremely the antithesis of coarse (which 'refined' somehow does not imply), had not in the least suffered from a 'good', as we say, education, and possessed an at once frank and unobstreperous personality. [...] He was a rare spirit, and I salute him wherever he is [68].

Il secondo, soprannominato Mexique, ha un carattere generoso ed è incapace di lasciarsi andare a crisi di sconforto. Sopporta con una specie di gioia sommessa le sofferenze del carcere e rivolge ai compagni la sua « ineffable good-nature ». Young Skipper, infine, ha in comune con Pete una « great conscientiousness in respect to receiving favours » e compie una toccante azione di solidarietà vincendo, con un gesto d'amore, la diffidenza di un altro prigioniero.

As B. says, one of the nicest things anyone ever did in La Ferté was done by The Young Skipper one night: who came up to our beds where we were cooking cocoa [...], and said to us, with a sticking of his thumb behind him: 'There's a poor feller lying sick over there and I wondered will you give me a bit o' hot chocolate for him; he wouldn't ask for himself' [69].

68. *Idem*, pp. 151-52.
69. *Idem*, p. 157.

C'è tutta una dolcezza nella scena del giovane che si piega sul compagno, soprannominato The Silent Man per la sua perduta, impenetrabile solitudine, e ne cattura un sorriso con l'immediatezza d'un bambino. Cummings affida a questi momenti di intenso amore il messaggio trascendentale dell'*Enormous Room* e tende a fermarlo nel tempo. Così le « Delectable Mountains », immutabili nel pellegrinaggio dell'uomo verso la unica salvezza possibile, rappresentano un vivido campionario di valori umani. The Wanderer, alias Joseph Demestre, impersona l'amore per la famiglia; il suo purissimo altruismo è una commistione di paternità ed istinto di conservazione della specie. Egli è uno zingaro che vive ai margini della società, ma la sua natura si sposa mirabilmente all'istinto di libertà. La sua calda umanità si proietta nel futuro come esempio di quanto gli uomini possono ancora costruire sulle rovine della guerra.

...O little, very little, *gouvernement français*, and you the great and comfortable *messieurs* of the world, tell me why you have put a gypsy who dresses like Tomorrow among the squabbling pimps and thieves of yesterday... [70].

Sono gli individui come Joseph Demestre che provocano la reazione più violenta della società, in quanto non recuperabili alle strutture repressive; la loro libertà è un attentato alle norme comuni. Non bisogna dimenticare che Cummings viene imprigionato proprio per il rifiuto di abdicare alla propria libertà di individuo; libero, per l'appunto, di non odiare il nemico solamente perché così vogliono le istituzioni.

Tra i nuovi simboli elaborati nell'*Enormous Room* c'è anche quello della libertà, legato ad un complesso di sensazioni e al miracolo dell'individualismo. V'è un abisso, dice Cummings, tra le scritte ampollose sugli edifici francesi, dispensatrici di *Liberté* a tutta vernice, e i metodi usati per annientare gli « independent thoughts » che, in tempo di

70. *Idem*, p. 188.

guerra, « are put in a hole and covered over, with the somewhat naïve idea that from their cadavers violets will grow whereof the perfume will delight all good men » [71]. Par di vedere i gerani che Monsieur Richard, servo di Apollyon, coltiva con ineffabile gioia e il consenso delle nudità occhieggianti dalle pareti; cresciuti appena e già smunti e « aged-looking ». Simbolo, suggerisce Cummings, delle giustificazioni naturiste e, parimenti, dell'oblio della società per i crimini *necessari* della guerra e dell'autoconservazione.

Joseph Demestre è l'istinto della natura contrapposto agli artifici della società. La sua salvezza sta nell'aver sofferto tutto quello che era capace di soffrire e la sue colpe si chiamano « gentleness, strength and beauty ». Egli è vivo come un ciclo di stagioni, e il suo amore, l'« unspeakable sunlight », coinvolge « the dark, keen, bright strength of the earth » [72].

Si è già visto quanto l'istinto venga rivalutato tra le mura dell'« enormous room »: esso è collegato con l'« excremental vision » e presiede al rinnovamento dei simboli tradizionali, infrangendo l'ordine comune delle cose e richiamando i nuovi canali dell'esperienza. La seconda « Delectable Mountain », Zoo-Loo, è decisamente una parabola dell'istinto e la sua forza dissacrante acquista agli occhi di Cummings un valore didascalico. Egli insiste più volte sul benefico isolamento dei prigionieri dai modelli educativi della società contemporanea, esordendo con l'inutilità della parola come mezzo di comunicazione. Nell'*Enormous Room* vige il presente dell'esperienza immediata, giacché passato e futuro sono termini legati al linguaggio. Di fronte all'irruenza dei compagni e al loro modo di comprendersi attraverso percezioni indefinibili, Cummings è costretto a constatare che non v'è tempo per parlare (« again I had not time to speak »). E non v'è neppure tempo per inventare un altro linguaggio, perché l'uomo è capace di esprimersi direttamente senza l'uso di infrastrutture: la sua stessa esistenza è, in chiave trascendentale, una verifica istintiva di

71. *Idem*, p. 104.
72. *Idem*, p. 191.

valori più che di affermazioni, di esperienze più che di postulati. Il divorzio tra linguaggio ed esperienza riconduce quest'ultima ai canali primordiali. L'uomo, in pratica, si autorealizza completamente quanto più reagisce ai filtri del linguaggio ed incamera l'emozione come elemento totalizzante ed incontaminato.

La maggior parte dei prigionieri non sa né leggere né scrivere e, addirittura, non è capace di parlare la lingua ufficiale del governo francese, ma il loro analfabetismo è una dote in quanto testimonia l'integrità dell'individuo di fronte alla devastazione culturale. Quasi tutti, da Joseph Demestre a Jan, da Garibaldi, il cui « curious language » assomiglia al francese ma non lo è, all'Uomo dal berretto arancione, con i suoi balbettamenti, creano una scala invertita di valori a seconda dell'incapacità di esprimersi. Nessuno di loro ha qualcosa in comune con la lingua ufficiale dell'*establishment*, la cui burocrazia ha sancito il loro imprigionamento, pure tutti insieme, come Zoo-Loo, « make themselves perfectly understood ».

Là dove, invece, appare un linguaggio perfetto, come nel caso di Count Bragard, non vi è autenticità ma menzogna. Il sedicente pittore usa infatti un francese impeccabile e ricercato, e parla con « modulated and courteous accents of indisputable culture » [73]. La sua figura si affianca a quelle di Apollyon e di Mr. A., di cui ha tutte le caratteristiche esteriori.

What was my surprise to see a spare majestic figure of manifest refinement, immaculately apparelled in a crisp albeit collarless shirt, carefully mended trousers in which the remains of a crease

73. *Idem*, p. 70. Evidentemente tra i prigionieri vi sono quelli che non riescono a portare a termine il pellegrinaggio e si dannano. L'*Interpreter's House* cummingsiana ha esempi viventi di ciò salva o condanna l'uomo; assieme a Count Bragard e agli altri va ricordato Judas, il cui soprannome è unito alla visione trascendentale. Egli è assai affine ad Apollyon, cura attentamente la sua persona, dorme con un rudimentale piegabaffi, si fa la manicure e, prima di tutto, parla ben otto lingue. Per questo viene utilizzato come interprete e rientra virtualmente nello *staff* diabolico di Apollyon.

still lingered, a threadbare but perfectly fitting swallow-tail coat, and newly varnished (if somewhat ancient) shoes [74].

L'avverbio « immaculately » accentua il contrasto con la sporcizia dell'« enormous room ». Count Bragard non conosce la salvazione perché non sa immergersi nel « liquid slime ». C'è in lui un decadimento irreparabile, fatto di immagini vittoriane, di vecchi abiti decorosamente rappezzati, di fastigi gelosamente custoditi nelle pieghe della memoria: il tutto legato al decadimento di un'intera civiltà. La sua vera fraudolenza sta nell'accomunare Cézanne a Vanderbilt senza rendersi conto dell'abisso tra spontaneità creativa ed arte prezzolata. Il camuffamento linguistico gli crea le opportune giustificazioni e gli inibisce l'esercizio dell'esperienza. In un eccesso di disgusto esclama: « One can't paint in a place like this », e aggiunge: « It is impossible — all this dirt and these filthy people — it stinks! ». Il suo olfatto non si è abbassato ad altezza d'uomo, ma si è perso nei filtri di una società asettica che si è deodorata come un abito dimenticato per anni in un cassetto, seppure « perfectly fitting » e a coda di rondine.

'This filth [...] this herding of men like cattle — they treat us no better than pigs here. The fellows drop their dung in the very room where they sleep. What is one to expect of a place like this? *Ce n'est pas une existence*' — his French was glib and faultless [75].

Count Bragard parla con compiacimento, trattenendo le parole e lasciando scivolare dalle labbra con perfetto equilibrio un idioma raffinato. Questa caratteristica rispecchia l'analità sublimata che Norman O. Brown riferisce alla società contempo-

74. *Ibidem.*

75. *Idem*, pp. 70-71.

Non bisogna dimenticare che Count Bragard è un impostore. David E. Smith suggerisce molto appropriatamente l'affinità fonetica tra Bragard e « braggart » *op. cit.*, 10n.).

ranea, oltre alla pulizia ossessiva e alla corruzione di fondo [76]. Anche il linguaggio può avere una componente anale e sostituire, secondo le teorie psicanalitiche, le articolazioni intestinali nella fase di preorganizzazione genitale del bambino. Esso rientra nell'eziologia tipica dell'analità sublimata e il meccanismo della ritenzione delle feci ha molto in comune con il meticoloso dosaggio delle parole da parte di Count Bragard. Egli non è nel novero degli « eletti » perché non si aspetta di essere salvato (« what is one to expect of a place like this? »); questa sua incoscienza della condizione umana lo assimila al « real unworld » in cui veramente non c'è esistenza, e gli individui sono virtualmente morti come la prostituta di « raise the shade ». Per contro, Zoo-Loo incarna con l'assoluta assenza di linguaggio lo spirito genuino e vitale dell'uomo; egli è un elemento dinamico dell'esistenza. E Cummings lo definisce « a verb; an IS »: vale a dire una realtà coniugabile.

Se più o meno tutti i nomi dati agli abitanti dell'« enormous room » ne catturano le peculiarità spirituali, quello di Zoo-Loo è anche evocativo. L'esplorazione dei nuovi simboli si affida per intero all'istinto, alle facoltà percettive, e sostituisce ai nomi fittizi ricevuti dalla burocrazia altri nomi « interiori » all'individuo, più pregnanti ed immediati. Dal simbolo come istituzione (gli individui convergono nel parametro unico della società), Cummings passa al simbolo come rappresentazione della coscienza (la società si differenzia in individui, ed ognuno è un parametro). Zoo-Loo supplisce ad un concetto di assoluta interiorità e, come tale, è indescrivibile. I suoi movimenti sono fluttuazioni, la sua spontaneità è connaturata.

There are certain things in which one is unable to believe for the simple reason that he never ceases to feel them. Things of this sort — things which are always inside of us and in fact are us and which consequently will not be pushed off or away where we can begin thinking about them — are no longer things [77].

76. Non bisogna dimenticare che Bragard è un impostore. David E. Smith suggerisce la affinità fonetica tra Bragard e « bragart » (*op. cit.*, 10n.).

77. *ER*, p. 192.

Il meccanismo della percezione, così chiaramente delineato da Cummings, segna i limiti del linguaggio, che è del tutto impotente di fronte all'immediatezza dell'emozione significante. Tra la percezione di un oggetto e il suo inquadramento semantico (discernere qualcosa vuol dire rapportarla al complesso delle acquisizioni culturali) esiste una fascia temporale e quindi razionalizzabile. Zoo-Loo è « entirely indescribable » proprio perché, nell'atemporalità della dimensione interiore, non possiede la stabilità di un oggetto ma la dinamica dell'istinto. Quando si tenta di inquadrarlo si trasforma, come quelle cose che esistono solo perché vengono percepite e, vivendo dentro di noi, si identificano con noi stessi: cose che, a tentare di definirle, « are no longer things ».

In this Chapter I shall pretend briefly to describe certain aspects and attributes of an IS. Which IS we have called The Zulu who Himself intrinsically and indubitably escapes analysis [78].

Ogni mattina vi è uno scambio di sigarette, poi « the part of communication » si insabbia completamente. Pure, dice Cummings, non gli è mai capitato di comprendere così a fondo una idea, e persino le più squisite sfumature di un'altra mente. Il suo stupore di fronte a questi insperati canali di comunicazione lo esalta fino a farlo esclamare:

If I had one-third the command over the written word that he had over the unwritten and the unspoken — not merely that; over the unspeakable and the unwritable — God knows this history would rank with the deep art of all time [79].

Ciò che il linguaggio non può esprimere è alieno alla società contemporanea e appartiene allo spirito, e l'arte è una pura manifestazione dello spirito. Il nome di Zoo-Loo evoca la sfera primitiva e il patrimonio elementare dell'uomo arcaico. Egli,

78. *Ibidem.*
79. *Idem*, p. 198.

per l'appunto, non amministra un sistema intricato di idee attraverso una molteplicità di segni. Usa invece i segni spontaneamente e si limita a quelli più semplici ed immediati. La sua vera essenza è la dinamica della natura (« The Zulu, then, I must perforce call an IS ») ed egli usa un innato controllo su tutto ciò che è « homogeneous tactile ». Questo termine ricorre più volte nell'*Enormous Room* e sottolinea l'impiego delle qualità sensoriali elementari per definire la percezione non razionalizzabile. S'è già visto come l'oscurità può avere proprietà tattili; qui, allo stesso modo, gli oggetti esistono in quanto incidono *tangibilmente* la sfera emotiva. Zoo-Loo comunica attraverso il silenzio (« He silently apologized »). I suoi momenti di più intensa emozione affettiva si articolano in una graduatoria di silenzi (« asking us in a few well-chosen silences») che danno tutte le sfumature del suo delicato altruismo [80]. « Most of the timeless time I spent promenading in the rain [...], or exchanging big gifts of silence with The Zulu » [81]. Tale silenzio, che può anche essere elargito come dono ristoratore, è la risposta più eloquente e, paradossalmente, più sonora alla civiltà che ha demandato al linguaggio la verifica dell'esperienza. Il fallimento dei *media* culturali ed intellettuali si delinea nella confusione tra individuo e massificazione. Zoo-Loo è un perfetto analfabeta, ma ha salvato i più preziosi valori individuali ed è un esempio vivente (come Jean Le Nègre: un'altra « Delectable Mountain ») di quanto l'uomo, liberato o non contaminato dalla cultura, sappia tornare alla spontaneità primordiale.

Quando Cummings riceve i volumi delle opere di Shakespeare trova che non gli dicono più nulla; prova a leggere una

80. Va messa in evidenza qui l'abilità di Cummings nel rendere, pur sempre attraverso il linguaggio, le sospensioni e le sfumature degli stati d'animo di Zoo-Loo. Gli avverbi « silently », « soundlessly » e « wordlessly » esprimono varie gradazioni di silenzi a seconda delle omissioni di suono o di parola. Vale a dire, come appare in molte poesie successive all'*Enormous Room*, attraverso l'uso delle sospensioni come parte integrante del testo. Il silenzio di Zoo-Loo acquista diverse tonalità in rapporto a quello che non dice, ai mezzi espressivi che non impiega.

81. *ER*, p. 263.

o due volte, poi ci rinuncia. La sua « disordered mind » non riesce a mettere a fuoco il passato sul presente, come in una macchina fotografica a cui manchi il diaframma. Un altro prigioniero gli domanda addirittura chi sia Shakespeare, e poi fugge via soddisfatto da una risposta che per lui non ha senso: « Mr. S. was the Homer of the English-speaking peoples » [82]. La spontaneità, che genera sincerità e fratellanza, è ancor più evidente in Surplice, che incarna — in quanto « Delectable Mountain » — il vero rapporto tra uomo e divinità. Anche Surplice è « utterly ignorant »; la sua religiosità è esente dal rituale ufficiale di *Monsieur le Curé* durante la Messa, ed egli ci va esplicitamente « to be surprised, surprised by the amazing gentleness and delicacy of God — Who put him, Surplice, upon his knees in La Ferté Macé knowing that Surplice would appreciate His so doing » [83].

Il messaggio trascendentale è recepito completamente da Surplice, o meglio dire incamerato in blocco a livello sensitivo. Egli impersona l'amore che rende all'uomo la libertà perduta, e l'abbandono è sinonimo di amore giacché la salvezza sta nella capacità di arrendersi alla sofferenza. Cummings insiste ancora una volta sul concetto della spontaneità infantile come risposta alla cristianità ufficiale e al suo decadimento. Il candore di Surplice fa pensare all'ammonimento di Gesù ai discepoli: « Chiunque non riceve il regno di Dio come un bambino, non è degno di entrarvi » e richiama la pienezza della divinità istintivamente percepita. Surplice, la « Delectable Mountain », è così vicino alla divinità da irradiare « majestic delicacy » e Cummings si sente investito dal suo messaggio trascendentale perché ha ormai sviluppato lo stesso sistema percettivo. Egli incamera l'esperienza del compagno globalmente: « And now take Surplice, whom I see and hear and smell and touch and even taste... » [84] e ade-

82. *Ibidem.*
83. *Idem*, p. 211.
84. *Idem*, p. 210.

risce alla sua disarmante religiosità con l'entusiasmo di un bambino [85]. Anche Surplice è « utterly curious » come un bambino davanti all'immensità del mare (« the sea: is that water? — *C'est de l'eau, monsieur?* Wonderful »). E' inoltre « superlatively happy » e detiene una specie di serenità cosciente; accetta con gioia la sua parte di sofferenza e anche quella degli altri, che lo insultano e lo scherniscono. La sua non è acquiescenza ma un modo confidente di esistere, dato che ogni patimento si rivela necessario per la salvezza finale, così come è necessaria la prigione di La Ferté con il suo bagaglio di sofferenze umane.

Ogni venerdì si siede su di un seggiolino ed impugna il suo libro di preghiere, ma non sa leggere, e lo regge all'incontrario « turning with enormous delicacy the thin difficult leaves, smiling to himself as he sees and does not read ». Quale potenza dissacrante nell'umiltà di quel gesto! Il piccolo rituale di Surplice surclassa l'esteriorità dei paramenti ecclesiali di *Monsieur le Curé*, degradando la sua omelia ad uno slogan

85. I riferimenti al mondo infantile sono frequentissimi nell'*Enormous Room*. Cummings non si stanca mai di rapportare le « Delectable Mountains » all'universo spontaneo del bambino, in cui ogni atto è un moto istintivo di libertà. La figura di Jean le Nègre, per esempio, è tutta impostata su di un atteggiamento regressivo. Il negro iconoclasta, così indocile alle leggi sociali e profondamente istintivo, così immemore dell'onore e delle gerarchie militari, ha la mente di un bambino (« His mind was a child's ») ed è « like a child who has been unjustly punished », oppure ripete le frasi degli altri « absolutely like a child who in anguish calls itself by the name which has been itself by grown-ups ». E ancora si comporta « like an inconsolable child who weeps his heart out when no human comfort avails and wakes the next day without an apparent trace of the recent grief » (*ER*, pp. 223-224). L'invocazione, quasi una preghiera, che Cummings rivolge a Jean le Nègre ha toni assai delicati ed è dolce come una ninna-nanna per un bambino:

> « Boy, Kid [...] - take me up into your
> mind once or twice before I die [...].
> Quick take me up into the bright child
> of your mind [...] Take me up (carefully;
> as if I were a toy) and play carefully
> with me, once or twice, before I and
> you go suddenly all limp and foolish ».
>
> (*ER*, p. 239).

commerciale. Il suo povero atto di fede rifulge dinnanzi al formalismo della Chiesa istituzionalizzata, minandone le fondamenta.

Questo concetto dell'esperienza globale, come s'è visto, è legato innanzi tutto alle funzioni biologiche ed è parte integrante dell'istinto. I nuovi canali di comunicazione poggiano sull'escrementalità come funzione corporale, e i cinque sensi saldano l'esperienza ai caratteri fisiologici della specie. Si tratta di un atteggiamento profondamente regressivo, e al discorso sull'analità si aggiunge quello sulle categorie delle percezioni [86]. La cultura razionalizza le categorie, l'istinto le lascia fluttuare in una dimensione di contemporaneità, in cui la risposta dell'organismo è uguale a quella dello spirito. Cummings tocca e annusa e digerisce la divinità per trasformare il tutto nella visione escrementale. Il messaggio è unilaterale: « and I say Yes, feeling that Yes in my belly and in my head at the same instant » [87]. Surplice è più di tutti immerso negli escrementi, ci vive letteralmente dentro con completa noncuranza.

...every morning he takes the pail of solid excrement down, without anyone suggesting that he take it; takes it as if it were his, empties it in the sewer just beyond the *cour des femmes,* or pours a little (just a little) very delicately on the garden where *Monsieur le Directeur* is growing a flower for his daughter — he has, in fact, an unobstreperous affinity for excrement; he lives in it; he is shaggy and spotted and blotched with it; he sleeps with it; he puts it in his pipe and says it is delicious... [88].

86. Cfr. La poesia « i thank You God most this amazing », in cui Cummings esprime il ringraziamento a Dio per l'esperienza della natura percepita con la pienezza dei sensi. Percezione che coinvolge l'infinito e la dinamica della vita. « how should tasting touching hearing seeing — breathing any — lifted from the no of all nothing — human merely being doubt unimaginable You? ». (*CP*, p. 663).

Anche davanti alla commissione dei Three Wise Men Cummings ringrazia il governo francese per avergli permesso « to see and hear and taste and smell and touch the things which inhabited La Ferté Macé » (*ER*, p. 244).

87. *ER*, p. 213.

88. *Idem*, p. 211.

Escrementalità e religiosità si saldano definitivamente come due anelli. Egli è il più sporco di tutti ed è il più « intensely religious »; non solo, ma usa gli escrementi per affermare i principi dell'amore e della fratellanza. È colui che sa scendere nello « Slough of Despond » per scoprire i gradini della salvezza per sé e per gli altri. Né si aspetta che qualcuno chieda, per trasportare la secchia di liquame: è altruista per elezione. Vive negli escrementi perché, per dirla con Bunyan, è « grievously bedaubed » e quindi automaticamente salvo. Le allusioni alla sua sporcizia sono numerose: ha una « filthy rather proudly noble face », « filthy and beautiful head », « filthy and beautiful feet », e in un momento di commozione piange « big, filthy tears ». Ai riferimenti osceni segue un appunto di bellezza spirituale, come in un gioco di corrispondenze. La sporcizia esterna lumeggia la religiosità dell'animo, che possiede « terrible and exceeding beautiful and absurd intensity ».

Surplice incarna il messaggio evangelico e ne fa un esercizio quotidiano di testimonianza, come un Apostolo o il Cristo stesso. È significativa la sua volontà di accollarsi la fatica e la sofferenza altrui spontaneamente, o anche *contro* la volontà degli altri. Il suo isolamento ha il mistero dell'Orto degli Ulivi e, come Cristo, « of nobody can he say My Friend, of no one has he ever said or will he ever say My Enemy »[89]. Alcuni compagni, come Cummings e l'amico B., lo amano istintivamente, altri gli sputano addosso e lo deridono chiamandolo « Syph'lis ». È considerato da questi ultimi come il simbolo e l'origine del male, ma, alla sua partenza, il gruppo di quelli che lo ammirano gli offre una specie di Ultima Cena.

We did our best to cheer him; we gave him a sort of Last Supper at our bedside, we heated some red wine in the tin-cup and he drank with us. We presented him with certain tokens of our love and friendship...[90].

89. *Ibidem.*
90. *Idem*, p. 219.

La figura di Surplice si ingigantisce in quel rituale così lontano dai paramenti doviziosi della Messa ufficiale, così vicino allo spirito delle frugali cerimonie protocristiane; ed egli vi appare maestoso come un Re: « 'I will not forget you', he said to us, as if in his own country he were a more than very great King » [91]. Cummings visualizza la sua dipartita come un'ascensione alla *Celestial City*, circondata dai territori delle armoniche, dai campi di flauti, dai prati di clarinetti, dalle terre dei violini. Il giudizio finale che decreta la salvezza del Cristiano suona soavemente come la disarmante risposta che Surplice dà al Creatore: « I made [the people] dance and they put me in prison ». Quella prigione *necessaria* come il Sacrificio, in cui la sofferenza ritorna in eterna gioia.

* * *

Il pellegrinagigo sta per finire. Cummings accenna ad un consuntivo delle esperienze maturate nell'« enormous room » e ne ribadisce l'alto valore educativo [92].

In the course of recalling what happened to me [...], I have proved to my own satisfaction that I was happier in La Ferté Macé, with The Delectable Mountains about me, than the very keenest words can pretend to express [93].

91. *Idem*, p. 220.

92. In una intervista rilasciata nel 1958 a Mario Maurin, Cummings rileva ancora, a 41 anni di distanza, l'importanza basilare dell'esperienza avuta a La Ferté. Le sue parole sono una conferma nel tempo della validità del messaggio appreso nell'« enormous room ». « En effet, c'est une expérience », dice al suo interlocutore, « dont j'avais en quelque sorte besoin et que j'ai littéralement réclamée. [...] Je souhaitais être arrêté, je devinais que La Ferté Macé [...] serait une épreuve importante pour toute mon existance. [...] Quand nous avons été arrêtés, j'ai tout de suite senti que je n'aurais pas de meilleure occasion de me trouver en contact avec une humanité qui m'était inconnue, d'élargir mon horizon, de secouer toute la poussière qui s'était déjà accumulée sur mes épaules ». (MARIO MAURIN, « E.E. Cummings, le poète 'maudit' de Greenwich Village nous parle de l'Europe, d'Apollinaire et de lui-même », in *Le Figaro Litteraire*, 5 Juillet 1958).

93. *ER*, p. 255.

Il responso della commissione dei Three Wise Men è favorevole alla scarcerazione, ed egli vede la sua prossima partenza come una « somehat supernatural departure for freedom ». Si è compiuta la resa completa all'« excremental vision », il filtro ribaltato ha esteso le sue maglie da un capo all'altro dell'oceano, proiettando il modello dell'« enormous room » nella società americana, che Cummings ormai riconosce come « the most aesthetically incapable organization ever created for the purpose of perpetuating defunct ideals and ideas »[94]. Egli affonda in una « perfect luxury of dirt », e nessuno dei reclusi trova a ridire perché « by being dirtier than usual » leva la sua protesta contro tutto ciò che è « neat and tidy and begoted and solemn », le cui emanazioni hanno inferto tanta sofferenza ai suoi compagni di prigionia.

Il pellegrino ha imparato a distinguere tra una società che si fonda sull'asettico distacco dei sentimenti e dei valori — globalmente deodorata e disumanizzata —, e il microcosmo dell'« enormous room », in cui la fratellanza agisce a misura d'uomo e ne esalta le funzioni più umili. La società di massa ha standardizzato anche i sentimenti, ha fatto dei canali dell'esperienza un prodotto collettivo, ha compresso l'individuo in una prigione batteriologicamente pura e gli ha tolto il beneficio dell'istinto. Il regno dell'analità adulta, dei bambini senza più miti a cui rivolgersi, dell'amore « unscented and shapeless », è il terribile simbolo della venuta di Satana sulla terra, nella piena accezione luterana. Il « pilgrim's progress » cummingsiano, dunque, capovolge i termini della Salvezza, scoprendo che la società deve arrendersi alla dimensione umana, per sovvertire il materialismo e produrre le « Delectable Mountains ».

Come Bunyan, Cummings ha visto in sogno la *Celestial City* e ha sofferto il lungo cammino verso la Salvezza; ora dovrà trarne un vantaggio, fare testimonianza dell'esperienza vissuta. Nella prigione di La Ferté ha maturato una nuova

94. *Idem*, p. 250.

coscienza che dà fiducia nel futuro, anche se immensamente lontano.

In the course of the next ten thousand years it may be possible to find Delectable Mountains without going to prison [...] — it may be possible, I dare say, to encounter Delectable Mountains who are not in prison... [95].

La lezione è maturata principalmente nella prospettiva trascendentale: l'uomo deve in pratica trovare se stesso ed immergersi nello « Slough of Despond » per innalzarsi verso la *Celestial City*. Perché, come è scritto in *i: six nonlectures*, « so ends the last lesson of a nondivisible ignoramus: a double lesson — outwardly and inwardly affirming that, whereas a world rises to fall, a spirit descends to ascend » [96]. In questa prospettiva si chiude il pellegrinaggio capovolto di Cummings: con la simbologia della neve, la « dirty snow » che acqueta nell'oscurità le sofferenze dell'« enormous room » ed annunzia la sua liberazione.

The Enormous Room is filled with a new and beautiful darkness, the darkness of the snow outside, falling and falling with the silent and actual gesture which has touched the soundless country of my mind as a child touches a toy it loves... [97].

L'« excremental vision » ribalta ancora questo tradizonale simbolo di purezza; la neve sporca diviene un messaggio d'amore: un'epifania. Essa accompagna Cummings verso l'America, scompare « utterly and peacefully » nel mare, e ricopre lentamente New York, la città impossibile, la città immensa in cui si dibattono gli uomini come formiche. E la « snowy sunlight » si muta in « immortal sunlight ».

RENZO S. CRIVELLI

95. *Ibidem*.
96. E. E. CUMMINGS, *i: six nonlectures*, cit., p. 110.
97. *ER*, p. 258.

OLIVER LA FARGE E I NUOVI INDIANI

L'Ottocento è stato indubbiamente il secolo che, raccogliendo gli echi e le tradizioni precedenti, ha creato ed ha imposto al pubblico gli stereotipi più resistenti di indiani; la letteratura dell'Ottocento infatti dà, almeno apparentemente, un posto di primo piano all'indiano, nascondendolo però sotto le spoglie del « buon selvaggio » (secondo le preferenze del romanticismo di derivazione europea) e sotto le immagini convenzionali (care all'America di tradizione puritana) del selvaggio sanguinario, animalesco e perfino diabolico.

Basterà pensare, anche solo per un attimo, a James Fenimore Cooper, pietra miliare non solo della giovane letteratura americana, ma anche della storia dell'indiano nella medesima. Cooper infatti, come egli stesso riuscì a prevedere, divenne famoso all'estero, ed è ricordato ancora adesso in America soprattutto come l'autore delle *Leatherstocking Tales*.

Per tutto l'Ottocento Cooper viene saccheggiato ampiamente da scrittori americani e stranieri [1] di secondo ordine, che producono una quantità inverosimile di *dime-novel*, che vendono migliaia di copie soprattutto quando i loro prota-

1. « The appeal of the western, however, went beyond the United States striking the sympathies of Germans, Frenchmen, and Englishmen, sometimes as much as those of Americans. Karly May, a German, wrote almost as many western novels as Zane Grey (...). Earlier in the 1840's and 1850's Friedrich Gerstäcker preceded May with German westerns... Mayne Reid, a monocled, yellow-gloved Irishman, composed stories like *White Squaw* and *The Scalp Hunters* in London and Buckinghamshire. In France, Oliver Gloux (better known as Gustav Aimard) included in his westerns like *The Prairie Flower* fanciful details such as ostrich hunts among the Plains Indians. » cfr. ROBERT V. HINE, *The American West. An Interpretative History*, Boston, 1973, p. 281.

Dalle opere di Gustav Aimard e di Mayne Reid, Emilio Salgari trasse spunto per il suo Ciclo del West.

gonisti sono indiani morti e cacciatori bianchi ritagliati sul modello di Natty Bumppo [2].

Verso il 1890 gli indiani cominciano a scomparire dalle *dime-novel*, sostituiti da personaggi dalle caratteristiche più precisamente antagonistiche a quelle dell'eroe dei romanzi: banditi, ladri e più in generale fuorilegge. Ma in questi stessi anni Buffalo Bill li sottrae dalla dimensione piatta della pagina per portarli in giro per il mondo come attrazione principale del suo Wild West Show, mostrandoli ai pubblici attoniti, in attacchi ai treni, a diligenze e carovane di pionieri. Dello stesso tono sono le apparizioni di indiani nelle scene dei primi rudimentali cinetoscopi, apparizioni che risalgono sempre agli anni '90. Nasce così il cinema che va a sostituire come svago economico il *dime-novel*, impadronendosi contemporaneamente dei suoi personaggi e della sua funzione [3].

Da una parte dunque si consolida, con l'apporto determinante del cinema, questa tradizione di *western* di cassetta, con personaggi sempre uguali, e soprattutto con indiani sempre uguali: esseri infidi, subdoli disturbatori di coraggiosi pionieri.

Ma sia pure con esitazione prende corpo una tradizione che cerca di stabilire un contatto meno letterario con la situazione effettiva degli indiani in America. All'aggressività sfacciata degli *Indian-fighters* e degli *Indian-haters* della realtà e della letteratura fa luogo, adesso che gli indiani sono stati

2. La nascita delle *dime-novel* ha rappresentato — secondo H. Nash Smith — una rivoluzione nel campo dell'editoria, che realizza grossi profitti con la vendita di un prodotto culturale di massa. La *dime-novel* più venduta e ritenuta « perfetta » nel suo genere è una storia western: infatti *Seth Jones or the Captives of the Frontier* di Edward S. Ellis, pubblicata nel 1860 dall'editore Beadle, vendette più di 400.000 copie. A questo proposito e per il rapporto con Cooper si veda H. NASH SMITH, *Virgin Land*, New York, 1950 (pp. 88-135).

3. Per il rapporto tra letteratura, *dime-novel*, teatro e cinema si veda anche RALPH E. FRIAR and NATASHA A. FRIAR, *The Only Good Indian... the Hollywood Gospel*, New York, 1972.

ridotti alla soggezione [4], l'aggressività camuffata da benevolenza di letterati, intellettuali e missionari che si definiscono *friends of the Indians* e che si autodelegano, con intenti umanitari, a difendere gli indiani [5].

Questa corrente di pensiero trova il suo primo punto fermo nell'opera di Helen Hunt Jackson *A Century of Dishonor* del 1881. L'autrice, ritenuta da Ralph Waldo Emerson la migliore scrittrice americana, accusava apertamente nel suo libro gli Stati Uniti di aver intrapreso una politica indiana nel più alto disprezzo dei principi basilari della giustizia e della legge. Con *A Century of Dishonor* e con il suo romanzo successivo *Ramona,* la Jackson rese pubblica la causa degli indiani come non era mai stato fatto prima e le sue opere furono confortate da un grande successo di pubblico. L'autrice si discosta dagli « amici degli indiani » soprattutto per il vigore della sua denuncia ma i presupposti ideologici di fondo sono identici: da una parte indignazione contro la progressiva eliminazione fisica degli indiani, dall'altra convinzione radicata che le guerre indiane furono « improduttive » (parola ricca di suggestioni per l'America) perché impegnarono uomini e capitali americani senza portare ad una risoluzione dell'annoso problema. E se un fattore unificante va ritrovato tra questi diversi ma ugualmente zelanti riformatori, questo è proprio la convinzione che l'unica forma di intervento giusto e doveroso sia quello di « civilizzare » gli indiani, per mezzo di una più adeguata legislazione, di « cristianizzare i rossi figli di Dio »: ed i riformatori nei loro scritti inneggiano al progresso cristiano, anzi arrivano ad identificare progresso tecnologico e cristianesimo.

Sebbene questi interventi suonino spesso a condanna della politica di sterminio che il governo americano aveva

4. La vittoria al Little Big Horn (1876) ed il Massacro di Wounded Knee (1890) sono gli ultimi atti dell'aggressione armata alle tribù indigene americane.

5. Cfr. FRANCIS P. PRUCHA (ed), *Americanizing the American Indian*, Cambridge, Mass. 1973. Il volume raccoglie le affermazioni, i discorsi e le dichiarazioni ideologiche degli « amici degli indiani ».

intrapreso fino ad allora, i presupposti ideologici degli « amici degli indiani » non sono in opposizione a quelli ufficiali governativi, e non infrangono il giudizio di valore che subordina sempre l'inferiorità dell'incivile (anche se maltrattato) indiano, alla superiorità tecnologica-morale-intellettuale del bianco.

Anzi il Governo fece suo questo atteggiamento, si investì ufficialmente del ruolo « civilizzatore » approvando nel 1887 la legge Dawes o « General Allotment Act » (un capolavoro di logica coloniale, il culmine di tutte le spinte alla spoliazione delle terre indiane) grazie alla quale, dopo la chiusura ufficiale della Frontiera, si poteva ritagliare ancora una fetta cospicua delle terre ancora legalmente in possesso degli indiani [6]. Nelle intenzioni del Senatore Dawes e di quelli che approvarono la legge, la funzione civilizzatrice consisteva soprattutto nel fatto che, infranti tutti i vincoli tribali che univano gli indiani nel possesso comunitario della terra, dei frutti che produceva, degli animali che la abitavano, l'indiano sarebbe diventato proprietario privato del suo pezzo di terra, lo avrebbe coltivato, abbandonando così le sue abitudini di vita e avrebbe assunto più facilmente « the habits of civilized life », di quella vita civilizzata in cui il senso della proprietà privata è la pietra angolare.

L'ultima assoluzione ottocentesca alla politica indiana viene dalla storiografia: ed è stavolta un'assoluzione totale e definitiva. Quello che era stato definito « il secolo del diso-

6. Questa legge dava la facoltà al Presidente degli Stati Uniti di lottizzare le terre di proprietà della tribù, secondo canoni fissati dalla legge stessa, ogni volta che egli lo credesse opportuno. Ogni lotto di terreno veniva poi affidato ad un indiano che ne diventava proprietario soltanto dopo venticinque anni, o più secondo le decisioni del Presidente. La legge prevedeva inoltre (in una specie di codicillo dall'apparenza del tutto casuale) che la parte di territorio tribale che fosse « avanzato » dalla lottizzazione potesse essere venduto agli Stati Uniti. Grazie a questa legge le terre indiane si ridussero da 130 milioni di acri a circa 47 milioni, con un guadagno per il demanio americano di circa 80 milioni di acri!

Cfr. HAROLD E. FEY & D'ARCY MC NICKLE, *Indians & Other Americans: Two Ways of Life Meet*, New York, 1970 (p. 84 e segg.).

nore » viene riabilitato ed esaltato nella famosa teoria turneriana della Frontiera. Turner infatti interpretando la storia americana alla luce dell'impatto della Frontiera (cioè di quello spazio di territori liberi nei quali si spingevano via via nuovi pionieri) sulle istituzioni americane, non si ricorda che quasi incidentalmente degli indiani; la Frontiera è infatti *free land*, spazio libero, « disabitato », appannaggio esclusivo del popolo americano. Lo storico non si tradisce neanche quando è costretto a nominare le guerre indiane, delle quali riesce a dare una interpretazione utilitaristica del tutto nuova rispetto alle precedenti: essi infatti furono « a military training school, keeping alive the power of resistance to aggression, and developing the stalwart and rugged qualities of the frontiersmen » [7].

Perché agli indiani sia permesso di divenire soggetti attivi — almeno parzialmente — della loro storia bisognerà attendere le nuove disposizioni legislative del New Deal, l'elaborazione di una nuova storiografia, la nascita di nuovi personaggi nella letteratura *western* americana, ma soprattutto il sorgere dei movimenti politici organizzati degli indiani medesimi.

La scelta di un testo letterario che per primo sia indicativo di almeno alcuni di questi cambiamenti, cade quasi necessariamente su *Laughing Boy* [8] di Oliver La Farge, autore in verità poco conosciuto. Il romanzo, pubblicato nel 1929, si situa infatti negli anni in cui lo sviluppo delle scienze sociali e dei loro metodi di indagine impone un ripensamento dei criteri di valore adottati nello studio delle culture altre, diverse: lo stesso governo americano stringe, nel New Deal, stretti

7. Frederick J. Turner, « The Significance of the Frontier in American History », in *The Frontier in American History*, New York, 1920.

8. L'edizione alla quale mi riferisco è quella della Houghton Mifflin Company, Boston 1957. Il romanzo è stato recentemente ristampato (Pan Books, London 1972) in un momento in cui la stessa minoranza pellerossa, organizzandosi con accresciuta consapevolezza e determinazione, ha richiamato sui suoi problemi l'attenzione degli americani, degli intellettuali e del mercato editoriale.

rapporti con i *social scientist* per cercare di sciogliere gli aggrovigliati nodi della *Indian Policy*.

Oliver La Farge prima di essere scrittore fu soprattutto antropologo e studioso accurato delle società indigene del Sud-Ovest:

I was trained as an anthropologist, and out of my scientific work among the Indians arose much of my writing. I would say definetely that my view of human nature and of the world had been coloured by that training, and influenced deeply also by the Indians themselves. I originally wrote in a very florid periodic style and was cured of it by the influence of the Indian myths which at one time I studied intensively, particularly the really remarkable literature of the Navajos [9].

Studiò ad Harvard antropologia ed archeologia, ed iniziò subito dopo il lavoro sul campo con spedizioni in Arizona, New Mexico e Guatemala. Il suo rapporto con gli indiani fu dapprima quello che potrebbe intrattenere un antiquario o un archeologo verso dei preziosi cimeli: le reliquie viventi che aveva trovato presso gli Hopi e presso i Navajo dovevano essere preservate dalla distruzione come testimonianze di un passato ancora in qualche modo intatto. Ma dopo uno studio più profondo della cultura Navajo e delle cause dell'impoverimento sia economico che culturale della nazione Navajo, La Farge decise di mettere le sue capacità e le sue energie al servizio degli indiani con un'opera di studio e di denuncia. Entrato nella Indian Rights Association, che sotto la sua presidenza tenne un simposio nel 1934 sullo stato degli Affari Indiani [10], fondò poi la American Association of Indian Affairs, di cui divenne il Presidente. Nel 1945 pubblicò *Raw Material*, la sua autobiografia.

9. Citato in Fred B. Millet, *Contemporary American Authors*, New York 1944.

10. I dati furono pubblicati dall'Università dell'Oklahoma sotto il titolo *The Changing Indian*.

Nella letteratura di questi anni è una presenza quasi isolata: è l'unico scrittore che mostra un interesse approfondito per gli indiani e che è capace di tramutare questo interesse in opera letteraria. Gli va riconosciuto innanzitutto il merito di essersi saputo slegare dagli schemi nei quali gli scrittori americani fino a lui (e anche dopo di lui) hanno sempre fatto muovere i personaggi indiani. Anche scrittori importanti come Faulkner e Hemingway creano dei personaggi indiani la cui unica funzione è quella di rappresentare, per via simbolica, la Natura nel suo confronto con la *civilization,* le macchine, il mondo industriale contemporaneo: la realtà delle riserve desertiche e povere, delle scuole-lager per indiani, l'esistenza senza lavoro e senza speranza che gli indiani conducono, all'insaputa dell'altra America, non sembra aver diritto di accesso alla letteratura. Il romanzo di La Farge si pone dunque antiteticamente rispetto alla tradizione *western* per l'approfondimento e l'indagine di problematiche « indiane » sconosciute fino ad allora.

La prefazione alla prima edizione del romanzo si apre con l'affermazione: « This is a work of fiction », ma l'autore precisa più avanti come abbia cercato di mantenersi fedele alla realtà nel ritrarre la vita e la psicologia dei suoi personaggi, quali li ha conosciuti nelle sue esperienze di antropologo. Questo suo rapporto preciso e particolare con gli indiani, che diventano poi protagonisti del suo romanzo, ha anche ovviamente delle implicazioni letterarie: l'autore bianco non improvvisa niente e spesso anzi mette da parte il proprio punto di vista, uscendo in un certo senso dalla sua stessa opera, per dar posto alla coscienza dei personaggi. Come conferma lo stesso autore, il suo stile è stato direttamente influenzato dalla concretezza e dalla incisività del linguaggio indiano ed è contraddistinto da un periodare corto e non involuto.

Il discorso di La Farge si discosta anche da quello paternalistico della Jackson: l'autore non ricorre ad espedienti sentimentali, ad intrecci amorosi, lungamente contrastati (com'è invece caratteristica costante del romanzo *Ramona*) per guadagnare la simpatia del lettore sul personaggio indiano e poi,

per estensione, sul problema degli indiani in generale. La Farge non fa appello al facile sentimentalismo, ma alla forza dell'evidenza, ai fatti. Per tutto il romanzo serpeggia la protesta dell'indiano non in nome di una generica uguaglianza, ma in nome della propria diversità, in nome del proprio diritto a rifiutare l'acculturazione, a mantenere in vita strutture organizzative tribali, e a gestire la propria esistenza in modo autonomo. E' proprio questo il discorso che, in prospettiva, assume un carattere di rottura rispetto al conformismo degli stereotipi letterari.

Nell'introduzione del 1929, La Farge chiarisce anche i suoi intenti di romanziere:

This story is meant neither to instruct nor to prove a point, but to amuse. It is not propaganda, nor an indictment of anything. The ostility with which certain of the characters in it view Americans and the American system is theirs, arising from the plot, and not the author's. The picture is frankly one-sided. It is also entirely possible (p. XII).

Al tono deciso di questa prima introduzione, che può francamente sembrare un po' ambigua nel suo tentativo di accattivarsi il lettore anche più riluttante (ambiguità che viene subito smentita nel romanzo), fa riscontro, nella prefazione scritta nel 1962, un anno prima della morte, in occasione della ristampa del romanzo, il senso di distacco e di dolore per la scomparsa del mondo che egli aveva cercato di ritrarre nel romanzo di trentatrè anni prima.

In the space of thirty years, however, the wholeness has gone, the people described in *Laughing Boy*, complete to itself, is gone. (p. IX).

In effetti il romanzo si muove proprio intorno a questa problematica: il mondo indiano, così completo in se stesso, insidiato e corroso fino alla distruzione dalla avanzata di una società bianca ostile, non esiste più. La nota di biasimo si stempera adesso quasi nell'accettazione dolente ma passiva

di questo dato di fatto, e l'autore manifesta una nostalgia un po' romantica, per sua stessa ammissione, per il mondo e la civiltà ormai « contaminata » dei Navajos. Questa dimensione non è ovviamente del romanzo, dove l'autore si propone di rappresentare un momento nel quale tutti gli elementi di una cultura, quella Navajo appunto, sono ancora armonicamente in rapporto tra di loro, ancora significativi — un momento quasi magico per l'autore, prima del collasso indotto dal sistema americano.

Il romanzo si apre con il protagonista che sta per raggiungere T'o Tlakai, dove si terrà una festa tradizionale Navajo con cerimonie religiose, danze e corse di cavalli. L'accento batte subito sul concetto di armonia e di completezza.

The sun was hot and his belly was empty, but life moved in rhythm with his pony loping steadily as an engine.

E ancora:

Rope's end, shoulders, song, all moved together, and life flowed in one stream. (p. 1).

Tutta l'esperienza del protagonista Laughing Boy si muove da questo momento di completezza e di « innocenza » verso una maturità che è un processo di conoscenza e di iniziazione al razzismo, ai meccanismi di esclusione della società capitalistica bianca. Questi due caratteri del protagonista, la capacità di vivere in armonia con la sua gente e la sua innocenza nei confronti della civiltà bianca, vengono insistentemente sottolineati nei primi capitoli. Nella danza, nelle corse di cavalli, nel pasto consumato collettivamente, facendo girare la grande pentola, si esprime questa armonia, nella amicizia profonda e durevole con un altro indiano, Jesting Squaw's Son.

Their life flowed together with all those others, complete to themselves (p. 8).

Soprattutto la musica e le canzoni tradizionali esprimono, in maniera armonica ed ordinata, questa comunione. Laughing Boy, giovane orafo Navajo, non sa cosa sia una prigione, né cosa sia e che effetti produca il whisky. L'autore tradisce solo per un attimo un tono idealizzatore per questa semplicità agreste.

The solemn turning of the couples contrasted with the free release of the singers: this was a religious ceremony and a rustic, simple pleasure, the happiness of a natural people to whom but few things happen. They were traditional and grave in their revelry (p. 11).

In questi primi capitoli l'autore ha anche modo di costruire uno sfondo umano al suo protagonista, ritraendo con attenzione e precisione la sua gente impegnata nei rituali di questa festa. Danzando Laughing Boy conosce Slim Girl, una ragazza Navajo, un tantino misteriosa, tenuta un po' da parte dagli altri indiani; il loro primo incontro è l'unico momento di impaccio per Laughing Boy, anticipazione questa del ruolo di Slim Girl nella sua vita.

La trama del romanzo è molto semplice: Laughing Boy incontra Slim Girl e senza che si conoscano ancora bene, decidono di sposarsi, andando contro il parere del clan del giovane, che giudica Slim Girl una estranea ormai al popolo dei Navajo. Infatti essa è diversa dalle altre ragazze: da piccola è stata allontanata dalla famiglia e condotta lontano dalla riserva in una *boarding-school* [11].

La problematica del romanzo si amplia appunto con questo personaggio e con l'apporto di un punto fondamentale per la comprensione della storia contemporanea delle tribù

11. Scuole-convitto istituite dal Governo, già dalla fine dell'Ottocento, lontane dalle riserve per sottrarre i bambini alla cultura tradizionale e alle tribù di appartenenza. Con il pretesto di dare una istruzione elementare ai bambini indiani, questi si trovavano irregimentati in postulati normativi bianchi molto rigidi, tenuti in deliberata ignoranza della propria storia e delle proprie tradizioni, puniti ogni volta che facevano ricorso alla lingua madre o ad atteggiamenti e comportamenti « indiani ».

nordamericane: il rapporto traumatico con la cultura bianca, tramite la scuola, e la conseguente nuova situazione — che è anche uno stato della psiche — in cui si viene a trovare l'indiano, estraniato dalla propria cultura, a disagio con quella bianca, escluso ormai dalla vita tribale e allo stesso tempo sogetto alla discriminazione razziale nelle città bianche. Nei primi capitoli si delinea così la figura del protagonista immerso completamente nel suo mondo, nel quale l'unico elemento sconosciuto ed estraneo è rappresentato dalla ragazza della quale sembra innamorato, e per amore della quale deve lasciare *the people* e vivere isolato come non aveva mai fatto prima.

La vicenda si propone dunque non solo come la storia di un rapporto affettivo, e della presa di coscienza da parte di Laughing Boy degli elementi che insidiano la sua vita così piena ed armonica, ma è anche, proprio per la sua specificità e per la sua pregnanza, rappresentazione di questo momento storico di trapasso. L'attenzione di La Farge si appunta ovviamente sui processi mentali, sui pensieri inespressi dei personaggi nel loro reciproco conoscersi: né d'altra parte sarebbe possibile scrivere diversamente la vicenda di uomini e donne che, come indiani nell'America del primo Novecento, non hanno alcuna possibilità di uscire dall'isolamento, di costruire la propria storia, che viene tutta fatta e decisa per loro altrove, negli Uffici del *Bureau of Indian Affairs*. E, come si è detto, la dimensione del romanzo non è solamente psicologica.

Dopo la sua esperienza nel mondo « civilizzato », Slim Girl ha deciso di fare ritorno presso la sua tribù, tramite il matrimonio con Laughing Boy.

She held him against the past... With her knowledge and experience, with what the Americans had taught her, she would lead this man, and make for them both the most perfect life that could be made — with an Indian, a long-haired, heathen Indian, a blanket Indian, a Navajo, the names thrown out like an insult in the faces of those who bore them, of her own people, Dennè, The People, proud as she was proud, and clear of heart as she could never be (p. 58).

Ma insieme alla decisione di riprendere il contatto con la sua tribù — a testimonianza dell'attenzione dell'autore — è presente con ugual forza in Slim Girl il convincimento di non poter essere più completamente una Navajo: non riesce a liberarsi, insieme con l'eredità di esperienze negative del suo periodo scolastico, anche del rapporto di dipendenza che ha instaurato con la cultura americana. Con un atto della volontà, come dopo di lei molti indiani negli anni a venire, essa decide di ritornare e di ristabilire almeno una parvenza del legame vitale che la lega al suo popolo.

This was her revenge, that all the efforts of all those very different Americans, to drag her up or to grab her down into the American way, in the end would be only tools to serve a Navajo end (p. 59).

Questa chiara presa di coscienza da parte di Slim Girl non si può tuttavia prendere come esemplare e rappresentativa di tutti gli indiani che in quel periodo uscivano dalle scuole: gli stessi rappresentanti della *Society of American Indians* (una delle prime organizzazioni pan-indiane, sorta all'inizio del 1900, ma rappresentativa soprattutto di quel ceto medio indiano, che si va formando in questi anni, composto da quei pochi che sono riusciti ad occupare posizioni di un qualche prestigio nella società americana) credevano nella necessità che gli indiani si integrassero totalmente all'*American Way of Life*, come unica alternativa allo stato di isolamento e di abbandono in cui si trovavano, come unico modo di inserirsi nella società e nel mondo del lavoro. Sarà solamente il movimento indiano degli anni '60 a rimettere l'accento sulla necessità di mantenere in vita le istituzioni tribali, i riti, le religioni tradizionali, anche come strategia di coesione.

La condizione di Slim Girl è complicata dall'ostilità dei Navajo (che poi altro non è che spirito di conservazione) che hanno escluso lei e Laughing Boy dal clan: sono così costretti a vivere, isolati da ogni contesto sociale, ai margini di una piccola città, Los Palos, dove Slim Girl viveva da sola prima di sposarsi e dove ha dei contatti saltuari con la gente bianca,

e soprattutto con il suo amante americano, George Hartshorn. Nel suo rapporto di amore-odio per quest'uomo, rivive la duplicità della sua personalità: da una parte il desiderio di ricrearsi una identità Navajo, un futuro nel clan, proprio con il denaro con cui George ripaga il suo amore; dall'altra la dipendenza dai bianchi nella quale essa ancora vive. Essa non è soltanto Slim Girl, ma è al tempo stesso anche Lillian, secondo il nome che le era stato dato a scuola: George e Laughing Boy sono i poli intorno ai quali è organizzata la sua vita. Con il primo ha un rapporto clandestino, un sottoprodotto dell'amore, così come con la società americana ha un rapporto di seconda classe, umiliante; con Laughing Boy invece aspira ad una piena realizzazione di sé stessa, con un amore che si va faticosamente costruendo.

Il loro primo anno di matrimonio è un periodo di conoscenza reciproca che si tramuta man mano in un rapporto di amore profondo. La narrazione procede, in questi brani di vita coniugale, su due binari: l'autore tratteggia il comportamento ed insieme le riflessioni distinte dei due personaggi, alternandole in contrapposizione, per fornire una immagine articolata, secondo i due punti di vista, della realtà. Laughing Boy, sempre obbediente alle sue convenzioni di vita, eppure ammaliato dalla « diversità » della moglie, le racconta delle loro vecchie guerre, delle ostilità con i Pah-Ute; le parla del suo primo combattimento, mentre continua il suo lavoro di orafo; le insegna le tecniche di tessitura secondo lo stile Navajo.

He had to teach her the ritual and song of purification but, with faint childhood memories to aid her, she was quick to learn..... He was only sorry for her, that she had for so long been denied these things, and angry and puzzled at the schools and the American life that had forbidden them (p. 101).

Laughing Boy è personaggio meditativo ed equilibrato: ma dai racconti smozzicati ed incompleti della vita passata di Slim Girl assorbe e fa sue esperienze a lui del tutto estranee e ne ricava solo disagio — lo stesso disagio che prova quando

Slim Girl, vestita non di panni navajo ma degli abiti della *school-trained Indian,* si reca in città, col pretesto di svolgere i lavori domestici in casa di un pastore. E' una dimensione della realtà — il passato della moglie e il suo rapporto con i bianchi — che non conosce e che non riesce a controllare.

Perhaps it was just because the town and its Americanism were part of an unknown world, perhaps because when she returned from there she seemed so tired, and once or twice he had surprised in her eyes a puzzling look, a look of a man who has just killed and scalped a hated enemy. But it was no use his trying to form an opinion. He did not know his way here; with only his people's judgments and measures, he could decide nothing. He certainly could not expect everything to be the same (p. 129).

Trovano un equilibrio, per un attimo, in questo scambio di esperienze, in questa iniziazione reciproca a due mondi diversi: le giornate scorrono uguali ed essi raggiungono un apice di comunione e di intimità. Sentono di camminare nel *trail of beauty,* secondo il concetto di armonia e di equilibrio, espresso dalle parole navajo *hozoji nashad,* traducibili appunto con il « sentiero della bellezza ».

Ma è un equilibrio a cui fa spesso luogo il disagio; è un equilibrio costruito sull'isolamento da ogni contesto sociale, e che non può quindi essere durevole. Laughing Boy comincia a provare un bisogno insistente di ricongiungersi alla sua famiglia, al clan, di sentirsi di nuovo parte dei loro raduni religiosi, delle danze e delle corse di cavalli; le novità introdotte nella sua vita da Slim Girl appartengono per ora solo alla sfera di esperienza privata della sua esistenza. Slim Girl non si sente ancora preparata però ad affrontare il giudizio di un clan « conservatore » e rigido: nonostante tutti gli sforzi sinceri che sta facendo per riappropriarsi della propria cultura, questa rappresenta per lei soltanto un apparato di gesti che può apprendere ma che non può vivere dal di dentro come esperienza realmente condivisa.

Il mondo Navajo è ancora un insieme sconosciuto di convenzioni e di atteggiamenti verso la vita, che ella non riesce a ricomporre in un quadro organico, come il disegno della coperta che va tessendo:

She did not see what she had conceived. She did not see a living design, balanced and simple, with mated colours. She saw thin, messy workmanship, irregular lines, blunders, coarsenesses. At one place she had forgotten to lock the blue into the green welf, sunlight showed through. The counting of stitches was uneven. The blanket was not even a rectangle (p. 118).

Arriva però il momento in cui deve mettere alla prova queste sue paure, quando decidono di partecipare alla cerimonia del *Night Chant*, un rito propiziatorio per curare una donna malata. Nel ricongiungimento con il clan, dopo il primo momento di tensione e di ostilità, Laughing Boy ritrova le cose familiari, la sicurezza di un universo conosciuto, e Slim Girl viene tacitamente accettata come appartenente al popolo.

Now they were puzzled; some disappointed, and some pleased to see how normal and Navajo were Laughing Boy and his wife. Her blankets spoke for them with many tongues, and the solid evidences of their prosperity, all Navajo, nothing bizarre or American, but good honest silver, turquoise, coral — hard goods — and handsome Indian ponies (p. 156).

L'autore rispetta il punto di vista dei personaggi; va aggiunto che il romanzo contiene pochissime notazioni temporali familiari e riconoscibili dal lettore: non sappiamo infatti quanto tempo sia trascorso dalla fuga e dal matrimonio, fino a questo momento. Il tempo è scandito dagli eventi naturali, dal lavoro nei campi, dal lavoro al telaio, dalla crescita dei raccolti.

Durante la cerimonia e le danze Slim Girl si confronta ancora una volta con una esperienza estranea; è incerta tra una sensazione di ridicolo e di ammirazione, tra la percezione del grottesco di questa « finzione », ed il fascino che pure

i danzatori e l'andamento incantatorio della musica esercitano su di lei.

Her American education had dulled her sensibility to the quick, compact imagery of a single statement, leaving to the hearer, the evocation of the picture intended that forms the basis of Navajo poetry... She was foreign now. She could sympathize with their spirit, but not enter into it (pp. 160-161).

Tra Slim Girl e questo mondo si frappone l'educazione americana: come un'estranea può soltanto contemplare oggettivamente le cerimonie, senza entrare nello spirito religioso di queste, come quando da bambina tremava di terrore alla vista degli dei che entravano nel cerchio sacro formato dalla tribù. Accomuna le pretese dei Navajo di vedere gli dei negli uomini mascherati che danzano, a quelle dei vari ministri e sacerdoti che le insegnavano a credere, negli anni della scuola, che il vino ed il pane usati nel culto erano sacri.

Questa esperienza, per quanto contraddittoria, fornisce a Slim Girl la conferma decisiva della scelta da compiere: ha la certezza, adesso, che trasferirsi nella riserva significa riallacciare i legami vitali con la propria storia, con una tradizione ricca e millenaria, e significa soprattutto sottrarsi ai condizionamenti culturali americani.

When they were rich and lived in the North, she thought, she would make herself an influence for preserving all native ways; she would use any power they acquired in combating Christianity, short hair, shoes, ready-made trousers, and the creeping in of American derived words. Already she had amused her husband by insisting on calling coffee by its old, cumbrous name of little-split-ones, instead of the much easier 'coghwé', that had been taken into the language (pp. 208-209).

L'utopia sfuma nel dramma in questa scelta che rappresenta tuttora la problematica centrale del movimento indiano contemporaneo: da una parte la convinzione, utopica, di poter mantenere in vita una « cultura » di cacciatori e di piccoli

agricoltori, quando la base economica che a quella cultura dava forma, non esiste più; dall'altra il dramma delle riserve che, sotto il ricatto della povertà e dello sfacelo economico, hanno dovuto rinunciare all'autonomia ed accettare, con le imprese ed il lavoro dei bianchi, un processo di vanificazione culturale.

Anche Laughing Boy, dopo il ritorno nella solitudine di Los Palos, si fa inquieto: l'armonia e l'equilibrio che prima esprimeva nel canto, sono turbati dal mistero della vita « bianca » di Slim Girl, e dal suo contatto con i pochi indiani che conosce, poveri alcolizzati,

scarecrow Indians he had met in this Americans' country. He looked at them, and behind them saw incoherently the great, ominous cloud of the American system, something for which he had no name or descripton (p. 222).

A nulla vale il rito di purificazione a cui si sottopone: come Slim Girl si rende conto che potrà trovare riparo dalla minaccia, che ora conosce, ma alla quale non sa dare un nome, soltanto nella solidarietà del clan e della tribù.

Ma a questo punto l'autore non dà un esito a questi progetti, quasi che non sappia togliersi dall'impaccio di dare una conclusione al suo romanzo, che significherebbe poi esprimere un giudizio di valore sulle scelte che l'indiano deve compiere: e l'andamento del romanzo, accurato e lineare, fino a questo punto, si fa improvvisamente concitato.

Inseguendo un cavallo sfuggito al suo branco, Laughing Boy scopre casualmente sua moglie con l'amante George, e sconvolto li ferisce entrambi. Costretta dalle circostanze Slim Girl racconta finalmente al marito (ed anche ai lettori) tutte le vicende della sua vita: l'esperienza alienante della scuola, il lavoro presso un pastore (che le volta le spalle non appena scopre che Slim Girl aspetta un bambino dal suo ragazzo americano), la sua vita con un gruppo di prostitute, ed il legame con George per uscire dalla degradazione e dalla solitudine.

I hated all Americans, and I made up my mind that an American should pay for what an American had done. I remembered my true name. I would have gone to my people, but I did not know how, and I wanted to be paid back (p. 261).
I was not happy. I was provided for, I was revenging myself through him, but I was not living. I wanted my own people, I was all alone (p. 264).

Adesso che Laughing Boy sa tutto di lei, possono davvero mettere in atto il loro progetto di ritornare nella tribù. Ma a rovinare i loro piani arriva Red Man, un vecchio pretendente di Slim Girl che, quando li scorge da lontano, imbraccia il fucile e colpisce a morte la donna. Essa muore tra le braccia di Laughing Boy che, solo e disperato, trova soltanto la forza di compiere i gesti rituali per la sepoltura e la veglia di quattro giorni. Alla fine di questi giorni di digiuno e di visioni, si unisce alle danze sacre di un gruppo di Navajo e nella sicurezza dei gesti tradizionali, nelle parole conosciute, trova una continuità e quindi una ragione di vita.

In beauty it is finished,
In beauty it is finished,
In beauty it is finished,
In beauty it is finished.

Questo finale, così dissonante rispetto allo svolgimento precedente, rivela delle comprensibili incertezze « letterarie » di uno scrittore alla sua prima prova: stupisce infatti la morte di Slim Girl, così melodrammatica nella sua meccanicità, nel contesto di un romanzo che aveva fatto, fino a questo punto, pochissime concessioni al sentimentalismo, proponendo il rapporto affettivo uomo-donna come l'incontro di due modi di essere indiani e come metafora, molto esplicita, dello scontro dell'indiano con la realtà americana. Eliminando il personaggio intorno al quale ruota la problematica certamente più complessa, l'autore si sottrae alla logora trappola letteraria dell'*happy ending* e, come antropologo, evita la conclusione, davvero semplicistica rispetto alla complessità del problema,

della giovane indiana che ritrova insieme all'amore, una totale e certa identità culturale.

Ma la morte di Slim Girl rappresenta il punto focale dell'iniziazione di Laughing Boy alla realtà del mondo al di fuori della riserva, iniziazione che è necessariamente dolorosa e traumatica: Slim Girl è entrata nel romanzo, e così ne esce, soltanto in funzione della storia personale di Laughing Boy. Egli è infatti, nelle intenzioni dell'autore, il personaggio equilibrato e ieratico, meno scomodo perché più vicino alla norma (pur senza diventare stereotipo) che può essere il vero protagonista di questa vicenda: può sopravvivere colui che è stato spesso soltanto spettatore attonito e passivo della vicenda.

Si legge anche, in queste ultime pagine, l'incertezza ideologica dell'autore, che è incapace di portare avanti e risolvere la problematica di Slim Girl, e che è incapace altresì di esprimersi sulle scelte che l'indiano semi-acculturato deve compiere. Così Slim Girl è costretta dall'autore ad espiare, attraverso la morte, la sua colpa di essere personaggio indiano che sfida tutti gli stereotipi letterari e gli americanismi, e la colpa di essere la donna (indiana) che, per aver preso coscienza della propria condizione, irride la morale convenzionale e rifiuta il ruolo passivo assegnatole dalla società.

Per la buona pace del lettore, di quel lettore che già nell'introduzione La Farge aveva cercato di rassicurare, Slim Girl muore: sembra quasi che con questa morte, l'autore voglia negare l'aspetto critico del romanzo nei confronti della *Indian Policy* governativa [12].

12. Sarebbe interessante a questo punto vedere il romanzo anche a riscontro di dati non immediatamente testuali, quali le reazioni che suscitò, a parte l'assegnazione del Premio Pulitzer e le proteste per l'esclusione dal premio di *A Farewell to Arms* di Hemingway, presso un pubblico ed una critica abituati a ricevere e ad accettare degli indiani soltanto gli stereotipi santificati da tanta letteratura. Va detto inoltre che a fugare le incertezze di La Farge verranno negli anni successivi del New Deal i provvedimenti e gli interventi di un governo certamente più interessato alla risoluzione dei problemi del popolo indiano.

Con Slim Girl ritorna nell'ombra l'indiano di questo scorcio di secolo, per il quale, come attore della propria storia nella società americana, non c'è ancora né speranza, né futuro.

PAOLA LUDOVICI

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: Ermes il divino briccone, Till Eulenspiegel, Reineke Fuchs, il messicano Senor Coyote e, tra gli altri, Brer Rabbit [1].

« 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 [2].

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 [3].

1. Sulla figura di Ermes, 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. Dalmasso 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 contrassegnano 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 [4]. 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'evocazione 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 [5]. 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 [6]. 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 [7]. 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* melvilliano, si tratta sempre d'impostori degradati, destituiti cioè di qualunque componente metafisica [8]. 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 » [9]. 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 [10].

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 [11].

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 [12].

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 [13]. 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 *probibited* 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 suo 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, espresse l'unica possibilità di rivolta contro la rigidezza 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 [14].

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

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 doriche 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... [16].

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 [17].

Ambivalenza di ruoli e funzioni quindi, sovrapponentesi 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 [18].

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 esteriori; 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 [19].

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 pregressivo 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 [20].

II. Rinehart

« Rinehart, baby, is that you? » [21]. 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* »[22].

« Who was this Rinehart and what *was* he putting down? I'd have to learn more about him to avoid further misidentifications... ». [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 [23].

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 melvilliana 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 jukebox di un bar diffonde:

Jelly, Jelly
Jelly
All night long [24].

« 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 esemplifica 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* [25]. 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 [26].

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. KUHLMANN, *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 [27].

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 [28]. 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, 136. Nel messaggio si nota soprattutto un uso ricorrente della ripetizione (che l' 'advertising' ha derivato dalla retorica): « Behold the invisible! » viene ripetuto tre volte (1ª, 12ª e 17ª riga); nella 3ª 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 [29].

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! [30]

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 [31].

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 siano ai fini del richiamo psicologico. Cfr. GILL, *op. cit.*, p. 108.

postura *paga;* questo *trickster* degradato, che fa mercimonio anche della religione ne publicizza il vuoto simulacro allo uomo della strada con i sottili meccanismi dei « maghi del profondo »[32]. 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 parrocchiani, 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 semidio, 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 [33].

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: Wakdjunkaga 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 [34]. Egli giunge a questa scoperta gradualmente e quasi con un certo malessere, un senso sotterraneo di raccapriccio [35].

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. IHAB 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 [36].

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 [37]. 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 [38]. 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 melvilliao 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 [39].

38. Jung spiega come mai il personaggio del *trickster* costituisca un mito sempre rinascente 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 insetirsi; 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 [40]. 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' giuoca un ruolo importante nel tessuto narrativo di quasi tutti i romani di Bellow, New York appare anche in *The Victim* e in *Mr. Sammler's Planet*. Lo *humor* bellowiano risente profondamente delle origini ebree 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 lestofanti, che in parte deriverebbero da quel personaggio che la tradizione *yiddish* chiama *dos kleins 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 pasychological 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 Takin: 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!* [41].

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 [42].

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 [43].

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 simbologico 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 [44].

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 [45].

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 [46].

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 [47].

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 [48]. 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. MIRCEA ELIADE, *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Ediz. Mediterranee, Roma, 1974, pp. 180-181.

48. Nell'inserire 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 riemergenza 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 rende, 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. MIRCEA 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 paraguaritore, 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 [49].

Queste dichiarazioni pressocché identiche ed altre consimili, 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 » [50].

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 » [51].

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 [52].

« 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 volergli 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 [53].

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 sbalo 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, secondo 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 [54].

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 [55].

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* [56]. 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 [57].

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 » [58].

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 exibited ». 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 Rinehart, 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 [59].

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 pseudoguaritore 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, emblematizza degnamente il suo regno [60].

59. Nell'ambito delle figure dei suoi impostori, l'aspetto della mera sessualità come bruta dimostrazione di supremazia è stato confinato da Saul Bellow in una rozza figura di lestofante 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 » [61].

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 binomio 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 [62].

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 » [63].

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 [64].

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 [65].

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 [66].

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 — emblematizza la vuota personalità del paziente che il superpragmatico 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 Atheotherapy... », *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[67].

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! [68].

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 [69].

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. Bellamy, *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 [70].

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 [71].

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 » [72].

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 [73].

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 [74].

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 [75].

Quest'estrema razionalizzazione, persino del sesso e dell'erotismo, 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 cruente 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 [76].

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 »! [77].

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. Radin, *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 mythopoeic 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 [78].

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 mythopoetically retrogade. 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. Bellamy, *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 elisabettiano, 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 [79].

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 [80].

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' [81].

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' » [82]. Conscio della propria inelegante miseria, nell'analoga 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 [83]. 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 [84].

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 silly 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 [85].

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'ermafroditica 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 [86].

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, tear 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 estrinsecare 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 [87].

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 [88].

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 [89].

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 fariseica 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 preminenza sul « salvatore » e resterà per noi, inevitabilmente, una presenza costante.

MARIA VITTORIA D'AMICO

IL PERSONAGGIO NERO NEI ROMANZI DI WILLIAM FAULKNER

Nell'opera di William Faulkner la figura del nero acquista via via maggiore importanza quanto più si fa pressante l'interrogativo sulla validità del mito sudista e sui motivi della decadenza del vecchio Sud; scrive Claudio Gorlier in un suo saggio sui mitici eroi di quel mondo che « le fondazioni stesse della società del sud vengono poste in questione quando si dichiara brutalmente l'urgenza e persino l'irreparabilità delle contraddizioni e delle colpe che quella società hanno lacerato e che per tanto tempo gli individui hanno respinto nell'ombra »[1]; essendo stata la schiavitù una delle maggiori contraddizioni della società sudista, la tensione mito realtà che pervade tutta l'opera di Faulkner, si acutizza laddove compare la vittima principale dell'« Old Order », la cui realtà nella storia del sud è la contraddizione costante del mito.

Nella drammatizzazione del problema razziale, come cercherò di dimostrare attraverso alcuni dei romanzi faulkneriani che mi sembrano significativi al riguardo, la misura dell'avvicinamento alla realtà è data, da ua parte, dal distacco progressivo dagli stereotipi del nero nella letteratura sudista di propaganda o nostalgica; dall'altra, dalla dipendenza o meno, nei romanzi, nei confronti della ideologia reazionaria sudista vera e propria (e qui la progressione lungo l'arco della narrativa faulkneriana è come vedremo inversa), dalla quale l'autore trarrà non lo stereotipo letterario tradizionale, cioè il nero come macchietta comica, ma un personaggio al-

1. Claudio Gorlier, « Il pellegrinaggio del buon ribelle », *Studi Americani*, 10, Roma 1964, p. 13.

trettanto astratto, frutto di una rinnovata fiducia nei valori dell'« Old Order » come unici adeguati ad una soluzione pacifica e « realistica » del problema razziale.

Nei primi romanzi che costituiscono le prime esplorazioni del mondo meridionale, mentre compare già la figura del nero, la questione razziale non si presenta neppure; o per meglio dire, se essa è presente non è però sentita come problema drammatico, ma soltanto come fatto distintivo, caratterizzante, di quel mondo.

Il problema è quello del distacco dal *cliché* letterario che Faulkner utilizza prima di giungere ad una visione più profonda e realistica del mondo che narra, che il pittoresco per il momento, in parte sostituisce. Come altri personaggi ed altre situazioni sono derivati da precisi e ormai largamente studiati modelli letterari — lo stile, è stato osservato, è spesso quello della « Lost Generation » — così il personaggio nero è la macchietta ereditata dai tradizionali stereotipi letterari sudisti. In *Soldier's Pay*, per esempio, lo stereotipo del nero pigro e compassato, eternamente accompagnato dal mulo, al quale viene spesso paragonato, è utilizzato come contrappunto all'ansia esistenziale dei bianchi e parallelamente come « ancoraggio » pittoresco di quest'ansia all'ambiente sudista:

Niggers and mules. Afternoon lay in coma in the street like a woman recently loved. Quiet and warm: nothing now that the lover has gone away. Leaves were like green liquid arrested in midflow — flattened and spread: leaves were as though cut with scissors from green paper and plasted flat on the afternoon: someone dreamed them and forgot his dream. Niggers and mules [2].

Un ragazzo nero si addormenta « immediately, like a horse » e l'affermazione di uno dei personaggi bianchi circa le caratteristiche del nero risponde allo stereotipo del nero « primi-

2. W. FAULKNER, *Soldier's Pay*, Penguin Books 1938, p. 125.

tivo » contrapposto alla « corrotta civiltà dei bianchi »; i neri darebbero ai bianchi una sensazione di immaturità « Like you was kid or something and that they'd look after you even if you don't know exactly what you want »[3]. Agli inizi, Faulkner deve ancora scoprirla, la questione razziale, come fatto cruciale della realtà del passato e del presente del suo mondo; ed è soprattutto per questa inconsapevolezza, direi, che egli accetta di presentare il personaggio nero così come gli viene tramandato dalla letteratura.

Di questa inconsapevolezza, che gli permette di utilizzare il dramma razziale esclusivamente come parte dello sfondo scenico, tra le varie scenette comiche che introducono il nero stereotipato, l'esempio più indicativo, mi sembra sia dato dalla vicenda di Caspey, in *Sartoris*. Essa costituisce una sorta di « sub-plot » comico della vicenda del protagonista, il giovane Bayard Sartoris. I due personaggi sono infatti reduci di guerra e tutti e due stentano a reinserirsi nella realtà quotidiana; ma, se il ricordo della guerra è motivo di sofferenza per Bayard, la guerra diviene nelle parole di Caspey vicenda di comici ed involontariamente anticroici stratagemmi; non già nella tradizione del « Tall Tale », che sulla tragicità della vicenda di Bayard potrebbe avere un effetto sdrammatizzante, quanto piuttosto come intermezzo comico di tipo elisabettiano nel quale le vicende parallele dei personaggi di rango inferiore alleviano la tragedia in atto tra i personaggi aristocratici. Così la ribellione di Caspey ci viene presentata secondo il modello tradizionale di presentazione del nero ribelle: come nei romanzi della « Reconstruction » il nero è ribelle solo perché strumentalizzato dai nordisti che si arricchiscono sulle rovine del sud sconfitto, così la ribellione di Caspey appare come frutto del contatto con ambienti nocivi alla sua naturale « semplicità » più che come volontà di ribellione scaturita dall'interno; questa impostazione produce un effetto riduttivo sulla serietà stessa dei motivi di ribellione

3. *Ibidem*, p. 252.

del nero. Di conseguenza Caspey ci viene descritto come un esaltato, tornato in patria « a total loss, sociologically speaking », e la sua determinazione a non accettare più l'antico stato di soggezione, dal momento che egli è convinto di essersi guadagnato, combattendo, la dignità che gli era sempre stata negata, si conclude con una umiliante e, ci par di capire, « salutare » bastonata da parte di Old Bayard, il gentleman sudista per eccellenza, custode della tradizione.

E' stato notato, a ragione, che l'angoscia di Bayard, il suo desiderio di morte, appunto perché mutuati dal *cliché* letterario della « Lost Generation », difettano di motivazioni valide o almeno convincenti; in questo senso si può dire che la situazione appare paradossalmente capovolta: infatti il dramma del nero sfruttato in guerra e poi « rimesso al suo posto » appare ai nostri occhi come motivo ben più convincente di crisi rispetto alla crisi di Bayard, nel romanzo. Ma la comicizzazione di questo aspetto della vita del nero, il non riconoscere la situazione di Caspey come drammatica, è dettata appunto da reminiscenze letterarie per scopi esclusivamente letterari: non è tanto la ideologia a determinare qui la figura del nero, che del resto è appunto, del tutto marginale: essa fornisce alle vicende dei protagonisti un ancoraggio all'ambiente che la figura del « Negro Servant » aiuta a definire come sudista.

Ed essa scompare infatti del tutto in un romanzo dove il confronto con la realtà non è più mediato da imprestiti letterari: *The Sound and the Fury*. Il senso della storia che pervade questo libro, che determina la tragicità mancata in *Sartoris*, è alla base dell'abbandono del *cliché* e delle situazioni letterarie codificate, divenute ormai inutili come elementi caratterizzanti il mondo meridionale. Si può affermare infatti che l'« achievement », per quanto riguarda il nero, qui, sia proprio da ravvisare nella scomparsa del paternalismo che sempre sottende la descrizione del pittoresco. Dilsey e la sua famiglia nera non sono più gli elementi caratterizzanti un certo paesaggio; né Dilsey è, come è stato asserito, l'apologia del « Negro Servant » nella sua qualità di soppor-

tazione e di fedeltà indiscussa — anche se più tardi, con Nancy Mannigoe in *Requiem for a Nun*, Faulkner giungerà a riavvicinarsi attraverso una impostazione mistica a questa figura —; essa è un individuo, un personaggio a sé, non determinato dal suo ruolo, se non storicamente. La funzione del « Negro Servant » come stereotipo era quella di rimpiangere con gli antichi padroni il modo di vita del vecchio sud; ma qui, come non c'è che la decadenza di una famiglia aristocratica del sud narrata senza concessioni al mito del passato e senza, soprattutto, la retorica della decadenza come crollo di un mondo di giusti e di eroi, così il personaggio Dilsey è fermamente ancorato alla realtà; certo essa è una figura corale, perché la tragedia riguarda la fine dei Compson, non la situazione del nero come tale; tuttavia quel che colpisce e che differenzia nettamente Dilsey dai modelli, è proprio il suo distacco critico, seppure non di disamore, difronte ai singoli personaggi bianchi, che ne fa, tra tutti, l'unico personaggio veramente consapevole e capace di fornire nel confronto con gli altri, l'esatta dimensione della loro follia. Questa e soltanto questa è la funzione di Dilsey, nel romanzo; essa è storicamente determinata, per cui sono scomparse le scene comiche: il sollievo, nella tragedia dei Compson, è fornito dalla serenità e dalla forza di Dilsey, non più dalla comicità del « clown »; per Dilsey, a differenza che per Quentin Compson, la storia, il mondo non finiscono col crollo di una classe sociale, ed è in questo senso che va intesa la sua « endurance ».

L'artificio di sottolineare la tragedia con un livello comico e di legarla nel contempo all'ambiente sudista per mezzo del nero come espediente di colore locale, è ormai superato perché in *The Sound and the Fury* il dramma è veramente dramma sudista ed il personaggio nero come parte essenziale di questo dramma non può più essere meramente sfondo caratterizzante.

In questo senso di profondo impegno con la realtà si può spiegare la efficacissima rappresentazione del dramma del nero in *Light in August*; è qui che per la prima volta Faulkner affronta la situazione del nero in quanto nero, nella società del sud, ed è qui inoltre che si accentrano maggiormente i

malintesi e le polemiche riguardo il preteso razzismo di Faulkner; come scrive Irving Howe, « if Dilsey is characterized by an unbreakable sense of " belonging " in a world she knows to be falling apart, Joe Christmas feels that he has no home, that he always has been and must always remain homeless » [4]. Il ruolo di Dilsey, nella famiglia Compson è, come ho detto, storicamente determinato, e se Dilsey non lo mette in discussione, è per il motivo che non tutti in una data realtà e con una certa esperienza di vita, possono raggiungere la piena consapevolezza ed il totale rifiuto del sistema di cui sono vittime; in questo senso il personaggio è reale e una polemica contro una mancata ribellione di Dilsey mi sembra fuori luogo.

Ma Faulkner ha compreso che il dramma del nero in quanto nero, nella società sudista, non può essere rappresentato se non come un dramma della emarginazione e della più totale solitudine. L'esperienza di vita del protagonista, Joe Christmas, lo mette fin dall'inizio nella posizione di ribelle, ed egli vive, in quasi tutto il romanzo, sia strutturalmente, sia psicologicamente che moralmente (la vicenda di Joe ha pochissimo a che fare con quella di Lena Grove e con la comunità di Jefferson, se non accidentalmente, ed è proprio questa accidentalità nei rapporti umani nella vita di Joe, che l'autore vuole sottolineare), un'esistenza, una storia a parte. Come dice Kazin, Joe Christmas è « The most solitary character in American fiction » [5] e mentre, come giustamente afferma Brooks, il senso della comunità è dappertutto nel romanzo, il fatto che la vicenda di Joe venga presentata del tutto staccata da essa è la maniera più efficace di farci sentire la sua solitudine (accentuata dal fatto che Joe non sa e non potrà mai sapere con quale gruppo razziale identificarsi, dal mo-

4. Irving, *William Faulkner: A critical Study*, Vintage Books, New York, 1952, p. 125.

5. Alfred Kazin, « The Stillness of *Light in August* » in *Three decades of Criticism*, ed. with an introduction by Frederick Hoffman and Olga Vickery, Harcourt, Brace & Co., New York.

mento che nulla si sa circa la fondatezza delle voci sul suo « sangue misto »); il motivo stesso della presenza di Lena Grove, una specie di « fellow traveller » di Joe — ambedue sono in costante movimento, ambedue hanno motivo di essere emarginati, Lena perché incinta senza essere sposata, Joe perché sospetto di essere un nero —, presenza assai discussa, mi sembra sia da ravvisare proprio nel ruolo di contrappeso teso a sottolineare in modo più efficace la solitudine di Joe, il vero emarginato. Lena è infatti, fin dall'inizio, molto più inserita nella comunità, al punto di dare persino per scontato qualsiasi aiuto che da essa le venga. Il suo rapporto col mondo è un rapporto armonico al punto da rasentare l'abulia; ed infatti, Lena, più che vivere si lascia vivere. Joe è il suo esatto contrario. Il rapporto di Joe con la vita è un rapporto di lotta e di rifiuto violento.

L'isolamento della figura di Joe rispetto agli altri personaggi, non è quindi, come è stato osservato, un difetto di struttura, che pregiudica l'unità del romanzo, ma una impostazione tutt'altro che casuale, che rivela la comprensione da parte dell'autore di un aspetto fondamentale della vita del nero in una comunità razzista. Ciò fa sì che il romanzo sia una resa più che mai efficace della realtà: la solitudine di Joe interrotta solo di quando in quando da fugaci e casuali incontri ricambiati con la rabbia e la mancanza di illusioni che la sua esperienza di vita gli ha insegnato.

Una realtà che non a tutti fa piacere riconoscere come tale; soprattutto a chi avrebbe preferito un personaggio nero ribelle meno coerentemente tale, a chi avrebbe preferito una redenzione finale che nel romanzo non c'è e non può esserci, e che su questa base accusa Faulkner di razzismo.

Più volte si è parlato infatti della mancanza di umanità, della mancanza di « gratitudine » di questo personaggio nei confronti dei pochi che lo trattano con gentilezza, come se si trattasse di un difetto che impedisce al lettore di aver pietà di lui. La gratitudine era in realtà uno degli aspetti caratteristici dei « neri buoni » nella letteratura razzista, che implicava la sostanziale adeguatezza del sistema dei bianchi;

ma Faulkner ha ormai definitivamente abbandonato lo stereotipo, e lo si vede in questa coerente e costante negazione che Joe oppone alla comunità sudista in modo totale, e non soltanto ad alcune « deplorevoli eccezioni » in essa presenti.

Così per Geismar, ad esempio, la figura di Joe è la prova lampante del pregiudizio di Faulkner: « And what a romance this is, the central love affair of Faulkner's maturity — this colored Romeo and abolitionist Juliet of Jefferson, Mississippi; the amoral mulatto and the starved spinster; the brutal criminal and the aging nymphomaniac. We come at last to the vicious conjunction in Faulkner's work of the Negro and the Female, the twin furies of Faulkner's deep Southern waste land » [6]. Invece Faulkner, con Joe Christmas dimostra di capire che sarebbe ipocrita aspettarsi dal nero una risposta diversa alla vita ed alla gente: è la comunità di Jefferson che lincia Joe ed è proprio quella comunità carica di odio e di violenza che viene tratteggiata nel modo più spietato, senza alcuna giustificazione.

Una comunità che a mala pena accetta i « diversi » come Hightower, Joanna ed, in minor misura, Lena; che vede nella fine di Joe la giusta punizione di ogni « anormalità » e la liberazione da ogni elemento incomprensibile e quindi socialmente pericoloso: Joanna, la donna uccisa da Joe ha la fine che si merita, pensano gli abitanti di Jefferson, perché si immischia coi neri, e tuttavia essa è una donna bianca e va quindi vendicata se si vogliono ristabilire le regole. E non doveva essere parso strano, alla comunità, che Joe si fosse rifugiato per sfuggire al linciaggio, nella casa di un altro « diverso », il pastore fallito Hightower. Si ricordi inoltre la morbosa curiosità e la « righteousness » di chi vede avverate le proprie moraleggianti profezie, nella folla che accorre sul luogo dell'uccisione di Joanna.

Le giustificazioni verranno più tardi, soprattutto nel romanzo *Intruder in the Dust*, dove alla situazione del nero per-

6. Geismar Maxwell, *Writers in Crisis - The American Novel, 1925-1940*, Houghton Mifflin Company, Boston 1942, p. 164.

seguitato dall'odio razziale verrà data una ben più ottimistica soluzione, ma anche dove, significativamente, al personaggio nero verranno conferite caratteristiche simili a quelle raccomandate da Booker T. Washington. Il personaggio risponderà infatti alla necessità di dimostrare la possibilità per il nero di ottenere giustizia nel sud — senza modificare lo status quo e senza l'intervento legislativo del nord — mediante il richiamo all'omogeneità culturale contro ciò che il nord rappresenta nella visione agraria dei sudisti « nostalgici »: mito del progresso, industrializzazione, inurbamento.

E se in *Light in August* i discorsi di un Gavin Stevens (l'avvocato che sempre più spesso andrà teorizzando nei romanzi faulkneriani sui rapporti tra bianchi e neri), servono solo a mettere in luce la pseudo-scienza dell'uomo « colto » del sud che interpreta il dramma e la personalità di Joe nei termini della quantità di « blood » nero o bianco, lo stesso Stevens — proprio per l'involuzione di fronte alla realtà che la dimostrazione delle tesi sudiste impone all'autore — in *Intruder in the Dust* diviene portavoce di Faulkner esprimendo le ragioni per cui il bianco deve collaborare con il nero: preservare le tradizioni antiprogressiste del sud e contrapporle al mondo meccanico del nord industriale.

Tale involuzione porta l'autore a sostenere qualcosa che, per impostazione, si avvicina alle tesi che in *Light in August* egli fa sostenere ai suoi personaggi meno attendibili, che hanno nel problema razziale una visione mistica e al tempo stesso tipicamente razzista. Ho accennato al mutarsi dell'atteggiamento verso Stevens; lo stesso si può dire per Joanna Burden; perché se in *Light in August* Joanna rappresenta le storture mentali del fanatismo puritano del New England, la cui apoteosi è nell'ormai famoso discorso che riporto:

I thought of all the children coming for ever and ever into the world, white, with the black shadow already falling upon them before they drew breath. And I seemed to see the black shadow in the shape of a cross.

And it seemed like the white babies were struggling, even

before they drew breath, to escape from the shadow that was not only upon them but beneath them too, flung out like their arms were flung out, as if they were nailed to the cross. I saw all the little babies that would ever be in the world, the ones not yet even born — a long line of them with their arms spread, on the black crosses [7].

se Joanna è la resa oggettiva di una deformazione mentale, più avanti Faulkner non tralascerà, paradossalmente, di cedere alla stessa deformazione misticheggiante che egli così lucidamente svela come tale; con la differenza che, mentre per Joanna il nero è la croce dell'uomo bianco, per Faulkner sarà il bianco a dover essere la croce dell'uomo nero; ed il nero dovrà continuare a portarla con umiltà, in attesa di una « redenzione » dell'uomo bianco del sud e della sua cultura.

Certo, l'atteggiamento di Joanna è dettato dal razzismo, cioè dalla convinzione incrollabile della superiorità dell'uomo bianco, mentre Faulkner pone il nero in una condizione di mistica superiorità. Ma si tratta di una superiorità assai ambigua che partecipa del *cliché* del nero come custode di valori perduti dal bianco « civilizzato » e che in pratica poi implica la sopportazione e l'accettazione dello status quo, la necessità del sacrificio per la salvezza dell'anima del bianco. Ma nulla di ciò traspare ancora in *Light in August*. E' anzi straordinario il modo in cui viene colto l'atteggiamento del bianco, specie di quello del nord, la sua maniera di vedere il nero: e cioè o come un oggetto invisibile o come una frustrazione: « I had seen and known Negroes since I could remember... » dice Joanna:

... I just looked at them as I did at rain, or furniture or food, or sleep; but after that I seemed to see them for the first time not as people, but as a thing, a shadow in which I lived, we lived, all the white people lived... [8].

7. William Faulkner, *Light in August*, The Modern Library, New York, 1932, p. 221.
8. *Ibid.*, p. 221.

E' il sentimento di frustrazione che nasce non dall'amore verso il nero, ma dall'auto costrizione all'amore alla quale Joanna si sottopone in nome di un principio religioso ma privo di ogni umanità, soltanto dettato da un rigido senso del dovere; che è il motivo per cui il nero appare come una croce a Joanna, il cui nome ricorda il « Take up the White Man's Burden » di Kipling e rispecchia il suo atteggiamento verso il nero. Inutile quindi rammaricarsi della crudeltà di Joe e vedere in essa l'espressione del razzismo di Faulkner; inutile lamentarsi del fatto che Joe non abbia riguardi nei confronti della madre adottiva, la moglie del fanatico McEachern, per il semplice fatto che essa ha pietà della sua adolescenza solitaria. Perché Joe, che fin dai primi anni di vita ha avuto contatti ostili con la realtà, diffida della « Kindness » come di una trappola e preferisce ad essa il rapporto violento, ma almeno chiaro, con McEachern.

Tuttavia *Light in August* è, a mio parere, l'unico romanzo di Faulkner in cui l'isolamento e il dramma del nero nel mondo meridionale vengono presentati senza compromessi e quindi con totale aderenza alla realtà. Osserva giustamente Irving Howe come Joe Christmas fosse stato il risultato dello « shock » della scoperta della reale situazione del nero, in quanto nero, in una comunità razzista, tuttavia non sono d'accordo con Howe quando questi prosegue affermando che il personaggio rappresenta l'inizio dell'evoluzione faulkneriana verso una visione più profonda della realtà del razzismo, e quindi verso la creazione di personaggi neri sempre più credibili; direi anzi che dopo *Light in August*, che è quanto di meglio l'autore abbia scritto sull'argomento, dalla solitudine e dalla ribellione del nero l'accento va lentamente spostandosi a sottolineare possibili punti di incontro e di convivenza tra i bianchi e i neri, sulla base, come ho già accennato, di una ipotetica propensione del nero a sopportare, ad attendere e desiderare la redenzione del bianco. Va inoltre detto che la « scoperta » della reale situazione del nero determina un riesame della storia e dei miti sudisti e dell'atteggiamento secolare del bianco.

Il personaggio nero va così acquistando un peso sempre maggiore nell'opera faulkneriana; esso diviene elemento cruciale per un qualsiasi giudizio sul passato, diventa l'immagine di una realtà storica innegabile, anche ai fini di un ricupero dei valori tradizionali dell'« Old Order ». Già in *Absalom, Absalom!* la schiavitù è vista come « fatal flaw » che provoca il crollo di un intero ordine sociale; ma è soprattutto in *Go Down Moses* [9] che questa preoccupazione del significato e del peso della schiavitù nel determinare sia il modo di vita che il crollo della vecchia società sudista, si accompagna alla ricerca della possibilità di recuperare al presente i valori tradizionali di quella società, nonostante la schiavitù: e la ricerca appare determinata da una posizione ideologica che vede esclusivamente nel recupero dei valori del passato un rimedio ai mali del presente. Per cui se da un lato è vero che il personaggio nero diventa sempre più importante nell'opera faulkneriana, è anche vero dall'altro, che le caratteristiche che l'autore gli conferisce rispondono sempre di più alla necessità di un compromesso tra la realtà innegabile della situazione del nero nella storia sudista e le esigenze di una ideologia conservatrice. La preferenza va così al nero come eroe passivo piuttosto che al nero ribelle, il quale ultimo, tagliando i ponti col passato, lo rinnega totalmente.Il risultato più evidente di questo compromesso è la creazione di un personaggio che di Joe Christmas non possiede più ne la rabbia, né la solitaria e totale ribellione alle regole della società razzista: Lucas Beauchamp, un nero essenzialmente conservatore il quale, come vedremo, più che ribellarsi alla tradizione, si ribella ai mutamenti.

Certo, in *Go Down Moses* vi sono alcuni racconti che sono da considerarsi tra le cose migliori di Faulkner; e infatti, non è in ognuno di essi che va ricercato il « messag-

9. Per brevità di esposizione, mi soffermo maggiormente su questo romanzo che a mio parere riassume esemplarmente il modo attraverso il quale l'ideologia sudista interviene a determinare la presentazione del dramma razziale in Faulkner.

gio » ideologico. Esso scaturisce piuttosto solo da alcuni di questi racconti, e soprattutto dalla tematica che li accomuna, la quale costituisce un romanzo il cui significato è alla fine diverso dal significato dei racconti letti come unità indipendenti. Come scrive Mario Materassi, due sono le tematiche fondamentali che si svolgono parallele e che danno unità all'insieme di storie narrate: il tema del rapporto tra uomo e « wilderness », ed il tema del rapporto tra bianchi e neri nella storia del sud: in « Pantaloon in Black », « The Fire and the Hearth » e « Go Down Moses », « Was », il tema è quello del rapporto tra uomo e natura; ed in « Delta Autumn » i due temi vengono unificati. Il parallelismo del rapporto — per cui, prosegue Materassi, il nero diviene l'«objective correlative » della natura — rapporto che subisce un peggioramento nel tempo, genera ambiguità ed importanti errori di valutazione, perché lo sfruttamento del nero e quello della natura non possono venir considerati come colpe identiche.

« Was », il primo anche cronologicamente perché narra una vicenda dei tempi della schiavitù, è un « Tall Tale » che ruota intorno ad una delle abituali fughe di uno schiavo, Turl, dalla piantagione McCaslin. Coerentemente allo stile della favola di frontiera, l'aspetto drammatico della vicenda, la caccia all'uomo, viene dissolto nel gusto dell'avventura e della capacità di agire con astuzia. I personaggi sono tratteggiati secondo i modelli del « Tall Tale », per cui Turl, lo schiavo fuggiasco che proprio in una gara d'astuzia ha la meglio sui padroni, i gemelli McCaslin, non è il solito stereotipo del nero comico, ma un « trickster », cioè il vero eroe della vicenda (mentre l'astuzia è comicizzazione del nero quando questa viene utilizzata come elemento di contrasto alla serietà della vicenda dei bianchi, come in « Sartoris »); in « Was » non c'è alcuna differenza di livello nella presentazione dei personaggi, se non quella determinata dalla maggiore abilità nello ingannare l'avversario. Se la situazione di Turl non viene presentata come drammatica, è perché lo stile del racconto non lo richiede, ed il comico non è necessariamente una negazione della drammaticità oggettiva della situazione. Tuttavia es-

sa appare meno drammatica nel confronto con una situazione simile, quella di « Pantaloon in Black », dove si ripete il tema della persecuzione del nero, senza però il sapore leggendario e l'inconsapevolezza di « Was ». Il rapporto tra bianchi e neri è ora ambientato nel sud moderno ed urbano, lo stile leggendario lascia il posto al realismo e la conclusione è tragica: Rider, il nero protagonista, disperato per la morte della moglie, cede davanti alla ennesima provocazione di un bianco e lo uccide, dopo di che viene linciato. Faulkner sottolinea poi l'ottusità dei bianchi del « New South », la loro incapacità di comprendere il nero, mediante i commenti del vice sceriffo della cittadina; i quali commenti capovolgono totalmente i motivi delle azioni di Rider, interpretandoli secondo le più radicate convinzioni del bianco razzista. L'accostamento dei due racconti, imperniati sullo stesso tema, sembra dar loro il significato di un raffronto tra due epoche, e nel raffronto, il conflitto razziale appare nel passato, molto meno drammatico che nel presente. Nonostante ciò, essendo « Was » una favola e non un racconto realistico, il raffronto con « Pantaloon » non riesce del tutto pertinente, o almeno non è sufficiente a stabilire con certezza la presenza di una inclinazione a mostrare i rapporti razziali del passato come preferibili al presente; infatti, è proprio lo stile del «Tall Tale» ad esigere che l'azione e l'avventura prevalgano sulle motivazioni e sulla psicologia dei personaggi, e queste non possono essere rappresentate nel « Tall Tale » come possono esserlo invece in un racconto quale « Pantaloon in Black ».

La conferma di un atteggiamento nostalgico deve venire, se c'è, dal raffronto con altri racconti che si muovano su di uno stesso piano narrativo. Ed esso diviene più significativo con « The Fire and The Hearth », dove il tema è sempre quello del rapporto tra bianchi e neri e dove la presentazione di esso è realistica. Qui ci troviamo nuovamente nel mondo della piantagione, dove il tradizionale atteggiamento paternalista dei tempi della schiavitù si è perpetuato nel sud moderno. Tale atteggiamento è ora analizzato con maggiore complessità che non in « Was », perché più che l'azione

per se stessa qui interessano le reazioni dei singoli personaggi alla loro situazione; le vicende comiche e gli atteggiamenti stereotipati che Lucas Beauchamp, il nero protagonista, finge davanti ai padroni della piantagione, sono presentati nella loro funzione di « maschera », mediante la quale il nero riesce ad ingannare coloro che credono di conoscerlo, ma che in effetti conoscono solo la maschera (nel racconto vi sono infatti due vicende narrate su due piani stilistici diversi: una avventurosa, sul genere di « Was », nella quale Lucas, mediante l'astuzia ed assecondando col comportamento l'immagine stereotipata che il bianco ha di lui, riesce ad ottenere ciò che vuole dal padrone Roth Edmonds; l'altra drammatica, nella quale Lucas impone al padrone di restituirgli la moglie presagli come concubina: da ciò la conferma dell'abbandono da parte di Faulkner, del *cliché* utilizzato inconsapevolmente, nei primi romanzi).

Tuttavia, è proprio la vicenda drammatica narrata allo scopo di penetrare la « maschera » di Lucas, a non convincere pienamente. Perché se da un lato la decisione di Lucas di affermare la sua dignità reclamando la moglie si basa sulla consapevolezza della sua condizione come nero, dall'altra essa tende a dimostrare la possibilità per il nero, di stabilire e mantenere la sua dignità proprio all'interno degli schemi tradizionali della piantagione. Una lunga conoscenza, una tradizione comune di ricordi e di complessi rapporti familiari tramandati da una generazione all'altra, permetterebbero a Lucas di sfidare il padrone e di riuscire persino vittorioso nella sfida. Lucas è discendente egli stesso del capostipite dei McCaslin, ed è anche perché sa di essere un McCaslin e pensa di aver ereditato da lui l'aristocratico senso dell'onore, che decide di non poter essere trattato da « nigger ». Nella realtà però, la logica stessa dei rapporti tra bianchi e neri in una piantagione non avrebbe mai permesso a Lucas di sopravvivere a un gesto del genere; per cui, non si può certo dire che la sua situazione sia tipica della condizione del nero del sud. Ne consegue che la vicenda, narrata realisticamente, non svela affatto nella sostanza, una chiara visione della tragicità della si-

tuazione del nero ai tempi della schiavitù, che il « Tall Tale » « Was » aveva potuto, giustamente, tacere.

Dal raffronto di questi tre racconti scaturisce così l'immagine della piantagione come di un mondo problematico sì, ma organico nel quale, nonostante le inevitabili manchevolezze, l'intesa è possibile proprio per il suo carattere di cultura e di modo di vita comune in cui i problemi sono risolvibili all'interno di regole e valori stabiliti dalla tradizione; ed è proprio la scomparsa di questa tradizione comune in « Pantaloon in Black » che determina l'incomprensione del poliziotto e la tragica fine di Rider: i bianchi del « New South », della città moderna, appaiono assai meno coinvolti e molto più indifferenti alla sorte del nero, di quelli del passato, o di quelli che del passato custodiscono la tradizione.

Il carattere di « comprensione » e di solidarietà del rapporto tra i bianchi aristocratici ed il nero che ad essi rimane legato, viene ribadito da « Go Down Moses », l'ultimo racconto: Miss Worsham, una anziana aristocratica di Jefferson, venuta a sapere che il nipote di Molly Beauchamp — discendente di uno degli schiavi della sua famiglia —, sta per essere condannato a morte per omicidio, tenta all'inizio di nascondere la notizia a Molly e poi induce tutta Jefferson a contribuire alle spese di un funerale dignitoso per il nero condannato. La storia riafferma come il ricordo di un comune passato sia alla base della solidarietà tra i bianchi ed i neri del sud, e insieme a « Was » e « The Fire and The Hearth », essa va letta soprattutto tenendo presente il risultato fallimentare della individualistica rivolta di Ike Mc Caslin contro il passato in « The Old People », « The Bear » e soprattutto in « Delta Autumn ».

In questi racconti è il rapporto tra l'uomo e la natura nel tempo, ad essere narrato ed i modi rappresentati di porsi di fronte alla natura sono tre: uno di questi è il rapporto di perfetta comunione di Ike McCaslin, il quale abbandonando la piantagione che gli spetta in eredità, si rifugia nella foresta e ne accetta totalmente le regole, diventando egli stesso parte

della natura. Il mondo della foresta ed il rito della caccia, che per gli aristocratici piantatori rappresenta solo una rituale parentesi nella loro vita, diviene per Ike un modo di vita totale, senza compromessi. Il suo è un ritorno al primitivo, e come tale, non può che essere strettamente individuale.

All'opposto dell'atteggiamento di Ike McCaslin è quello di coloro che vedono la natura soltanto speculativamente, esclusivamente sotto il profilo del profitto. Sono gli « Snopes », che, come nota Nadia Fusini, alla caccia del grande orso Old Ben non partecipano, ma attendono che altri lo facciano per loro. Allen Tate chiamerebbe le convinzioni di questo gruppo « a religion of how things work », per indicare appunto la loro visione strettamente utilitaristica del mondo.

A metà strada fra queste due opposte concezioni è quella degli aristocratici come Major de Spain, il Generale Compson e i McCaslin stessi. Il ritiro nella foresta per le annuali battute di caccia ha per questo gruppo un significato rituale, nel quale la caccia comporta delle precise regole d'onore che sottendono il rispetto della natura, se non la comunione con essa. Il loro non è un atteggiamento primitivo, essi non pretendono di fondersi con la natura in un rapporto di purezza assoluta. Dalla natura essi sono staccati (anche se la gerarchia nella foresta, è determinata dall'abilità del cacciatore piuttosto che da status sociali), e tuttavia la caccia è intesa come rito piuttosto che come sfruttamento. L'atteggiamento corrisponde alla ideologia aristocratica dei piantatori dell'« Old Order »; eredi di un mondo aristocratico precapitalista fondato sull'agricoltura e la schiavitù, essi ne conservano i tradizionali valori: il disprezzo del lavoro e del guadago fini a se stessi, l'atteggiamento antiprogressista, il rispetto quasi religioso della natura che scaturisce dal fatto di dover dipendere da essa per il sostentamento. Come afferma Eugente D. Genovese analizzando la struttura ideologica dei proprietari di schiavi, « al loro più alto livello, gli ideali dell'uomo del sud costituiscono un rifiuto degli elementi grossolani, volgari ed inumani della società capitalistica. Per i proprietari di schiavi era semplicemente impossibile accettare l'idea che il nesso del denaro

potesse offrire una base tollerabile per i rapporti umani » [10]. Quindi sebbene siano lontani dall'atteggiamento puro e primitivo di Ike, essi sono altrettanto lontani dagli Snopes, e l'avanzata delle compagnie del legname, cioè dell'industrializzazione che distrugge le foreste, rappresenta anche la fine di questo mondo aristocratico.

Questo mondo del passato, insieme naturalmente a quello degli Snopes, che si profila come unico futuro, è ciò che Ike rinnega nella ormai famosa quarta parte di « The Bear », perché macchiato dalla colpa della schiavitù. La rinuncia di Ike è essenzialmente una rivolta romantica, roussoviana, contro la società, un rifugio trascendentalista nella foresta. Osserva la Fusini, che essa è essenzialmente « un rifiuto della storia intesa in senso costrittivo, un ingresso ed una permanenza nella foresta come scelta morale ed umana alternativa alla società » [11]; le analogie con le idee roussoviane sono parecchie. Ike vede nella proprietà privata l'origine della società civile e della disuguaglianza e come Rousseau, crede nella verità del cuore come unica possibilità di porvi rimedio. Ancora in modo tipicamente romantico, Ike trova che il nero (il povero), è più virtuoso del bianco (il ricco), proprio perché non ha mai posseduto nulla. Le sue qualità sarebbero quelle che in una visione sentimentale vengono attribuite alla povertà; « pity and tolerance and forbearance and fidelity and love of children » [12], i suoi vizi, « vices aped from white men or that white men and bondage have taught them » [13], nonostante i quali essi conserverebbero « what they got not only not from white people but not even despite white people because they had it already from the old free fathers a longer time free than us because we have never been free » [14].

10. Eugene D. Genovese, *Economia politica della schiavitù*, Torino, Einaudi, 1972, p. 36.

11. Nadia Fusini, « La caccia all'orso di Faulkner » in *Studi Americani* 14, Roma 1968, p. 289.

12. William Faulkner, *Go Down Moses*, Penguin Books, 1967, p. 226.

13. *Ibid.*, p. 224.

14. *Ibid.*, p. 225.

Ike crede nella bontà della natura umana resa cattiva dalle istituzioni e la sua fuga dalla società equivale ad una fuga e ad un rifiuto del male. Le tesi roussoviane di Ike McCaslin hanno fatto sì che alcuni critici vedessero un primitivista in Faulkner stesso; per l'autore cioè, la possibilità di salvezza sarebbe alla portata del singolo in una rivolta individuale anche se sterile, nei confronti dei mali della società. Ma Faulkner appartiene a quella tradizione americana che non nega affatto la presenza del male, non a quella ottimistica che lo nega ignorandolo con la fuga nella natura. Ed è per questo che Ike McCaslin non si salva affatto neanche e soprattutto sul piano individuale.

Quel che l'autore sottolinea in «Delta Autumn», dove ci appare un Ike ormai vecchio intento a confrontare finalmente la sua vita con la realtà, è proprio il fatto che egli non si salva perché ha rifiutato la storia. E il significato del racconto è quello del ritorno alla realtà come prova inconfutabile del fallimento totale dell'esperienza primitivista di Ike: la realtà è la donna nera che ha avuto un figlio da Roth Edmonds, un bianco, e che Ike allontana con del denaro; è un gesto che annulla in un sol colpo il significato della sua protesta, della sua vita stessa. La realtà non è cambiata neanche per lo stesso Ike, che non è riuscito a liberare se stesso dal pregiudizio condannato nei suoi avi, dal momento che la realtà non era mai stata nella foresta, dove egli aveva potuto essere eroe dal momento che non aveva mai dovuto combatterla.

Il fatto che Ike non si salvi neanche sul piano individuale mi pare sia sfuggito ai critici che sostengono la tesi del primitivismo di Faulkner. Invece, il contatto di Ike con la realtà alla fine della sua lunga evasione dalla vita, rappresenta la fine di un'illusione.

Ike aveva cercato di ricrearsi una innocenza rinnegando la storia che con la schiavitù aveva infranto il Sogno Americano; ma (e qui mi pare vada delineandosi l'impostazione aristocratica e non primitivistica di Faulkner), aprendo gli occhi Ike trova che se qualcosa è cambiato rispetto al passato, è cambiato in peggio: agli aristocratici che avevano rispettato la

natura pur avendo pretesto di possederla e sfruttarla, si sono sostituiti i distruttori della natura, coloro che vedono nella terra e nelle foreste un mero oggetto di scambio e che di conseguenza le sfruttano in modo indiscriminato in nome del progresso, cioè senza neanche la coscienza del male; e così al ritiro della caccia si è sostituito lo sfruttamento indifferente e rapace, come al rapporto di mutua dipendenza tra bianchi e neri si sono sostituiti l'odio razziale e l'indifferenza di « Pantaloon in Black ».

E' così che il nero in « Go Down Moses » diventa, come afferma giustamente Mario Materassi [15], « l'objective correlative » della natura; in « The Bear » il possesso e lo sfruttamento della terra e del nero vengono equiparati come « peccati » inerenti alla natura umana, o meglio, alla natura del bianco, ed è attraverso questo parallelismo che Faulkner rende inattuabile nei suoi schemi mistici, la possibilità di effettiva liberazione del nero; perché se Faulkner si rende conto che un ritorno al primordiale stato di natura roussoviano è impossibile, come dimostra il fallimento di Ike, e d'altra parte il futuro è visto soprattutto come una proliferazione di Snopes e non come vero progresso, ne segue logicamente che la liberazione del nero è altrettanto utopistica. Da un erroneo accostamento nero-natura scaturisce una altrettanto erronea conclusione: la liberazione del nero come mito inattuabile, inattuabile appunto come un ritorno al primitivo e all'innocenza. Per cui Faulkner opta per il male minore, la tradizione aristocratica e paternalista, che per l'autore sarebbe almeno cosciente della sua colpa, la « maledizione » dello schiavismo, ed in quanto cosciente capace di umanizzare il suo rapporto col nero come appunto riusciva ad avere un rapporto equilibrato, religioso se non perfetto, con la natura. E si capisce, da questo punto di vista, la differenza qualitativa del rapporto di dipendenza del nero in « Was », « The Fire and

15. M. MATERASSI, *I romanzi di Faulkner*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1968.

the Hearth » e « Go Down Moses », rispetto a « Pantaloon in Black ».

Questo perché in realtà Faukner credeva, come altri sudisti, che la schiavitù fosse stata l'unica macchia di un passato altrimenti preferibile al presente, non rendendosi conto che ciò che aveva determinato l'ethos sudista, la sua stessa struttura sociale ed i suoi valori aristocratici, era stata proprio la schiavitù, e che l'abolizione della schiavitù avrebbe determinato il crollo totale di quel mondo e non solo della schiavitù [16]. Per cui in Faulkner il passato del sud rimane essenzialmente un male minore — recuperabile — rispetto al presente, e come tale non perfetto ma preferibile; perché mentre in passato il senso « religioso » della natura secondo Faulkner come secondo Allen Tate, Robert P. Warren ed altri intellettuali sudisti che aderirono al manifesto agrario « I'll take my stand », implicava una distruzione « ragionata » perché consapevole del male, l'indifferenza religiosa del presente si traduce nella distruzione totale, inconsapevole del male al punto di chiamarla progresso. Il concetto di progresso quindi non sarebbe altro che il frutto dell'incapacità di riconoscere i limiti dell'uomo di fronte alla natura (che nel mondo agrario del vecchio sud sussisteva a causa del senso di dipendenza in cui l'agricoltore si trovava nei confronti della natura) [17].

16. L'affermazione dell'Owsley: « Slavery (...) was part of the Agrarian System, but only one element and not the essential one », corrisponde all'atteggiamento degli « Agrari » di « I'll take my stand », per i quali il vecchio sud rappresentava una rarità agraria in lotta contro i mali della civiltà industriale in « The irreprensible Conflict » in *I'll take my stand*, The South and the Agrarian Tradition, by 12 Southerners — Introduction by Louis R. Rubin - Jr., Harper and Brothers, 1962.

17. A questo proposito dice Weaver in *Aspects of Southern Philosophy*: « Southern piety is basically an acceptance of the inscrutability of nature; under its impulse the individual Southerner feels that nature is not something to make over or to change; it is rather something for him to come to terms with. The world is God given, its mysteries are not supposed to be fully revealed and the only possible course in the long run is to accomodate to its vast pulsation. Thus nature is seen as providential, and even in its harsher aspects must be regarded as having ends that we do not fully comprehend. In a word, the Southerner reveres original creation (...)

Si capisce così perché Ike McCaslin, che in « The Bear » aveva cercato di sfuggire al peccato della schiavitù e della proprietà, tornando alla realtà in « Delta Autumn », trovi più che mai impossibile l'uguaglianza del nero: perché tutto è cambiato in peggio, non in meglio:

this Delta (he thought). This land which man has deswamped and denuded and derivered in two generations so that white men can own plantations and commute every night to Memphis and black men own plantations and ride in jim crow cars to Chicago to live in millionaires mansions on Lakeshore drive, where white men rent farms and live like niggers and niggers crop on shares and live like animals, where cotton is planted and grows man-tall in the very cracks of the sidewalks, and usury and mortgage and bankrupcy and measureless wealth, Chinese and African and Aryan and Jew, all breed and spawn together until no man has time to say which one is which nor cares ... No wonder the ruined woods I used to know dont cry for retribution! (he thoughgt): the people who have destroyed it will accomplish its revenge [18].

Robert P. Warren, che aveva aderito al manifesto agrario, comprende benissimo il significato che scaturisce da « Go Down Moses »:

there is a contamination implicit in the human condition — a kind of Original Sin, as it were — but it is possible even in the contaminating act, the violation, for man to achieve some measure of redemption, a redemption through love. For instance, in « The Bear », the great legendary beast which is pursued for years to the death is also an object of love and veneration... Those who have learned the right relationship to nature — "the pride and humility" which young Ike McCaslin learns from the half-Negro,

often the yankee's effort to become master of his environment appears to the Southerner an effrontery against an order which is divinely provided and which in the total outcome, is not going to be improved by busy human schemes ».

Southern Renascence, ed. by Louis D. Rubin and Robert Jacobs, Baltimore, The John Hopkins-Press, 1953, p. 15.

18. « Delta Autumn », p. 275.

half-Indian Sam Fathers — are set over against those who have not... those who have the wrong attitude toward nature are the pure exploiters, the apostles of abstractionism, the truly evil men [19].

E' la stessa religione di cui parla Tate, una religione che « takes account of the failures-that is, it is realistic, for it calls upon the traditional experience of evil which is the common lot to suffer disillusion and collapse » [20]. I « truly evil men » sono quelli che del passato hanno perso non solo il senso religioso della natura, ma anche la coscienza dello sfruttamento della natura — e del nero — come colpa, facendo anzi dello sfruttamento il simbolo del progresso. La proprietà privata è in « Go Down Moses » essenzialmente peccato d'orgoglio, e come peccato impossibile da evitare perché inerente alla natura umana che tuttalpiù può riconoscerne il male e attenuarlo; il fatto sociale diviene fatto religioso, peccato. Di qui l'immutabilità del mondo faulkneriano, l'impossibilità di concepire un effettivo e reale mutamento per il meglio, una trasformazione sociale razionale. La redenzione può venire solo dall'accettazione del male, e l'accettazione del male è ciò a cui perviene Ike McCaslin alla fine della sua evasione dalla realtà. E la diffidenza nei confronti di ogni progresso sociale visto solo come astrazione vanamente tesa a modificare la natura umana, coinvolge e compromette le stesse possibilità di eguaglianza del nero.

E visto che il progresso non è progresso ma vuota astrazione, le lotte che vale la pena di combattere, come ammette lo stesso Mc Caslin a proposito di coloro che avevano partecipato alla guerra civile, sono lotte in favore della conservazione:

19. R. P. Warren, « William Faulkner » in *Three Decades of Criticism*, *cit.*, p. 115.

20. Allen Tate, « Remarks on the Southern Religion », in *I'll take my stand*, *cit.*, p. 159.

those who had fought for four years and lost to preserve a condition under which that franchisement was anomaly and paradox, not because they were opposed to freedom as freedom but for the old reasons for which man (not the generals and politicians but man) has always fought and died in wars; to preserve a status quo or to establish a better future one to endure for his children [21].

E se la sconfitta appare come una punizione divina, come afferma Ike McCaslin nella quarta parte di « The Bear », tale punizione è tesa a migliorare lo status quo, a redimere il sud dal « peccato » della schiavitù, non a cambiare una società che poteva, appunto, redimersi senza distruggersi: « So He turned once more to this land which He still intended to save because He had done so much for it » dice Roth Edmonds:

whose wives and daughters at least made soups and jellies for them when they were sick and carried the trays through the mud and the winter too into the stinking cabins and sat in the stinking cabins and kept fires going until crisis came and passed but that was not enough: and when they were very sick had them carried into the big house itself into the company room itself maybe and nursed them there which the white man would have done too for any other of his cattle that was sick but at least the man who hired one from a livery wouldn't have and still that was not enough: so that He said and not in grief either who had made them and so could know no more of grief than He could of pride or hope: apparently they can learn nothing save through suffering remember nothing save when underlined in blood [22].

In questa visione mistica la guerra diviene anche, ambiguamente, causa eroica, e giusta:

Who else could have declared a war against a power with ten times the area and a hundred times the men and a thousand times

21. « The Bear », p. 221.
22. *Ibid.*, p. 218.

the resources, except men who could believe that all necessary to conduct a successful war was not acumen nor shrewdness nor politics nor diplomacy nor money or even integrity and simple arithmetic but just love of land and courage.
And an unblemished and gallant ancestry and the ability to ride a horse.
McCaslin said [23].

Per cui la liberazione del nero durante la « ricostruzione » diventa ancor più ambiguamente, essa stessa punizione; cioè liberazione di:

those upon whom freedom and equality had been dumped overnight and without warning or preparation or any training in how to employ it or even just endure it and misused it not as children would nor yet because they had been so long in bondage and then so suddenly freed, but misused it as human beings always misuse freedom... [24].

Ne consegue che il nero che cerca di emanciparsi ribellandosi al vecchio ordine aristocratico viene accomunato al « Carpetbagger » e descritto con lo stesso sdegno; c'è « ...A United States marshal in Jefferson who signed his official papers with a crude cross... » il quale « had attained his high office because his half white sister was the concubine of the Federal A.P.M. » [25] oppure un certo Percival Brownlee, ex schiavo fuggito che dopo venti anni McCaslin ritrova « ...an old man now and quite far, as the well-to-do proprietor of a select New Orleans brothel » [26]. Ecco Ike che rincorre Fonsiba, una ex schiava sposata ad un « uppity nigger » ed emigrata nell'Arkansas e scopre che vive nella più nera miseria; cosa che sarebbe una effettiva resa della realtà se non fosse per

23. *Ibid.*, p. 220.
24. *Ibid.*, p. 221.
25. *Ibid.*, p. 222.
26. *Ibid.*, p. 223.

il fatto che il marito di costei è descritto come inetto fannullone dedito alla lettura (con degli occhiali senza lenti), mentre la fattoria va in rovina:

reading-sitting there in the only chair in the house, before that miserable fire for which there was not wood sufficient to last twenty-four hours, in the same ministerial clothing in which he had entered the commisary five months ago and a pair of gold-framed spectacles which, when he looked up and then rose to his feet, the boy saw did not even contain lenses, reading a book in the midst of that desolation, that muddy waste, fenceless and even pantless and without even a walled shed for stock to stand beneath: and over all, permeant, clinging to the man's very clothing and exuding from his skin itself, that rank stink of baseless and imbecile delusion, that boundless rapacity and folly, of the carpet-bagger followers of victorious armies [27].

In queste parole c'è tutto il rancore della sconfitta aristocrazia sudista, incapace di vedere nella volontà di liberazione del nero altro che avidità di guadagno facile e fannulloneria. Di fronte alla situazione di questa povera gente avversata dall'odio razziale e dalla miseria, Ike esclama:

"Dont you see?" he cried.
"Dont you see? this whole land, the whole South, is cursed, and all of us who derive from it, who it ever suckled, white and black both, lie under the curse? Granted that my people brought the curse on to the land: maybe for that reason their descendants alone can — not resist it, not combat it — maybe just endure and outlast it until the curse is lifted. Then your people's turn will come because we have forfeited ours. But not now. Dont you see? Not yet" [28].

Discorso che esprime la volontà di autoassoluzione del sud e la necessità che il nero non la contraddica liberandosi da solo e rinnegando così il vecchio ordine aristocratico.

27. *Ibid.*, p. 212.
28. *Ibid.*, p. 212.

In questa luce va letta, a mio parere, la creazione di un personaggio quale Lucas Beauchamp, in *Intruder in the Dust*. Essa scaturisce dal fatto di considerare il passato sudista ed i suoi valori essenzialmente come male minore rispetto al presente e quindi dalla necessità di un personaggio nero il quale, piuttosto che ribellarsi ad esso, ne conservi i valori, ribellandosi al presente. L'intreccio di *Intruder in the Dust* sta proprio ad indicare questo: la necessità, per il nero del sud, di allearsi con i discendenti dell'antica classe aristocratica, con la quale il nero condivide un passato comune, anche se di dipendenza, e forse proprio per quello (in Faulkner, il rapporto tradizionale di dipendenza del nero dal bianco nel passato appare bilanciato da una dipendenza del bianco aristocratico dal nero; la dipendenza tende cioè ad apparire reciproca. E non si può certo negare che la dipendenza in certa misura esistesse, anche se naturalmente a tutto svantaggio del nero; durante la schiavitù, scrive Genovese, il piantatore dipendeva oltre che dalla natura come tutti gli agricoltori, anche dallo schiavo, per il suo sostentamento. Questi legami, come si è visto in « The Fire and the Hearth », formerebbero una tradizione comune adatta alla soluzione dei problemi razziali, che nel mondo moderno di « Pantaloon in Black » sarebbe del tutto assente); in *Intruder in the Dust* abbiamo la conferma della idea che per il nero un rapporto di tipo tradizionale è sempre preferibile al presente isolamento.

Ciò nonostante, resta il fatto che per Faulkner la schiavitù rimane sempre un male e non può essere da lui difesa come era stata difesa dai piantatori schiavisti. Si rende perciò necessaria la creazione di un personaggio nero che abbia un ruolo « redentore » sia nei confronti dei discendenti del vecchio sud, sia nei confronti di coloro che nel « New South » tendono ad accettare il mito del progresso e dell'industrializzazione « yankee ». L'importanza del ruolo del nero in questa fase dell'opera faulkneriana sta proprio in questo: egli diviene strumento e alleato nella lotta a favore della conservazione degli antichi valori.

E' questa una teoria comune ad alcuni sudisti nostalgici. Essa è espressa in un saggio di Robert P. Warren, «The Briar Patch», incluso in *I'll Take my Stand;* dice Warren: «In the old scheme of things which had dwindled away at Vicksburg, Gettysburg and Chatta nooga, he (il nero) had to find a place, and the attempt to find it is the story of the negro since 1865»[29]; anche qui il passato compare come male minore: «He had been oppressed for centuries, but the few years in which he was used as an instrument of oppression solved nothing. Instead, they sadly mortgaged his best immediate capital; that capital was the confidence of the Southern white man with whom he had to live (...) The rehabilitation of the white man's confidence for the negro is part of the Southern white man's story since 1880»[30]. Il Warren conclude affermando che, per ricuperare la fiducia dell'uomo bianco del sud, il negro dovrebbe allinearsi con lui nella lotta contro l'industrialismo nordista, dedicandosi esclusivamente alla agricoltura secondo i programmi dei sostenitori dell'agrarismo sudista e anche secondo i programmi di Booker T. Washington.

Non è sorprendente leggere dichiarazioni più o meno analoghe nelle parole di Gavin Stevens, l'intellettuale sudista che in *Intruder in the Dust,* commenta la vicenda di Lucas[31]:

It's because we alone in the United States (I'm not speaking of Sambo right now, I'll get to him in a minute) are a homogeneous people...

29. ROBERT P. WARREN, «The Briar Patch», in *I'll take my stand*, cit. p. 247.

30. *Ibid.*, p. 248.

31. La vicenda è, molto brevemente, questa: Lucas Beauchamp è accusato ingiustamente dell'uccisione di un bianco; Miss Habersham, una anziana aristocratica e Chick Mallison, nipote dell'avvocato Stevens, sentendosi in debito verso il nero (la prima per il sentimento di solidarietà che legherebbe l'antica aristocrazia al nero, e il secondo per porre rimedio al proprio pregiudizio razziale), decidono di provare la sua innocenza e dopo una serie di avventurosi colpi di scena, riescono, quando già la folla sta per linciare Lucas, a scoprire il vero colpevole; alla folla non resta che allontanarsi

afferma Stevens: e questa omogeneità culturale va difesa contro gli attacchi esterni perché:

Only a few us know that only from a homogeneity comes anything of a people or for a people of durable and lasting value — the literature, the art, the science, that minimum of government and police which is the meaning of freedom and liberty... [32].

Anche il nero è « omogeneo »

except that part of him which is trying to escape not even into the best of the white race but into the second best — the cheap shoddy dishonest music, the cheap flash baseless over valued money, the glittering edifice of publicity foundationed on nothing like a cardhouse over an abyss and all the noisy muddle of political activity which used to be our minor national industry and is now our national amateur pastime — all that spurious uproar produced by men deliberately fostering and then getting rich on our national passion for the mediocre...

I dont mean that Sambo. I mean the rest of him who has a better homogencity than we have and proved it by finding himsef roots into the land where he had actually to displace white man to put them down: because he had patience even when he didn't have hope, the long view when there was nothing to see at the end of it, not even just the will but the desire to endure because he loved the old simple things which no one wanted to take from him: not an automobile nor flash clothes nor his picture in the paper but a little music (his own), a hearth, not his child but any child, a God a heaven which a man may avail himself a little of at any time without having to wait to die, a little earth for his own sweat to fall on among his own green shoots and plants... [33].

Ed ecco la sua funzione redentrice nei confronti del sud:

umiliata. La vicenda tende a dimostrare la possibilità per il nero di ottenere giustizia senza l'intervento legislativo del nord e senza modificare lo status quo.

32. William Faulkner, *Intruder in the Dust*, Penguin Books 1960, pp. 148-149.

33. *Ibid.*, p. 151.

We — he and us — should confederate: swap him the rest of the economic and political and cultural privileges which are his right, for the reversion of his capacity to wait and endure and survive. Then we would prevail; togeter we would dominate the United States... [34].

C'è persino una minaccia di secessione; quando Chick Mallison (che si pone di fronte a Stevens un po' come McCaslin di fronte a Roth Edmonds, ma alla fine, a differenza di Ike, accetta il suo ruolo nella società sudista), accusa lo zio di giustificare la folla che avrebbe linciato Lucas, costui risponde che in realtà egli sta difendendo Lucas Beauchamp.

I'm defending Samboo from North and East and West — the outlanders who will fling him back not merely into injustices but into grief and agony and violence too by forcing on us laws based on the idea that man's injustice to man can be abolished overnight by police. Sambo will suffer it of course; there are not enough of him yet to do anything else. And he will endure it, absorb it and survive because he is Sambo and has the capacity; he will even beat us there because he has the capacity to endure and survive but he will be thrown back decades and what he survives to may not be worth having because by that time we may have lost America [35].

Credo che sia ormai chiaro come si attui quel capovolgimento cui ho accennato scrivendo di *Light in August*: il fardello dell'uomo bianco di Joanna diventa, in modo altrettando misticheggiante, il « fardello dell'uomo nero »; la qualità di « endurance » è cioè essenzialmente il fardello che il nero dovrà sopportare fino alla redenzione degli uomini bianchi del sud. Quella « endurance » che in *The Sound and the Fury* significava soltanto la capacità di Dilsey, come personaggio, di sopravvivere alla fine di un ordine sociale (e l'autenticità del dramma in quel romanzo era proprio nella certezza del de-

34. *Ibid.*, p. 151.
35. *Ibid.*, pp. 196-197.

clino del mondo aristocratico sudista), qui diventa una mistica capacità del nero, in fondo tutt'altro che scomoda ai fini del mantenimento dello status quo. Così, la « ribellione » di Lucas appare, rispetto a quella di Joe Christmas, praticamente inesistente, mentre come personaggio egli è astratto e irreale quanto è lontana dalla realtà la visione del mondo che lo sottende, e che in *Light in August* non si era mai frapposta tra l'autore e la creazione del personaggio. Si confrontino i due personaggi, Lucas e Joe Christmas; là, un personaggio nero reso spietato dalla comunità stessa, più spietata e cattimeno reso spietato dalla comunità stessa, più spietata e cattiva di lui, qui, Luca Beauchamp, un personaggio la cui dignità all'acqua di rose è miracolosamente integrata nel sistema: la sua ribellione al mondo che lo circonda consiste essenzialmente nell'indossare vecchi cimeli creditati dal capostipite bianco della famiglia di cui egli è discendente meticcio, ribadendo così una continuità, un legame col passato — mentre Joe non possiede legame alcuno, né col passato, né col presente; infine, là un linciaggio e qui un provvidenziale « arrivano i nostri » che smentisce persino i dubbi nutriti dallo stesso Lucas, circa la bontà del sistema.

La mistica del nero « redentore » giunge alle sue estreme conseguenze in *Requiem for a Nun*. E a questo punto mi pare significativo il fatto che l'autore riporti in vita alcuni personaggi di uno dei suoi romanzi più pessimisti, *Sanctuary*, per farli protagonisti del suo nuovo ottimismo. Perché proprio di ottimismo penso si debba parlare in questa fase dell'opera faulkneriana, in cui si attua la riconciliazione totale col mondo sudista « redento » dal nero. A riportare giustizia e pentimento in Temple Drake — l'ipocrita « Southern Lady », il falso santuario di altrettanto mistici valori (il cui smascheramento era stato il tema stesso di « Sanctuary »), è proprio la nuova e — adesso veramente tale — « Faithful Servant », Nancy Mannigoe; Temple Drake, la « southern Lady » che in *Sanctuary* aveva fatto condannare un innocente per salvare la propria rispettabilità, in *Requiem for a Nun*, viene salvata da Nancy attraverso una vicenda a dir poco improbabile, così

come poco probabile è la figura della nera salvatrice, che uccide la figlia di Temple perché questa non fugga con lo amante abbandonando il marito; anche se poi finisce sul patibolo, Temple si pente e la morale tradizionale è salva.

Nancy come personaggio, ancor più di Lucas, manca totalmente di individualità; si pensi alla figura di Dilsey, in *The Sound and the Fury;* essa è, se vogliamo, una « Negro Servant », eppure rifugge a questa classificazione proprio grazie alla sua spiccata individualità; di fronte a Dilsey, Nancy come personaggio è inesistente, perché Nancy è, a differenza di Dilsey, una tesi vivente; Dilsey era stata semplicemente testimone della decadenza storicamente inevitabile di un mondo, mentre Nancy ne diventa l'astorica, quindi irreale, salvatrice. Ottimismo, vaga religiosità consolatrice, semplificazione della realtà: ecco le impressioni che si ricavano da questo romanzo; soprattutto se lo confrontiamo con le opere maggiori di Faulkner. Un ottimismo che scaturisce non dalla osservazione della realtà, ma dall'allontamento da essa e che pervade, in maniera assai più accentuata ma forse più giustificata, l'ultimo romanzo di Faulkner, *The Reivers;* perché *The Reivers,* è come dice Mario Materassi, un « Tall Tale » dall'inizio alla fine, e sarebbe vano attribuirgli il carattere di un messaggio definitivo.

Certo, esso appartiene ad una fase di evasione, e significativamente l'evasione è nel mondo dell'infanzia, perché in Faulkner il mondo della infanzia è l'unico nel quale possono sussistere i sogni, l'unico dove ancora si possono cancellare le ingiustizie col solo ignorarle e l'unico infine che permette uno equo rapporto tra bianchi e neri. L'infanzia è infatti per Faulkner un periodo di innocenza destinato a perdersi senza possibilità di ricupero, destinato a rimanere un ricordo di perduta perfezione, pari in un certo senso, a quello stato primitivo di innocente ma utopica felicità che Ike aveva cercato di ricuperare rinnegando la società e il passato di colpa.

E' un mondo dove tutto è possibile: l'avventura, la beffa e soprattutto le possibilità di tirarsi indietro, di ritirarsi di fronte ad una realtà che ancora non si vuole accettare.

Che è poi quel che forse l'autore sta facendo, non sappiamo se in modo definitivo o meno. Lucius, il ragazzo protagonista come il Bayard adolescente di « The Unvanquished », è in perfetta armonia col mondo e con la società di cui fa parte. E' un Chick Mallison che non solo accetta la società del sud così com'è, ma non si pone neanche il problema di accettarla o meno; essa è solo lo sfondo incontestato di una serie di innocue avventure, innocue disubbidienze ed inevitabile lieto fine. E' il mondo dove bianchi e neri possono « giocare » senza la minima coscenza del colore della pelle. Ma è anche un mondo che per Faulkner può essere circoscritto solo all'infanzia. Mentre invece il mondo degli adulti è una realtà amara ma immutabile.

DANIELA MONTANARI

LA VISIONE ENTROPICA DI NORMAN MAILER

A radical transformation might well begin here in this broad continent, for this is the crucible, the fiery furnace in which the soul of man is being tried to the utmost. If Europe is playing a losing game, we are playing a still more perilous one. We are nearer the end, further gone in every respect.

(HENRY MILLER, *The World of Sex*)

Le ragioni dell'attuale interesse della critica per l'opera di Norman Mailer [1] si spiegano in parte — al di là dei recenti successi giornalistici dello scrittore e della prepotenza con cui egli ha sempre imposto la sua personalità all'attenzione del pubblico — nel contesto del più vasto e generale interesse per i fermenti politici e culturali nuovi che hanno caratterizzato gli ultimi due decenni della vita e della letteratura in America. La nascita di una Nuova Sinistra, gli sviluppi del movimento negro, le prime avvisaglie, spesso in realtà ingenue e illusorie, di un nuovo modo di concepire la vita, di una cultura alternativa o controcultura, sono fenomeni che certa divulgazione entusiastica quanto disinformata ha portato talvolta a sopravvalutare, ma che, pur con le dovute riserve, testimoniano di una realtà in movimento, mostrano, in ogni caso, un volto dell'America diverso dal chiuso conformismo che marca i primi anni del dopoguerra.

1. Sono infatti apparse in questi ultimi anni una serie di monografie che tentano un'analisi complessiva delle opere di Mailer, cercando di discostarsi dal rumore delle polemiche che hanno fatto di lui uno tra i più controversi scrittori americani contemporanei. Di estremo interesse mi sembra soprattutto il libro di RICHARD POIRIER, *Mailer*, London, 1972.

E' naturale che una figura come quella di Mailer, spettatore mai passivo della storia del suo tempo e del suo paese, acquisti un valore particolare alla luce di questi avvenimenti, anche se la peculiarità della sua voce e il carattere eclettico del suo pensiero impediscono di identificarla con questo o quel particolare movimento, con questa o quella particolare tendenza. La visione dell'America che si ricava dagli scritti di Mailer è una visione radicale dell'esistenza, nella quale — in uno stesso impeto di creazione e distruzione — soggetto e oggetto, dramma individuale e dramma collettivo, si fondono ai limiti tra genialità e mistificazione: è un coagulo personale, confuso, spesso estremo ed ambiguo, delle tensioni, angosce, speranze e contraddizioni della sua epoca. L'autobiografismo che alimenta l'opera di Mailer oltrepassa infatti l'ambito ristretto della vicenda personale per diventare testimonianza e insieme espressione, tra le più significative, della crisi morale, ideologica e politica degli intellettuali americani del dopoguerra.

Per meglio comprendere il pensiero di Mailer è utile rifarsi al dibattito, sui due sistemi politici degli Stati Uniti e dell'Unione Sovietica, che egli ebbe con Dwight McDonald al Mount Holyoke College nel 1952, e nel quale contrappone il suo « I cannot choose » alla scelta compiuta da McDonald in favore dell'Occidente [2]. La risoluzione di quest'ultimo appariva in realtà come la rassegnata accettazione di una situazione, ritenuta sconfortante e priva di una qualsiasi via di uscita. La risposta di Mailer rifiutava invece di accettare come definitivi i termini entro cui certi *clichés* della guerra fredda costringevano la scelta, mantenendosi in tal modo aperta la possibilità delle alternative e rigettando una prematura disperazione. Se McDonald era il vecchio rivoluzionario che la disillusione aveva spinto alla rinuncia e all'indifferenza, Mailer era il giovane ribelle il quale rifiutava di deporre le armi ideo-

2. Cfr. Christopher Lasch, *The New Radicalism in America* (1889-1963), Vintage Books, 1967, pp. 327 e 334.

logiche, che si era trovato ad ereditare dal passato, per quanto fossero ormai obsolete e per quanto fosse in lui viva la coscienza della necessità di strumenti più efficaci. A testimonianza di questa strenua volontà di resistenza è l'intervento che egli fece al simposio, dal titolo *Our Country and Our Culture,* organizzato in quello stesso anno dalla *Partisan Review* [3]. Al simposio, che segnò la capitolazione di quella che era stata la cittadella del dissenso americano al trionfante ottimismo di quegli anni, Mailer fu tra le poche voci, assieme a Irving Howe e C. Wright Mills, che misero in discussione le accondiscendenti impostazioni della rivista. Egli chiudeva il suo articolo rammentando all'artista il suo ruolo di oppositore, rispetto alla società in cui opera.

Per Mailer il clima culturale degli anni Trenta era stato il fertile terreno della sua formazione politica ed artistica e il dover constatare come quel bagaglio ideologico fosse già in pieno disfacimento, proprio nel momento in cui egli si affacciava sulla scena letteraria, dovette determinare in lui uno stato d'animo che aggiungeva ad un certo senso di colpa la coscienza bruciante di non poter rinnegare il suo passato, senza rinnegare con esso la linfa stessa del suo spirito ribelle. Le parole che McLeod rivolge al giovane Lovett in *Barbary Shore* esprimono bene la portata di questo *impasse*:

You have no life, and so you do not know what it means to deny what has been the meaning of your life, for if you've been wrong, mark you now, if you've been wrong, then what of the decamillion of graves, and so you're committed, you're committed wholly, do you understand? and each action you perform can only confirm you further in your political position or what I would now call the lack of one, and there's only the nightmare of yourself if you're wrong, for you see it gets turned inside out and after a while the only path to absolution is to do more of the same so that you end up religious and climb to salvation on the steps of your crimes [4].

3. *Partisan Review,* New York, maggio-giugno 1952.

4. NORMAN MAILER, *Barbary Shore*, Panther Books, London 1972, p. 201.

Il passato è sentito da Mailer come errore, colpa, incubo, eppure egli si rende conto che rifiutarlo significherebbe aprire la strada all'apatia e al silenzio, mentre non lo si può accettare passivamente senza cadere nel cinismo. Mailer non cerca di superare la contraddizione, ma l'assume come nucleo di una visione nichilistico-esistenziale in cui la storia è vista come una dimensione ambivalente, dove i confini tra bene e male, giusto e ingiusto, non sono più abbastanza netti ma si confondono in un oscuro flusso di potenzialità, tutte ugualmente imprevedibili e scarsamente valutabili. In una simile concezione, la sola via per sottrarsi all'incubo dell'errore è quella di insistere in un impegno totale, avendo però cura di evitare le valutazioni affrettate e lasciando alquanto fluide le alternative. Il seguente brano, tratto dal saggio del '54 « David Riesman Reconsidered », può essere chiarificatore.

As socialists we want a socialist world not because we have the conceit that men would thereby be more happy — those claims are best left to dictators — but because we feel the moral imperative in life itself to raise the human condition even if this should ultimately mean no more than that man's suffering has been lifted to a higher level, and human history has only progressed from melodrama, farce, and monstrosity, to tragedy itself [5].

E' una visione dionisiaca della storia, i cui termini sono fortemente dialettici, ma la via ad una sintesi sembra rimanere preclusa, e la preclusione è per certi aspetti volontaria: essa è invocata a difesa contro l'ideologia (nell'accezione marxiana di falsa coscienza). La sfiducia nell'ideologia è comune alla maggioranza degli intellettuali americani del dopoguerra, ma solo in pochi essa è stata assunta come punto di partenza per superare quella che Norman O. Brown ha chiamato « la politica del peccato, del cinismo e della disperazione » [6], finen-

5. Norman Mailer, *Advertisements for Myself*, Signet, New York 1960, p. 185.

6. Norman O. Brown, *La Vita contro la Morte*, Il Saggiatore, Milano 1971, p. 9.

do col diventare nei più un comodo alibi alla loro inerzia politica. Nei confronti dell'ideologia, Mailer adotta un atteggiamento di cautela e disponibilità insieme, consistente nel passare attraverso le ideologie, nutrirsene, come l'ape col polline, e andare oltre, evitando di intrappolare la mente entro schematismi dogmatici. Nel corso degli anni Cinquanta, tutti gli sforzi di Mailer sono volti alla ricerca di una nuova fede, di un qualsiasi appiglio ideologico, che consenta di superare il diffuso immobilismo e restituisca all'intellettuale un ruolo attivo nella società. Il grande male del nostro secolo sta infatti per Mailer nella stagnazione che il fallimento della rivoluzione russa ha prodotto nella coscienza moderna, cioè in quella afasia di coscienza e azione, per cui il mancato cambiamento ha dato adito alla reazione e all'autoritarismo.

The despair of the twentieth century is that man's consciousness has increased at an incredible rate and yet his capacity to alter history, to make change, has never been more impotent. So the last ten years have been part of the vast cramp of our history, that cramp which will reduce us all to angry impotence (otherwise known as false sweetness) or cowardly passivity (the passivity of the creep who absorbs and does not give back), that cramp which will finally destroy Will and Consciousness and Courage and leave us in the fog of failing memory, expiring desire, and the vocation for death [7].

La storia è quindi il risultato del nesso dialettico tra la coscienza e la sua capacità a volgersi in azione, ma perché questo avvenga occorrono coraggio e determinazione, senza di che nessun mutamento è veramente possibile. « Where consciousness cannot be supported by the courage to make one's action, then consciousness lapses into despair and death », e quelle energie che, se liberate, avrebbero potuto contribuire ad un suo accrescimento, divenute sotterranee e pa-

7. *Advertisements for Myself*, cit., p. 293.

tologiche, vanno a costituire il substrato di odio e di violenza, su cui poggia una società malata.

L'ossessione per queste forze decreative, per i circuiti sotterranei della storia e della psiche umana, costituiscono il motivo dominante dell'opera di Mailer, a cominciare dal suo primo romanzo *The Naked and the Dead* (1948). In questo romanzo, infatti, accanto all'uomo come fatto « economico » e al tema della lotta di classe nell'esercito, si riscontra una forte insistenza sull'uomo come fatto « biologico » e sulle forze irrazionali che egli è capace di sprigionare al cospetto di una prova estrema qual'è appunto la guerra; ma soprattutto è presente nel romanzo, anche se in forma indiretta, l'equazione reichiana tra fenomeni aggressivi ed autoritari e repressione sessuale. Se *The Naked and the Dead* è una denuncia della guerra e dell'autoritarismo nell'esercito, quale prefigurazione del fascismo in America, i *flashbacks* sulle squallide e frustrate vite dei personaggi, prima della guerra, mostrano anche dove siano da cercare, per Mailer, le origini di quella tendenza.

E' comunque *Barbary Shore* (1951) il romanzo che meglio lascia indovinare l'evoluzione successiva dello scrittore. Il libro costituisce il primo passo consapevole di Mailer verso quella particolare forma di esistenzialismo che ispirerà tutta la sua opera futura. In *Barbary Shore* la visione politica trotzkista si complica di una sottilissima rete di motivazioni sessuali, che sottolineano, simbolicamente, la patologica atrofia in cui il fallimento della rivoluzione russa ha gettato la moderna coscienza rivoluzionaria. Il protagonista del romanzo, Mikey Lovett, è un giovane reduce amnesiaco impegnato nella faticosa ricomposizione dei frammenti della sua identità politica, in un mondo stravolto e irriconoscibile che slitta paurosamente verso un futuro di barbarie. L'amnesia di Lovett è la metafora dello sradicamento dell'individuo nella società moderna, dell'uomo al quale è stato reciso ogni legame col passato e a cui viene negata ogni promessa di futuro, costretto a vivere in quell'« enormous present which is without past

or future, memory or planned intention »[8], dove la coscienza non si fa azione e, quindi, storia. In una situazione di totale e disperata immobilità, all'intellettuale radicale Lovett, che si ritrova erede, alla fine del romanzo, della cultura socialista del vecchio rivoluzionario McLeod, non rimane che una debole speranza in « the rising of Phoenix », mentre sente approssimarsi la tempesta e vede la barca sempre più vicina alla riva minacciosa.

La fine della guerra è per Mailer anche la fine della certezza ideologica. La storia assume la fisionomia di un incubo, nel quale l'individuo, in balia di cieche forze irrazionali, non riesce più a riconoscere i connotati della propria identità umana. Il fallimento, o tradimento, della rivoluzione russa non è soltanto la fine di un'illusione ideologica, ma il tradimento ben più drammatico di un progetto eroico contenuto nella storia dell'umanità. L'« enorme presente » è una solida e opaca barriera, la quale impedisce di scorgere e ricollegare le fila che legano la nostalgia di un passato perduto e l'aspirazione ad un futuro di cui si intravede una fioca luce: l'Eden e l'Utopia; è un « crampo » della storia che blocca ogni possibilità di azione, di sviluppo, di crescita, e precipita la coscienza nella disperazione. Per Mailer, una società che non cresce, che si nega la possibilità del mutamento rivoluzionario, quando esso è richiesto dal livello di coscienza raggiunto dai suoi individui, regredisce verso uno stato di malattia. Termini come peste, cancro, follia, verranno continuamente adoperati da Mailer, non solo come metafore applicabili alla moderna società americana, ma anche in riferimento ad un più generale processo entropico che spinge la storia del ventesimo secolo verso il caos e la morte[9].

E' il quadro di una società farisaica e totalitaria, squallida e internamente malata, quello che Mailer ci mostra nel

8. *Ibid.*, p. 304.

9. Sul frequente uso della parola e del concetto di « entropia » da parte di numerosi scrittori americani contemporanei, in una tradizione che risale, d'altronde, alle teorie sulla storia di Henry Adams, si veda il libro di TONY TANNER, *City of Words*, London 1971, specialmente il capitolo « Everything Running Down », pp. 141-52.

suo terzo romanzo, *The Deer Park* (1955). Qui il sesso perde il carattere simbolico (ancora in funzione della politica) che aveva in *Barbary Shore* e diventa il pernio attorno a cui ruotano tutti i personaggi del romanzo. La ricerca di una identità politica diventa in *The Deer Park* ricerca di una identità sessuale o, più in generale, emozionale. Il mefitico ambiente di Desert D'Or — la località immaginaria della California in cui il romanzo è ambientato — vanifica tuttavia con i suoi pregiudizi, le ipocrisie e la sostanziale falsità dei rapporti effettivi, ogni tentativo di crescita individuale e ogni genuina ricerca d'amore. Per sottrarsi al torbido universo di Desert D'Or, Mailer sembra suggerire due vie: la soluzione estetico-letteraria del narratore Sergius O'Shaugnessy e quella nichilistico-esistenziale di Marion Faye. Quest'ultima è già in embrione la soluzione che sarà dello *hipster*: essa si fonda sulla completa disponibilità dell'individuo ad ogni esperienza, compresa quella più ripugnante — non c'è infatti per Marion Faye « pleasure greater than that obtained from a conquered repugnance » [10]. In entrambi i casi si tratta comunque di una soluzione individualistica e mostra chiaramente come l'interesse di Mailer si sia spostato dalla politica alla psiche umana, o meglio come egli abbia scelto di avventurarsi, per usare una espressione del Fiedler, in quella « No Man's Land between politics and psychology » [11], di cui il saggio «The White Negro» (1957) può essere considerato una prima temeraria ricognizione.

Per quanto sia stato associato alla « filosofia *beat* », « The White Negro » è in realtà una naturale ed originale rielaborazione di idee ed intuizioni già presenti nell'opera precedente di Mailer, ed appare, in ogni caso, in forte contrasto col vero spirito del movimento *beat*. Mailer stesso ha del resto indicato l'enorme distanza che separa, al di là della loro comune volontà di rivolta, lo *hipster*, così come egli lo intende,

10. Norman Mailer, *The Deer Park*, Corgi, London 1971, p. 139.
11. Leslie A. Fiedler, *Waiting for the End*, Pelican Books, 1967, p. 129.

dal *beatnik*. La radicale riserva espressa dallo scrittore, nei confronti della rivolta non violenta dei *beats*, nasceva dal fatto che in essi egli vedeva lo stesso vittimismo, la stessa inermità di fronte alle forze del potere, la stessa vocazione alla sconfitta, che caratterizzavano gli eroi dei suoi primi romanzi. Non l'estatico misticismo del *beat* avrebbe dunque potuto scuotere, per Mailer, le solide basi della società americana, ma la fredda attitudine criminale dello *hipster*, il cui potenziale ribelle era posto in stretta relazione con la carica di violenza con cui il movimento negro si preparava ad irrompere sulla scena politica americana.

With this possible emergence of the Negro, Hip may erupt as a psychically armed rebellion whose sexual impetus may rebound against the antisexual foundations of every organized power in America [12].

Il fascismo denunciato da Mailer nei romanzi è — in accordo con le teorie di Wilhelm Reich — un fenomeno autoritario già presente negli individui, prima ancora di concretizzarsi in una ideologia politica e in una forma di governo: è il prodotto delle mortificazioni che una società ingiusta e sessualmente malata infligge all'individuo; le sue origini non sono dunque economiche, ma psichiche. E' questa convinzione che porta Mailer a vedere nella rivoluzione sessuale « the only revolution which will be meaningful and natural for the 20th century » [13]. Se le vecchie ideologie della sinistra americana si rivelano incapaci di fronteggiare e sconfiggere il totalitarismo, è allora necessaria una nuova visione rivoluzionaria della realtà, che sappia costruire un « radical bridge from Marx to Freud » [14], promovendo la nascita di una nuova coscienza e di un « new nervous system ».

12. *Advertisements for Myself*, cit., p. 320.
13. *Ibid.*, p. 294.
14. *Ibid.*, p. 328.

Il tramonto degli ideali socialisti degli anni Trenta ha spinto Mailer, come molti altri, a svolgere *underground*, verso aree sempre più marginali e meno integrate, la ricerca degli agenti del mutamento rivoluzionario, fino a farlo imbattere in quella « affirmation of the barbarian » che è lo Hip. In opposizione alla psicanalisi istituzionale, ridotta dai suoi seguaci a mero strumento di integrazione e di adattamento dell'individuo ad una società che egli rifiuta, Mailer tende a privilegiare nello *hipster* proprio il lato psicopatico della sua personalità, e nella liberazione dei suoi istinti più repressi scopre la possibile emersione di un nuovo e radicale principio d'invidualità, una nuova moralità e un nuovo stile di vita. Estendendo poi la condizione negra allo *hipster* bianco, Mailer supera il dato più specificamente razziale per ricondurlo a denominatore comune di tutte le minoranze emarginate d'America. Il *negro bianco* diventa in tal modo ricerca di una comune identità ribelle, in cui bianchi e negri vengono ricondotti ad un'unica matrice esistenziale, che è il riflesso dolorante di un'umanità lacerata.

Dal momento che pone l'azione dello *hipster* al di fuori di ogni contesto sociale, su un piano di assoluto relativismo individualista, non senza una qualche coloritura mistica, « The White Negro » rompe in definitiva perfino con le più radicali ideologie politiche della sinistra americana. Ciò che viene invocato nel saggio non è un diverso ordine sociale ma una apocalittica affermazione dell'individuo, contro ogni restrizione e ogni categoria sociale. La rivolta nichilista dello *hipster* non ha modelli sociali diversi da offrire, la sua promessa di un mondo migliore resta soltanto a un livello possibilistico: è una catarsi e non esclude pertanto la tragedia.

What the liberal cannot bear to admit is the hatred beneath the skin of a society so injust that the amount of collective violence buried in the people is perhaps incapable of being contained, and therefore if one wants a better world one does well to hold one's breath, for a worse world is bound to come first, and the dilemma may well be this: given such hatred, it must either vent itself

nihilistically or become turned into the cold murderous liquidations of the totalitarian state [15].

Dato il carattere imprevedibile della carica ribelle dello *hipster*, Mailer si guarda bene dal fare dello *Hip* un'ideologia. Esso è soltanto un lievito fermentante, e come tale lo ritroveremo in tutta la sua opera futura.

« The White Negro » è indicativo di una tendenza generale che l'America degli anni Sessanta ha portato in superficie: un atteggiamento che assume la lotta per la liberazione sessuale come prioritaria rispetto alla lotta politica vera e propria, la rivoluzione « biologica » come prioritaria rispetto alla rivoluzione socio-economica. Come tutte le profezie apocalittiche, il saggio di Mailer non ha certo il merito di essere edificante, ma i suoi eccessi sono per certi aspetti giustificabili, perché negli anni in cui esso fu scritto, se si voleva scuotere bisognava scandalizzare, se si voleva comunicare era necessario il grido. E qualche anno prima, a San Francisco, Allen Ginsberg aveva dovuto « urlare », per fare intendere tutta l'angoscia e la disperazione della sua « Mad Generation ».

Scritto nella paura di non essere più uno scrittore, « The White Negro » segna in realtà un momento importante nella carriera letteraria di Mailer. Dopo l'insuccesso di *Barbary Shore* e il mediocre successo di *The Deer Park*, la prosa aggressiva e irruenta di *Advertisements for Myself* (1959) testimonia tutta la rabbia di un giovane scrittore che si vede intrappolato negli ingranaggi commerciali di un mondo letterario, pronto a tributargli onori per un convenzionale romanzo di guerra — convenzionale, s'intende, solo ad una prima univoca lettura — salvo poi ad abbandonarlo nel momento in cui egli vorrà intraprendere una ricerca personale, che si allontani dagli schemi accreditati del *best-seller*. E' a questo punto che, in aperta sfida all'*Establishment* letterario e avvi-

15. *Ibid.*, p. 321.

cinandosi all'*Underground* [16], Mailer darà alla sua vita e alla sua opera il valore di un esperimento e si imbarcherà in quella che ha tutti gli aspetti di una rischiosa avventura intellettuale, nel tentativo di adeguare il suo radicalismo alle mutate condizioni della società americana.

Ad apertura degli *Advertisements* Mailer scrive di essere « imprisoned with a percetion which will settle for nothing less than making a revolution in the consciousness of our time » [17]. Cosciente delle limitazioni imposte dalla società allo scrittore che si proponga di agire radicalmente su di essa, Mailer scopre nell'arroganza e nell'egocentrismo le armi della propria sopravvivenza letteraria e la sola possibilità di un intervento creativo sulla realtà. Occorre esagerare deliberatamente il ruolo pubblico del romanziere e la fiducia nel messaggio della sua opera, se gli si vuole restituire l'originaria funzione di portavoce culturale in questa nostra società, dominata dai suggerimenti statistici dei computers e dai consigli degli « esperti ». E' necessario che lo scrittore rompa l'isolamento e attui una saldatura tra arte e vita, non nel senso « decadente » di un Oscar Wilde, ma nel senso « rinascimentale » di un Milton, o anche, per cercare un modello nella tradizione americana, nel senso « sacerdotale » di un Walt Whitman. Si spiega in tal modo la volontà di Mailer di porsi al centro degli avvenimenti del suo tempo, di sottoporre la propria figura di romanziere al fuoco incrociato di tante sfide e di tante polemiche: come Whitman, anche se con spirito profondamente diverso, egli vuole poter dire « I was there ».

Da questa volontà d'intervento attivo nella storia del suo paese nascono gli scritti « irriverenti » dedicati al Presidente

16. Va però tenuto presente che, accanto alla spinta verso l'emarginazione, coesiste in Mailer il tacito desiderio di una acclamazione ufficiale e che un atteggiamento di attrazione-repulsione caratterizza pertanto il suo rapporto con l'*Establishment*. Questa contraddizione di fondo è stata posta pienamente in luce da MARIO CORONA nel suo saggio « Norman Mailer », in *Studi Americani*, 11, 1965.

17. *Advertisements for Myself*, cit., p. 15.

Kennedy e raccolti in *The Presidential Papers* (1963).

In una nazione che vanta una tenace tradizione antintellettualistica, di disprezzo e derisione per le « teste d'uovo », Kennedy riscopre il valore degli intellettuali e di essi si circonda nella sua amministrazione: sono liberali, usciti dall'ibernazione del decennio precedente, progressisti dell'ultima ora e, soprattutto, scienziati e tecnici. Sulla soglia degli anni Sessanta, lo Stato tecnologico precisa sempre più nettamente i suoi contorni. « La Nuova Frontiera sente troppo spesso la politica come management, come problema di efficienza tecnica e di intelligente valutazione di profitti e perdite, alla luce di contingenti opportunità » [18]. Gli intellettuali che compongono l'*entourage* del Presidente appaiono dunque più come gli ingranaggi chiave nel funzionamento di una grande azienda, che non come effettiva volontà di introdurre nella politica americana un preciso impegno progressista; essi sono, in sostanza, quei funzionali strumenti del potere che Noam Chomsky ha chiamato i « nuovi mandarini » [19]. In un simile contesto, l'avvicinamento a Kennedy di un radicale come Mailer si spiega in base a un proposito essenzialmente provocatorio: contrapporre alla politica come *management* una proposta di « politica esistenziale ».

Non è tanto la politica quanto la personalità di Kennedy ad attrarre l'attenzione di Mailer. Se la politica del giovane presidente è conformista e convenzionale, la forza della sua personalità ne fa, agli occhi dello scrittore, un eroe potenziale. Come uomo che ha sfiorato la morte, che è vissuto con la morte dentro, che ha conosciuto il valore terapeutico del coraggio e dell'istinto, Kennedy ha qualcosa della psicologia dello *hipster*: il senso del pericolo e della morte e la disposizione ad osare l'ignoto. Con lui la psicologia dello *hipster* potrebbe uscire dai bassifondi e raggiungere le sale della Casa Bianca.

18. Giorgio Spini, *America 1962*, Firenze, 1962, p. 27.

19. Noam Chomsky, *American Power and the New Mandarins*, New York, 1967.

L'America degli anni Sessanta non ha più bisogno, per Mailer, di un padre che ne acquieti le interne paure, ma di un uomo guida che ne stimoli le contraddizioni. Nella descrizione della Convenzione Democratica del '60, contenuta in *The Presidential Papers*, la figura di Kennedy è avvolta nell'ombra, nel mistero. Egli è visto come l'enigma, il dramma e l'avventura, di contro alla certezza, l'inerzia e la monotonia; la sua ambiguità è lo specchio dell'ambiguità americana, la sua forza è nella sfida che rappresenta [20].

La politica esistenziale non può essere disgiunta dal concetto di leader, di eroe, e Mailer stesso si rende conto dei pericoli insiti in un tale concetto, quando cita quello che definisce « the most odious example » della sua teoria, che cioè perfino Hitler fu un eroe: « the hero-as-monster, embodying what had become the monstrous fantasy of a people » [21], ma il fatto che egli fosse un eroe ha permesso di individuarlo e sconfiggerlo. E' il potere senza volto che Mailer teme in modo particolare. « How fortunate for the Left », scrive a proposito di McCarthy, « that a hero arose on the Right at that moment. For if not, the leaders of the Right might have strangled the liberties of America by remaining a faceless force » [22]. Il potere senza volto è paragonato ad una malattia lunga, inesorabile e senza scampo: un monotono grafico discendente, nel quale non c'è segno di guarigione, perché non ci sono sintomi precisi, sbalzi repentini, crisi risolutive. L'« eroe esistenziale » è invece colui che, sviscerando gli incubi e i desideri di un popolo, pone la drammatica evidenza delle alternative, provoca la crisi, salda la coscien-

20. Qualche anno dopo Mailer scriverà: « In the deep mills of our crossed desires, in the darkening ambiguities of our historic role, we could know no longer whether we were good or evil as an historic force, whether we were the seed of freedom or the elaboration of a new tyranny. We needed to discover ourselves by an exploration through our ambiguity (*Cannibals and Christians*, Deutsch, London 1967, p. 170).

21. NORMAN MAILER, *The Presidential Papers*, Penguin Books 1968, p. 55.

22. *Ibid.*, p. 17.

za all'azione e rimette in moto la storia; con lui la politica cessa di essere accurata elaborazione di dati scontati e torna ad essere « the art of the possible » [23].

L'idea centrale della politica esistenziale è che « if there is a strong ineradicable strain in human nature, one must not try to suppress it or anomaly, cancer, and plague will follow. Instead one must find an art into which it can grow » [24]. L'eroe esistenziale è, quindi, il veicolo attraverso cui il vuoto che si cela nella psiche nazionale può, come il nichilismo dello *hipster*, venire trasformato in creatività; è colui che introduce un elemento estetico nella politica. Su questo terreno, dove l'arte s'incontra, o si scontra, con la politica, avviene l'avvicinamento del pensiero di Mailer alla « controcultura » americana degli anni Sessanta [25].

Oltre alla politica esistenziale, molte pagine di *The Presidential Papers* riguardano anche la funzione dello scrittore

23. *Ibid.*, p. 14. Dietro Kennedy, del quale Mailer parla sempre come di un eroe potenziale, la figura di Fidel Castro emerge in *The Presidential Papers* come il reale modello eroico di una data situazione storica: l'uomo che ridiventa protagonista del processo storico. « To believe the impossible may be won creates a strength from which the impossible may indeed be attacked. Fidel Castro alone in the jungle, with a dozen men left, seven eighths of his landing party dead, lost, or captured, turned to his followers in the sugar-cane and said, "The days of the dictatorship are numbered". If he had been killed that moment they would have said he died as a madman. He was not mad, he was merely all but impossible. But in his mind, he saw a set of psychic steps which led to victory » (*Ibid.*, pp. 282-83). Ma sia esso Castro o Kennedy, l'eroe esistenziale di Mailer va in ogni caso ben oltre un preciso significato politico per diventare una fantastica proposta culturale. In una società che rende gli individui abulici e spersonalizzati, l'eroe, la cui volontà riesce a farsi azione, anche di fronte all'impossibile, « rappresenta la punta avanzata della resistenza umana all'invasione dell'amorfo » (MARISA BULGHERONI, *Il demone del luogo*, Milano-Varese 1968, p. 101).

24. *The Presidential Papers*, *cit.*, p. 35.

25. Credo si possa senz'altro accostare, con le dovute differenze, la politica come « arte del possibile » di Mailer alla « politica del sistema nervoso » di Timothy Leary, al « Grande Rifiuto » di Herbert Marcuse, alle « dimostrazioni come spettacolo » di Ginsberg, a « le pouvoir à l'imagination » del maggio francese e, in generale, a tutte quelle forme in cui si è espressa negli anni Sessanta una concezione dell'arte come dimensione utopico-politica, come contenuto morale e umano, da opporre alla crescente disumanizzazione tecnologica.

e dell'arte nella società moderna. *Advertisements for Myself* aveva offerto un pungente ritratto dello scrittore in crisi: lo scrittore che, partito da un certo tipo di impegno sociale, ancora legato ad uno schema marxista di approccio alla realtà, finisce per approdare ad un tipo d'immagine che, attraverso l'istintuale e l'onirico, si spinge ai confini della paranoia. Di fronte a un mondo visto come sempre più assurdo e irrazionale, lo scrittore non può più limitarsi a riesumare il ruolo classico dell'intellettuale progressista, ma deve assumere una funzione sacerdotale ed esorcistica, non senza una punta d'istrionesca teatralità.

A Kennedy, Mailer offre la sua penna e il suo intelletto nella qualità di « amateur advisor », non cioè di un esperto fornitore di dati scientifici, ma di un malizioso genietto che si diverte a suggerire complicazioni ed enigmi, al limite tra lo scherzo e il dramma. I *Presidential Papers* mostrano un Mailer che ha deposto le paure e le inquietudini degli *Advertisements* ed è pronto a partire alla carica, con una sicurezza e un'aggressività che lo rendono perfettamente conscio del suo nuovo ruolo: piazzarsi al centro degli avvenimenti come alfiere dell'immaginazione.

Il Podhoretz ha riconosciuto nella capacità di Mailer di vedere se stesso come « battleground of history » una caratteristica tipica degli scrittori francesi e di solito estranea agli scrittori americani [26]. L'osservazione è in parte giusta, anche se manca a Mailer quella coerenza ideologica che, per fare un esempio, ha permesso ad uno scrittore come Jean Paul Sartre di diventare il maestro di tutta una generazione di giovani francesi. Il modello di Mailer è invece quello fornitogli da « papà » Hemingway; un modello che si impone più per la forza della sua personalità che per la coerenza delle idee, con tutte le contraddizioni che ne derivano. E' tuttavia fuor di dubbio che Mailer sia riuscito, pur tra incertezze ed ambi-

26. NORMAN PODHORETZ, « Norman Mailer: The Embattled Vision », in *Recent American Fiction*, Boston 1963, p. 185.

guità, a polarizzare attorno alla sua opera e alla sua figura di uomo pubblico alcuni degli aspetti più significativi della sua epoca.

Nel nostro secolo, che ha visto spesso gli intellettuali lamentare la propria impotenza, Mailer si distingue per la caparbietà con cui ha sempre difeso la funzione e il valore dell'attività letteraria, contro l'ottundimento della coscienza provocato dai *mass-media*. Convinto che col lavoro di scrittore « at best you affect the consciousness of your time and so indirectly you affect the history of the time which succeeds you », Mailer afferma che c'è tutto un continente sepolto che aspetta di essere portato alla luce, solo che gli scrittori abbiano il coraggio di avventurarvisi: « Will we spoil the best secrets of life or will we help to free a new kind of man? It's intoxicating to think of that. There's something rich waiting if one of us is brave enough and good enough to get there » [27]. E almeno su questo punto, nel riconoscere cioè l'importanza della letteratura, Mailer si avvicina a Sartre, e lo fa con una fiducia che appare tanto più sicura quanto più ingenua. Si noti la maggiore consapevolezza critica con cui lo scrittore francese pone lo stesso problema.

Longtemps j'ai pris la plume pour une épée, à présent je connais notre impuissance. N'importe, je fais, je ferais des livres, il en faut, cela sert tout de même. La culture ne sauve rien, ni personne, elle ne justifie pas. Mais c'est un produit de l'homme: il s'y projette, s'y reconnaît, seul, ce miroir critique lui offre son image [28].

Ma è inutile chiedere a Mailer quello che egli non può dare, e cioè il tipo di *engagement* caro agli scrittori europei. Non si può chiedere rigore filosofico e coerenza ideologica ad uno scrittore che non è un filosofo sistematico, ma un pensatore sostanzialmente anarchico, il quale rifugge da schemi

27. *Cannibals and Christians*, cit., p. 221.
28. Jean Paul Sartre, *Les mots*, Gallimard, Paris 1964, p. 211.

di classificazione ideologica. Il suo stesso esistenzialismo è una forma di pensiero del tutto personale, e non ha molto a che vedere con l'esistenzialismo europeo. Mailer è in primo luogo uno scrittore legato alla tradizione libertaria americana; il suo radicalismo trae origine non tanto da fonti del pensiero politico, quanto da fonti più specificamente letterarie: Thoreau, Whitman, Lawrence, Miller, Hemingway, etc.[29]. Per lui la letteratura non è uno specchio critico della condizione umana, che all'occorrenza può trasformarsi in uno strumento della lotta politica, ma è esplorazione della psiche umana, ricerca dei « segreti della vita », allo scopo di liberare un « nuovo tipo d'uomo ». L'arte ha dunque in se stessa una funzione essenzialmente politica, che per Mailer è una funzione di liberazione sessuale, come mostra la tensione, ravvisabile ovunque nella sua opera, tra il romanziere e lo psicanalista[30]. Il nuovo tipo d'uomo, cui allude Mailer, è un individuo sessualmente liberato prima ancora che un nuovo animale politico.

Questa concezione dell'arte ci aiuta a capire meglio il significato della « politica esistenziale ». Essa vuole indicare il momento in cui l'arte, con la sua carica libidica, entra nella politica e, liberandola dalla necessità, la dischiude al vasto regno della possibilità creativa. Nel nome dell'immaginazione Mailer lancia la sua sfida alla politica. In America, la politica, come il giornalismo, ha per lui il compito di rassicurare e mettere a tacere l'apatica coscienza degli individui, cercando nella guerra fredda e nel comunismo dei sostituiti esterni alle paure e agli incubi, celati dietro il mito dell'efficienza e della

29. Si pensi d'altra parte ai numerosi appellativi con cui egli ha cercato di definire la sua particolare posizione ideologica: « socialista rivoluzionario », dopo *Barbary Shore*; « anarchico marxista » nel '55; « conservatore di sinistra » in *The Armies of the Night*.

30. Mailer riconosce una certa affinità tra il romanziere e lo psicanalista, perché entrambi indagano sui misteri della psiche umana, ma, mentre il secondo sacrifica l'individuo alla società così com'è, il primo guarda a quegli elementi della natura umana che lasciano intravedere la possibilità di un mondo quale dovrebbe essere: « the artist a rebel concerned with Becoming, the analyst a regulator concerned with Being » (*Advertisements*, cit., p. 274).

sicurezza nazionale. In tal modo viene a prodursi una lacerazione sempre più profonda e deleteria nella struttura psichica della nazione, poiché si tende a scalzare l'immaginazione, sulla base di una razionalità pseudo scientifica, offerta come unico rimedio ad ogni tipo di mali. La società diventa schizofrenica e l'individuo, mutilato nella sua umanità, viene fatto rientrare, come semplice dato, in una vasta operazione statistica, i cui fini sfuggono alla sua conoscenza.

Il futuro dell'umanità si colora in Mailer di tinte non diverse da quelle del *1984* orwelliano, e tuttavia egli non vuole negarsi un'ultima possibilità. Egli è tra quanti hanno accolto la sfida freudiana de *Il disagio della civiltà*, nella convinzione che una soluzione sia ancora possibile. Eppure, nonostante il suo continuo richiamarsi a Reich, Mailer è in ciò più freudiano di quanto egli stesso non voglia. Egli non ridiscute infatti i termini freudiani del problema, non postula cioè, come Reich, Marcuse, Brown, una civiltà diversa, non repressiva, si limita soltanto a scegliere, nichilisticamente, l'istinto, là dove Freud aveva dovuto scegliere la civiltà. Mailer tenta il mistero che si cela dietro la liberazione degli istinti. L'arte, la forma più alta d'immaginazione, possiede, più della psicanalisi, il potere di riportare l'inconscio alla coscienza. L'artista diventa dunque il sacerdote del mistero; egli soltanto si ritiene in grado di poter trovare i rimedi alla malattia che minaccia la civiltà moderna. Se la scienza ha allontanato l'uomo dai propri sensi, spetta ora all'artista, nella sua qualità di sciamano, di « religious physician »[31], indicare la cura radicale che lo aiuti a ritrovare la sua identità. La terapia è l'istinto; la guida è l'arte. Scopo della buona arte è infatti quello di essere « a firm presence in the world, and so helps to protect the world from its dissolution in compromise, lack of focus, and entropy, entropy, that disease of progressive formlessness, that smog, last and most poisonous exhaust of the devil's foul

31. James Toback, « Norman Mailer Today », *Commentary* (October 1967).

mouth » [32]. E ancora: « Art is here on earth to uplift us, to encourage the religious and the non religious to feel a heavenly glow » [33].

A questo punto si aprono per Mailer le porte del misticismo, il suo pensiero spezza gli argini e si abbandona ad una orgiastica visione, dove gli estremi scendono in campo, Dio e il Diavolo, la vita e la morte, l'istinto e la ragione, per affrontarsi nell'ebbrezza di una lotta dionisiaca. Dal momento che il romanziere sceglie di avventurarsi nel misterioso mondo della psiche, col solo aiuto dell'intuitivo e dell'immaginario, la visione che riesce a trarne non può non essere che soggettiva, contraddittoria e ambigua. Egli è costretto a giocare d'azzardo, ad accettare tutto il rischio della sua ricerca, che non ha quindi alcun valore assoluto, ma è solo un'indicazione dove tutto è continuamente rimesso in dubbio. Il romanziere deve pertanto credere nelle proprie intuizioni e insieme non crederci; deve considerarsi un veggente e comportarsi come un giullare; « must live in paranoia and seek to be one with the world; he must be terrified of experience and hungry for it; he must think himself nothing and believe he is superior to all » [34]. Se la ricerca è un rischio, allora non contano tanto i risultati raggiunti, quanto la direzione e l'entità della ricerca stessa, quella per cui soltanto vale la pena di continuare a scrivere.

Man's nature, man's dignity, is that he acts, lives, loves, and finally destroys himself seeking to penetrate the mistery of existence, and unless we partake in some way, as some part of this human exploration (and war) then we are no more than the pimps of society and the betrayers of our Self [35].

Questa lucidità intellettuale, questa concezione dell'attività letteraria come inesauribile « quest », questo non fermarsi mai sui propri risultati, senza mai rinnegarli interamente;

32. Norman Mailer, *Existential Errands*, Signet Books, 1973, p. 115.
33. *Cannibals and Christians*, cit., p. 247.
34. *Advertisements for Myself*, cit., p. 167.
35. *Ibid.*, p. 294.

tutto questo salva Mailer dagli eccessi della sua opera e dalla sconcertante durezza di certe sue affermazioni. Così, dopo aver seppellito lo *hipster,* con quella capacità tutta sua di demolire i propri miti, prima che essi acquistino pienezza di forma, Mailer comincia a distruggere anche il mito dell'« eroe esistenziale ». Nelle ultime pagine di *The Presidential Papers,* col rarefarsi del linguaggio in una nube speculativa, densa di misteri e di allusioni simboliche, è l'idea stessa della « politica esistenziale » che comincia a sfaldarsi. E quando, più tardi, la tragica morte di Dallas spazzerà via ogni pur minima speranza di rinascita per l'America, lo scrittore abbandonerà il suo dialogo con la politica per rifugiarsi nel mondo fantastico della letteratura. Del mito politico di *The Presidential Papers* non resta che un pallido riflesso in *An American Dream* (1965), il primo romanzo di Mailer dopo dieci anni di silenzio nel campo della narrativa. Qui l'eroe esistenziale perde ogni connotazione politica e diventa più propriamente « esistenziale ».

Già in *Barbary Shore* così McLeod ammoniva Lowett: « Distinguish man, between your own desires and the realm of political possibility » [36]. Ora, il rifiuto della politica da parte di Stephen Rojack, il protagonista di *An American Dream,* è un invito all'individuo perché cerchi la propria liberazione solo attraverso una temeraria discesa nell'inferno del proprio inconscio, in quel regno dei desideri, dove « magic, dread, and the perception of death » sono « the roots of motivation » [37].

An American Dream rientra nella tradizione del romanzo esistenzialista, sulla scia di *Delitto e Castigo* di Dostojevskij, *Native Son* di Wright, *L'étranger* di Camus. Anche nel romanzo di Mailer il delitto è infatti al centro della vicenda. Il delitto è per l'individuo il momento esistenziale dell'autocoscienza e, nello stesso tempo, il momento in cui egli arriva,

36. *Barbary Shore*, cit., p. 104.
37. NORMAN MAILER, *An American Dream*, Mayflower, London 1970, p. 15.

nello scontro con le leggi della società, a rendersi conto di una diversa possibilità di esistere. L'omicidio della moglie immette Rojack in un mondo di sconosciute, o dimenticate, possibilità, un mondo animistico e magico, dove il fiuto, gli odori e le sensazioni forti parlano un loro particolare linguaggio. Tutta una serie di immagini somatiche e fisiologiche accompagna e sottolinea, nel corso della serrata vicenda del romanzo, il recupero dei sensi da parte del protagonista. Reintegrato nella sua personalità e posto quasi in una situazione di veggenza, Rojack può ora non soltanto sfidare le più alte sfere del potere in America (la polizia, la mafia, il miliardario padre della moglie), ma affinare una nuova sensibilità che gli permette di scoprire in Gherry, la bella cantante di un locale notturno, una genuina dimensione erotica. L'amore è per Mailer il frutto del coraggio e si conquista solo attraverso un pericoloso processo iniziatico. La passeggiata notturna di Rojack su un parapetto del trentesimo piano è il punto culminante del romanzo, la prova decisiva che scatena una lotta furibonda di impulsi e sentimenti contrastanti. Alla fine l'istinto di vita ha il sopravvento sul richiamo dell'abisso e Rojack è salvo, ma la morte della donna che ama, Cherry, pone fine al suo sogno. L'eroe di Mailer non paga il suo debito alla società, salendo il patibolo, come il Bigger Thomas di Wright o il Mersault di Camus, ma la sua libertà ha un prezzo altrettanto alto: la solitudine e la fuga da una terra, dove l'ultima promessa di sogno si è rivelata, alla fine, per quello che era all'inizio, un incubo. *An American Dream* si chiude su immagini di morte (l'autopsia del vecchio fattore) e di desolazione (il deserto attorno a Las Vegas); l'America è diventata un cadavere putrescente, il cui sentore cancerogeno è l'odore stesso della pazzia, e Rojack si prepara a lasciarla, partendo per le jungle del Guatemala e dello Yucatan.

Il sogno di Rojack è una parabola del sogno politico di Mailer, esso sta a sigillare la fine di un'illusione che, maturata agli inizi degli anni Sessanta, si è subito dissolta nel breve volgere di pochi anni. Sul finire del 1965, anche per Mailer

il « sogno americano » di Martin Luther King si è trasformato nell'« incubo americano » di Malcolm X.

Dopo la morte di Kennedy, le pagine allucinate e pessimistiche di *Cannibals and Christians* (1966) forniscono un quadro politico dell'America scoraggiante e pregno di aspettazioni apocalittiche. Dietro la Great Society di Johnson, Mailer vede una società che precipita irreparabilmente in quella barbarie prospettata da *Barbary Shore*.

Con Johnson e l'*escalation* nel Vietnam si assiste anche a quel grande risveglio politico del dissenso americano, che ha portato numerosi intellettuali a prendere una ferma posizione nei confronti della politica presidenziale. Al coro di voci levatosi contro la guerra nel Vietnam non può non unirsi, sardonica e dissonante, la voce di Mailer, per il quale la guerra non è altro che il prodotto della follia americana, quella follia che appare essere lo sbocco finale del totalitarismo.

Per Mailer il termine totalitarismo non è identificabile semplicemente, o soltanto, con un sistema politico autoritario, ma è esteso a comprendere, nella sua area semantica, gli aspetti più disparati della nostra civiltà, dal cibo in scatola, agli antibiotici, alla psicanalisi, all'architettura moderna. Se Stalin è stato il volto del totalitarismo in Russia, in America esso si è infiltrato anonimamente, senza uno specifico volto politico:

> Totalitarianism has come to America with no concentration camps and no need for them, no political parties and no desire for new parties, no, totalitarianism has slipped into the body cells and psyche of each of us. It has been transported, modified, codified, and inserted into each by way of the popular arts, the social crafts, the political crafts, and the corporate techniques [38].

Dato il carattere ameboide e impalpabile del totalitarismo, Mailer ha cercato di definirlo ricorrendo a metafore ed esempi, tra cui il più calzante è quello sull'architettura moderna. In nessun altro luogo si può cogliere infatti, con maggiore

38. *The Presidential Papers*, cit., p. 200.

evidenza, il carattere livellatore della moderna civiltà industriale come in quelle aree suburbane delle grandi città, con le loro interminabili teorie di edifici tutti uguali: monotone ed enormi scatole di cemento, con sempre più la parvenza di alveari e sempre meno quella di abitazioni umane. Poiché la caratteristica principale del totalitarismo è proprio quella di distruggere ogni distinzione, cosicché

we have housing projects which look like prisons and prisons which look like hospitals which in turn look like schools, schools which look like luxury hotels, luxury hotels which seem to confuse themselves with airline terminals, and airline terminals which cannot be told apart from civic centers, and the civic centers look like factories [39].

Ma il totalitarismo non annulla soltanto le distinzioni tra le cose; esso frantuma il tempo storico, oblitera il senso del passato e la tensione verso il futuro, relegando l'individuo nelle sabbie mobili di quell'« enorme presente », in cui è costretto a vivere senza radici, alienato dai propri sensi oltre che dalla propria storia. L'alienazione è una costante esistenziale della tradizione americana; in nessun altro paese è stato forse avvertito, con maggiore drammaticità, il peso dello sradicamento che segue alla perdita del proprio passato.

Tra le numerose pagine di *The Presidential Papers*, dedicate al totalitarismo, il breve brano scatologico « Truth and Being; Nothing and Time » ci fornisce la chiave di tutta la visione di Mailer:

... there are three possibilities of Being. There is Culture when one exists in a milieu, when one's life is obedient to a style... There is History, the highest form of life; it has the turns and starts, the surprises, the speed of change and the fires of courage an animal knows on a long trip to search for food. And there is Chance. That is the life of an organism which has been deprived of the possibility to organize itself — it is the lowest form of active life, it is entropy... With Chance we can depend no longer

39. *Ibid.*, p. 193.

upon ourselves... no, we are cast loose, we are blown, we are transported, we are shifted, pushed, we are carried by forces larger than ourselves toward fates of elimination which inspire terror [40].

Il nostro secolo, dunque, non è più retto dalla Storia, ma dominato dal Caso: la più bassa forma di energia, il prodotto delle ingenti dissipazioni di energia consumate nel passato. La storia del ventesimo secolo è una sorta di progressione dal radio al piombo; il passato è un vasto cimitero di grandi occasioni mancate:

We gave our freedom away a long time ago. We gave it away in all the revolutions we did not make, all the acts of courage we found a way to avoid, all the roots we destroyed in fury at that past which still would haunt our deeds [41].

Il « sogno » amputato dei Padri Fondatori, il passato che non si fa storia, affiora spesso nella mente degli scrittori americani come ricordo doloroso di una catastrofe, come ossessiva memoria di violenze e mutilazioni psichiche, su cui misurare le ferite emozionali e la violenza del presente. Se il mito della caduta è patrimonio di tutta la civiltà occidentale, per l'America esso è storia recente e affonda le sue radici nelle origini soprastoriche e metafisiche della democrazia americana. Da terra promessa, da primitivo stadio d'innocenza, l'America ha compiuto una precipitosa parabola che l'ha condotta, attraverso la schiavitù di un popolo e lo sterminio di un altro, giù, verso la colpa e il rimorso.

Il dramma della caduta si esprime in Mailer come dramma della crescita, come organico disfacimento di un corpo sociale, cui è stato negato il salto qualitativo, la possibilità di un diverso e superiore modo di organizzarsi; in breve, esso si esprime, biologicamente, come malattia. Mailer deriva da Wilhelm Reich la tendenza a concepire la società come un or-

40. *Ibid.*, pp. 297-98.
41. *Ibid.*, p. 173.

ganismo malato, così come deriva da lui anche la teoria psicosomatica sul cancro, ma è a Norman O. Brown che egli si avvicina, quando afferma che « cancer is the growth of madness denied »[42]. Il cancro è dunque solo una manifestazione secondaria della reale malattia che minaccia la civiltà e che è, appunto, la follia. Se è così, allora, per Mailer come per Brown, la storia dell'umanità non è altro che il lungo e progressivo decorso di questa malattia. La crescente consapevolezza della follia della storia spiega l'attenzione appassionata che Mailer ha rivolto alla storia americana del suo tempo, nel tentativo di scorgervi i germi di una qualche resistenza, germi che egli ha creduto di individuare ora nel nichilismo dello *hipster*, ora nell'ambiguità dell'eroe esistenziale, fino a scorgere nell'arte, nell'immaginazione e perfino nel misticismo il solo valido modo di sfuggire al totalitarismo e alla follia.

La pazzia, ancora contenuta in *An American Dream*, esplode, fino a coinvolgere la natura stessa, in *Why Are We in Vietnam?* (1967). Il lettore che, ignaro delle idee dello scrittore, cercasse in questo romanzo la spiegazione delle cause della guerra nel Vietnam resterebbe non tanto deluso quanto perplesso; il Vietnam, infatti, non ha niente a che vedere, almeno apparentemente, con la vicenda del romanzo. Ma anche per chi ha una certa familiarità con l'opera di Mailer, il romanzo non si presenta di facile lettura e non manca di suscitare dubbi e perplessità; si direbbe anzi che esso sia di proposito costruito sull'ambiguità. Ad accrescere questo sospetto concorrono sin dall'inizio i nomi stessi dei due protagonisti del racconto, D.J. e Tex Hyde, dove l'allusione al *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, come simbolo dell'alterità e della doppiezza del carattere umano, è fin troppo scoperta. Si aggiunga poi il modo in cui il narratore D. J. mette continuamente in discussione la certezza delle proprie affermazioni e della sua stessa identità. L'ambiguità è anche alla base della tecnica narrativa,

42. *An American Dream*, cit., p. 249.

dove un'estrema ricchezza di fonti letterarie (Melville, Twain, Faulkner, Joyce, Salinger, Burroughs) confluisce e si amalgama in un linguaggio, deliberatamente evasivo, che ora nega ora afferma la propria letterarietà, rifiutando ogni elemento di cristallizzazione.

Why Are We in Vietnam? è il racconto di una battuta di caccia all'orso in Alaska, ma nel resoconto sarcastico e dissacratorio di D. J., la caccia, questo mito ricorrente della letteratura americana, assurge ad allegoria insana e violenta dell'Americana Way of Life. Un aspetto importante del romanzo riguarda l'oscenità. Il linguaggio di D. J. è infatti un ardito impasto linguistico, ottenuto dall'incontro dell'oscenità con quel particolare gergo adolescenziale, sperimentato da J. D. Salinger in *The Catcher in the Rye*. Un breve passo degli *Advertisements* ci dà un suggerimento su ciò che Mailer intende per oscenità: « The obscene », egli dice, « is sometimes defined as that which is out of joint with nature. It is not the worst definition, and by its measure, America is an obscene nation »[43]. La ragione dell'oscenità del linguaggio di D. J. risiede dunque nel carattere innaturale della materia che è chiamato a descrivere. Che sia così è dimostrato dal fatto che c'è almeno un punto nel romanzo in cui l'oscenità diminuisce, ed è quando D. J. e Tex si avventurano, soli e disarmati, nella Brooks Range. Qui, lontano dal fragore degli elicotteri e dagli urli degli animali spaventati, i due amici possono ritrovare lo spettacolo autentico di una natura, colta nei suoi aspetti idilliaci e terrificanti insieme. Immersi nel misterioso terrore della foresta artica, i due ragazzi possono finalmente dare avvio alla loro ambigua « purification ceremony ».

Attraverso l'archetipo del ragazzo che si ribella al padre e fugge verso la natura, *Why Are We in Vietnam?* ripropone il tema tradizionale del conflitto civiltà-natura, quale lo troviamo, ad esempio, in *Huckleberry Finn*, ma la natura ancora

43. *Advertisements for Myself*, cit., p. 386.

incontaminata dalla civiltà industriale che Twain poteva scegliere, come Eden dell'infanzia, per il suo Huck, non esiste più nell'America di Mailer. La Brooks Range non è il fiume, dove Huck può trovare un sicuro rifugio contro i mali della società; è un luogo di ribollente violenza su cui l'individuo può soltanto affacciarsi atterrito, non per riportarne un modo più naturale di vita, ma per scandagliare negli anfratti più profondi della propria paura le ragioni che lo hanno allontanato dalla natura e sono alla base della sua attuale decadenza. Come omologia del parapetto di Rojack, la *whiteness* della foresta artica riconduce D. J. in quell'« undiscovered magnetic-electro field of the dream », dove convergono e si stratificano tutte le apprensioni, le angosce e gli incubi dell'inconscio storico della nazione. Nel tentativo di sfuggire la civiltà americana, D. J. finisce con l'imbattersi ancora una volta nell'ossessione per il suo passato represso, dove la natura è stata tradita e ogni sano impulso naturale è stato puntualmente soffocato e volto nel suo contrario. Così l'apprensivo messaggio per l'America che D. J. riesce ad estrarre dalla Brooks Range è che « God was a beast, not a man, and God said, 'Go out and kill — fulfill my will, go and kill' » [44].

Se a questo punto si cerca la risposta al titolo del romanzo, si può ben rispondere col Brodin che gli americani sono nel Vietnam per via della « sexualité frustrée de l'Amérique qui se cristallise dans un désire agressif, une impulsion au meurtre qu'elle impose au monde sous la masque de sa politique étrangère » [45]. Le generale follia dell'America appare essere per Mailer la sola motivazione di una guerra talmente assurda e irrazionale

that any attempt to deal with it logically is illogical in the way surrealism is illogical, and rational political discussion of Adolf Hitler's motives was illogical and then obscene. Bombing a

44. *Why Are We in Vietnam?*, Panther Books, London 1970, p. 140.
45. PIERRE BRODIN, *Vingt-cinq américains*, Paris 1969, p. 118.

country at the same time you are offering it aid is as morally repulsive as beating up a kid in an alley and stopping to ask for a kiss [46].

Dopo aver pubblicato un romanzo col titolo di un saggio, Mailer pubblica nel '68 un saggio col titolo di un romanzo. In realtà, la formula semplifica troppo le cose, perché *The Armies of the Night* è effettivamente un romanzo o, almeno, lo si legge come tale: esso è una felicissima sintesi tra la struttura narrativa propria del romanzo e la forma espositiva tipica del saggio. Il sottotitolo, « History as a Novel; the Novel as History », più che voler sottolineare il metodo compositivo del libro, vuole forse rendere l'ambiguità dell'avvenimento narrato: la marcia pacifista sul Pentagono, dell'ottobre '67. Visto che per Mailer « the event took place in one of the crazy mansions, or indeed *the* crazy house of history » [47], allora soltanto l'intuito di un romanziere, contraddittorio e ambiguo quanto l'avvenimento stesso, più che la logica di uno storico, avrebbe potuto cercare di comprenderne il significato. Così, mescolando la storia personale al documento storico e alla metafora romanzesca, Mailer può arrivare a vedere nella dimostrazione di Washington l'inizio di una svolta nella storia degli Stati Uniti. Quell'avvenimento, nel quale il simbolo si era incontrato con la realtà, la politica si era alleata con la magia e lo spettacolo con la guerriglia urbana, gli appare come la prima battaglia di una vera guerra, destinata a durare parecchi anni, una guerra tra le ragioni della tecnologia e le ragioni dell'uomo.

Al di là degli aspetti organizzativi, strategici, politici, che pure Mailer descrive e analizza con brillante accuratezza e sincera partecipazione, ciò che veramente lo interessa della dimostrazione di Washington è quel suo senso più nascosto,

46. *Cannibals and Christians*, cit., p. 71.
47. *The Armies of the Night*, Penguin Books 1968, p. 65.

metaforico e psicologico, che soltanto « that world of strange lights and intuitive speculations which is the novel » può rivelare.

The novel must replace history at precisely that point where experience is sufficiently emotional, spiritual, psychical, moral, existential, or supernatural to expose the fact that the historian in pursuing the experience would be obliged to quit the clearly demarcated limits of historic inquire [48].

Dove lo storico è costretto a fermarsi, l'intuito del romanziere può spingersi oltre, fino a vedere nella « battaglia del Pentagono » e nella veglia notturna di quelle poche centinaia di dimostranti che, risparmiati per indolenza o stanchezza dai manganelli dei poliziotti, restarono soli con la loro paura e il freddo della notte ad aspettare l'alba sui gradini del Pentagono, il valore di un rito religioso, un rito del passaggio e della rinascita, che coinvolge l'intera nazione. La manifestazione di Washington suggerisce a Mailer che l'America è giunta ad uno storico bivio, dove imboccare una strada invece di un'altra può voler dire rinunciare, forse per sempre, ai fermenti e alle spinte di una società migliore e incamminarsi verso « the most fearsome totalitarianism the world has ever known » [49]. Per questo lo scrittore, pur con l'ironia dell'uomo che ha imparato a rinunciare ai facili entusiasmi, riconosce e fa proprio il chiliasmo che ispira la rivolta dei giovani manifestanti: nella bruciante esigenza d'immediatezza che li caratterizza vede una vittoria sulla « logica della fase successiva », cioè sulla posizione procrastinatrice delle logore organizzazioni della vecchia sinistra americana. Nella visione entropica di Mailer non c'è più posto per gli sprechi. La speranza di migliorare il mondo risiede nella velocità vertiginosa del mutamento rivoluzionario, perché se la lotta è ormai ridotta ai suoi termini estremi e disperati, ulteriori rinvii e oc-

48. *Ibid.*, p. 268.
49. *Ibid.*, p. 300.

casioni mancate potrebbero aprire la via ad un futuro, nel quale gli ultimi aneliti di resistenza verrebbero definitivamente soffocati e si prospetterebbe l'ipotesi marcusiana di una società unidimensionale che spazzerebbe via la dialettica stessa della lotta.

The Armies of the Night è un libro ben lontano dalla cupa disperazione di *Cannibals and Christians,* ma c'è in esso una soffusa malinconia che lo riaccosta al tono degli *Advertisements,* solo che, a quello che era stato il bilancio della carriera di un giovane romanziere, si aggiunge ora il consuntivo di oltre venti anni di storia americana, rivissuta dal romanziere a un livello soggettivo, interiore, psicologico e quasi sentimentale. Sebbene i protagonisti del libro si riducano in fondo a due soltanto: Mailer e l'America, o quella che è la sua visione dell'America, *The Armies of the Night* è un grande romanzo corale — allo stesso modo in cui *The Naked and the Dead* lo era stato. Come romanzo corale o, come vuole l'autore, « collective novel », il libro è gremito di personaggi, i quali si addensano e sfilano in una serie di rapidi ed efficaci ritratti. Vi si ritrovano tra le più note personalità della vita culturale americana: Robert Lowell, Paul Goodman, Dwight McDonald, Noam Chomsky, Dave Dellinger, Jerry Rubin e altri; e accanto a loro tutta una folla di personaggi minori, più anonimi, ma non meno significativi: il cappellano di Yale, il nazista, il leninista Teague, i Marshals, col loro senso del patriottismo e della riverenza alla bandiera, la « Grandma with orange hair », simbolo dell'imperturbabile coscienza delle classi medie, neppure per un istante sfiorata dal rimorso o solo dal pensiero che laggiù, nel Vietnam, dei bambini possano venire bruciati da napalm americano; e al centro di tutto: il personaggio Mailer, lo scrittore Mailer, il quale cerca di capire, nelle idee, nei sentimenti, nei volti della gente che gli sta attorno e in se stesso, quale sia la vera essenza e il destino del suo popolo.

Da questo esplorare se stesso e gli altri nasce quel tono elegiaco, che dall'io del narratore si trasmette a tutto il libro. Dopo avere sfidato lo psicanalista, il politico ed ora anche lo storico, Mailer comincia ad avvertire i primi segni di una crepa nella sua arroganza e nel suo orgoglio di romanziere. Così, all'entusiasmo per i giovani dissidenti di Washington si accompagna una sotterranea ironia e alla speranza di un mondo nuovo segue, ossessiva, la visione di futuri campi di concentramento. Ma soprattutto lo scrittore è costretto a constatare la propria impotenza di fronte al muro di menzogne che la stampa pone continuamente tra lui e il suo pubblico, rendendo difficile la comunicazione e alimentando « that long dark night » dei romanzieri americani, nella quale « as the power of communication grew larger, so the responsibility to educate a nation lapped at the feet »[50].

L'angoscia e il senso d'inermità, che affiorano qua e là in *The Armies of the Night,* diventano ancora più evidenti in *Miami and the Siege of Chicago,* la cronaca delle due Convenzioni, democratica e repubblicana, del '68, al cui centro sono però le dimostrazioni di protesta che si svolsero per le vie di Chicago e che ebbero come maggiori protagonisti gli yippies di Abbie Hoffman e Jerry Rubin. A Chicago, Mailer ha modo di osservare, non senza un certo compiacimento, che i giovani, per i quali il Pentagono era stato il battesimo del fuoco, sono ormai maturati al punto da sembrare dei veri soldati. Ma per ciò che più direttamente lo riguarda, la sua vita di uomo e di scrittore, quei quattro giorni di furiosi scontri tra dimostranti e polizia significano il sorgere di nuove ansie e di nuovi timori. Non è più soltanto la paura di un imminente avvento delle forze totalitarie, ma più semplicemente la paura borghese di vedere sparire « in the nihilistic maw of a national disorder » i suoi personali privilegi, la sua

50. *Ibid.*, p. 168.

carriera, i suoi piaceri, la sua sicurezza — proprio lui che ha speso anni a parlare di nichilismo e della relazione che intercorre tra bisogno di sicurezza e totalitarismo! A soli quarantacinque anni, Mailer sente l'angoscia del rivoluzionario che ha ormai percorso « half the distance from Marx to Burke » [51], di chi avverte tutto il peso di una scelta, ma sa anche che non si può continuare a dire per tutta una vita « I cannot choose », senza che ciò finisca per diventare un alibi. Ma, in fondo, la sincerità resta la forza maggiore di Mailer: il fatto di poter confessare con spregiudicatezza i suoi pensieri più nascosti, le ansie, gli scoramenti, perfino una punta di opportunismo o il senso della propria codardia.

In un mondo in cui non esistono certezze nessuna scelta è possibile, se non quella di un metodo che preservi, appunto, dall'illusione della certezza. E questo metodo Mailer scorge in una posizione rigidamente negativa, che si oppone risolutamente alle numerose, ma parziali e precarie, soluzioni positive offertegli dagli scrittori suoi contemporanei. Lo scrittore sa che il suo tentativo di cogliere globalmente la realtà non può non risolversi che in una serie di immagini frammentarie e distorte; egli non cerca pertanto di eliminare la contraddizione del suo rapporto col mondo, bensì la esaspera fino a quel punto di estrema tensione da cui è possibile estrarne uno stile, una sorta di prospettiva, dalla quale osservare la realtà contraddittoria delle cose. Si tratta di uno stile volontariamente approssimativo, metaforico, funambolico, il quale permette allo scrittore di evitare da un lato la mortificante banalità del dato, attraverso il volo dell'immaginazione, e dall'altro la vertigine visionaria, attraverso la prassi quotidiana e contingente dello scrivere.

In virtù di questo metodo, Mailer ha potuto denunciare e fustigare, con le sue penetranti metafore sul cancro, la fol-

51. *Miami and the Siege of Chicago*, Penguin Books 1969, p. 181.

lia, il razzismo, il sesso, la violenza, la paura, tutta una serie di pregiudizi e falsi miti della società americana. E tuttavia egli stesso non ha saputo rinunciare a certi miti della tradizione americana, come il vitalismo, l'individualismo e quella particolare mistica del corpo e del coraggio, i quali divenuti in lui quasi una trasposizione psicologica del vecchio mito della frontiera, si ripercuotono negativamente su tutto il suo pensiero, proprio in quanto vengono proposti come valori positivi. E' questo il naturale prezzo che Mailer ha dovuto pagare nel momento in cui ha voluto subordinare il vigile interesse per i fatti politici e sociali, che caratterizzava i primi anni della sua carriera letteraria, ad una visione cosmica dell'uomo, nella quale quei fatti hanno finito col perdere il loro concreto significato storico per cedere al fascino del mistero, della magia e dell'arcano, nello stesso tempo in cui la rivolta politica si è trasformata in rivolta metafisica — nel senso dato all'espressione da Camus.

Ma se la politica è divenuta per Mailer magica, misteriosa, impenetrabile, e alla fine ha ceduto il posto ad una visione teologico-esistenziale, nella quale l'uomo è impegnato in una battaglia per il trionfo di Dio o del Diavolo, è pur vero che egli non ha mai disgiunto questa sua visione da una concezione dialettica dell'esistenza. Nell'universo in perpetua guerra di Mailer, la lotta di classe si è trasferita dal terreno dell'economia e della storia a quello della teologia e dell'etica, senza però perdere il suo carattere di lotta. E questo è soprattutto importante per lui: che la lotta, la contraddizione e le distinzioni permangano, anzi vengano intensificate, perché ove non c'è conflitto non c'è movimento, energia, vita, ma solo stasi, entropia e morte.

Accettare la logica delle situazioni estreme vuol dire condannarsi inevitabilmente a dover ripetere all'infinito « I cannot choose », a limitare la portata del proprio intervento sulla realtà alla pura gestualità della sfida, ad una sterile ripe-

tizione del mito di Sisifo, ma significa anche rifiutare di cedere al richiamo dell'illusione e della falsa speranza che si accompagnano alla scelta, compresa quella, divenuta ormai così comoda, dell'intellettuale quale depositario della coscienza critica della società. A questo ruolo, che tuttavia non esclude, Mailer oppone quello dello scrittore come cattiva coscienza della società, un ruolo più vicino a De Sade, o a Swift, che, diciamo, a Voltaire, un ruolo certamente più contraddittorio e ambiguo, ma che offre il vantaggio di non schierare immediatamente tutto il giusto, il vero, il razionale da un lato e tutto l'ingiusto, il falso, il visionario dall'altro, di non chiudere il cerchio, mantenendo sempre vivo il mutevole rapporto dialettico tra gli opposti.

Sotto questa luce tutta l'opera di Mailer, specie quella a carattere non narrativo, può essere letta come un sogghignante tentativo di insinuare il tarlo del dubbio e dell'ambiguità nel cervello di chi ha troppa fretta di rimuovere le contraddizioni, per trarne troppo presto delle conclusioni, cioè delle certezze: di chi è subito pronto a scorgere nella psicanalisi il veicolo di un'imminente palingenesi, a patto di dover chiudere gli occhi sugli aspetti più ripugnanti e apocalittici che ad essa si associano (« The White Negro »); di chi non ha esitazione a vedere in Kennedy il non plus ultra della politica progressista, ignorando gli ambigui risvolti della sua personalità (*The Presidential Papers*); di chi può coltivare l'illusione che la marcia sul Pentagono costituisca una inequivocabile vittoria sul potere della società tecnologica, senza capire quale orrendo processo totalitario i giovani dimostranti di Washington possono aver messo indirettamente in moto (*The Armies of the Night*); di chi è pronto ad esultare per lo sbarco degli astronauti sulla luna, a patto di dover reprimere gli ancestrali timori che un simile avvenimento ha suscitato nel suo animo (*Of a Fire on the Moon*); e perfino di chi, come lui stesso, si è mostrato troppo presto fiducioso

nella forza della sua attività di scrittore quale valido antidoto al caos e alla follia dell'America.

Per quanto Mailer abbia spesso indicato in Hemingway uno dei suoi maggiori modelli, ciò non è certamente vero se riferito allo stile. Non c'è, infatti, in Mailer nessuna intenzione di imporre alla realtà un ordine letterario, formale, derivato da una particolare geometria linguistica, o misura della parola, come avviene per lo scrittore dell'Illinois. Il linguaggio di Mailer non conosce misura, ma trabocca; adeguatamente alla materia trattata, esso è il linguaggio della dissipazione e dello spreco, fluido e irrisolutivo, poiché non esiste ordine, per letterario e fittizio che sia. La letteratura non è *altro* dal mondo reale, ma è essa stessa un modo, anche se tra i più intensi e consapevoli, di vivere e patire la caotica realtà del mondo. In breve, la letteratura si dà in Mailer come esperienza. Da ciò anche la difficoltà di distinguere nettamente in lui lo scrittore geniale dal mistificatore, il talento dall'istrione, così come non è possibile scindere la sua narrativa dalla saggistica, la poesia dal giornalismo, il teatro dal cinema [52], in quanto costituiscono modi diversi di un'unica esigenza di espressione e di scontro polemico con la realtà. Tutta l'opera di Mailer si delinea così come un'unica vasta *work in progress*, con l'incompiutezza, l'imprevedibilità e la riluttanza alla formalizzazione, proprie dell'esistenza umana.

Unica forma possibile, ed è una forma dinamica, è quella che scaturisce dal centro stesso della contraddizione. Tra gli opposti esiste infatti un sottile e difficile equilibrio, che lo scrittore reclama come propria area d'azione: non è un'oasi di calma contemplativa, ma quel « dangerous edge of things » [53],

52. Mailer ha pubblicato un volume di poesie (*Deaths for the Ladies and Other Disasters*, New York 1962), ha scritto una riduzione teatrale del suo terzo romanzo (*The Deer Park, a Play*, New York 1967) ed è autore (produttore, regista e interprete) di tre films, *Wild 90* (1967), *Beyond the Law* (1968) e *Maidstone* (1971).

53. Cfr. TONY TANNER, *op. cit.*, p. 371.

dove l'esistenza diventa dramma e il linguaggio delirio. I termini entro cui Mailer ha scelto di muoversi immettono in una strada al cui sbocco non è escluso il pericolo della psicosi. E tuttavia egli è disposto ad accettare il rischio, fino a farne anzi, con lucida consapevolezza, una professione di fede:

If brooding over unanswered questions was the root of the mad, however, and sanity was the settling of dilemmas, then with how many questions could one live? He (Aquarius, cioè Mailer) would answer that it was better to live with too many than too few. Rave on, he would. He would rave on [54].

MARIO STRANO

54. N. MAILER, *Of a Fire on the Moon*, Boston 1970, p. 458. Spiace comunque di dover leggere queste parole proprio in un libro che, con la sua aria di ufficialità e il suo virtuosismo giornalistico, contrassegna un periodo della produzione maileriana nel quale le preoccupazioni commerciali del libellista brillante sembrano aver preso il sopravvento sulle ragioni più profonde dell'ego dello scritore. Il saggio polemico sul *Women Lib.*, il *reportage* sull'incontro pugilistico Clay-Frazier, il libro biografico su Marilyn Monroe, se da un lato confermano la definizione che il poeta Robert Lowell ha dato di Mailer, come del « miglior giornalista d'America », dall'altro lato costituiscono certamente una stasi della ricerca condotta nelle opere precedenti e un ripiego verso « più domestici agoni » (SERGIO PEROSA, « Incontri americani », in *Studi Americani*, 17, 1971, p. 419), anche rispetto a quella massima aspirazione del narratore: il « Grande Romanzo », da molto tempo promesso e non ancora venuto alla luce.

LIBERATION

E LA TRADIZIONE RADICALE AMERICANA

La nascita della rivista nel clima politico e culturale degli anni '50.

Il clima politico e culturale che vede la nascita di *Liberation* era caratterizzato da un forte senso di nazionalismo, patriottismo e orgoglio per il raggiunto benessere materiale e per la propria potenza politico-militare. Accanto alla prosperità economica e alla politica di egemonia e di controllo, una delle caratteristiche della società americana degli anni di Eisenhower era la piattezza ideologica e la mancanza di critica all'interno.

Nell'America uscita allora dal maccartismo e dall'isterismo anticomunista sembrava che non ci fosse più posto per una critica a carattere radicale, capace di mettere in questione i principi stessi su cui la società si basava, o in grado di rompere il clima di consenso. Le uniche voci dissenzienti venivano da Wright Mills e David Riesman [1] ma erano voci isolate nel deserto culturale di quegli anni, in cui si registrava la defezione quasi totale degli intellettuali, propensi ad accettare un conformismo senza avventure e decisi a rifiutare qualunque ruolo critico nei confronti della società.

Come reazione all'antiamericanismo degli anni '30, si era arrivati alla celebrazione del super-americanismo: gli USA erano tanto vicini alla « buona società » quanto era possibile

1. David Riesman, *The Lonely Crowd*, New York, Vintage Books, 1952; Wright Mills, *The Power Elite*, New York, Oxford University Press, 1951.

in questo mondo imperfetto, e quindi era giustificato imporre, magari con le armi, il proprio stile di vita, e con esso i propri interessi economici, anche a coloro che questo stile di vita rifiutavano. Daniel Bell parlò di fine dell'ideologia, anziché del suo trionfo totale [2].

Di fronte a questa impostazione ideologica, la neutralità divenne un'eresia in politica come nella cultura e qualunque forma di critica divenne una professione di anti-americanismo, e, come tale di filo-comunismo.

Gli anni '50 rappresentano un periodo di profonda crisi per la Vecchia Sinistra americana, perseguitata dal maccartismo e incapace ormai di offrire alternativa. Ma, se l'isterismo anticomunista e la caccia alle streghe furono tra le cause della disintegrazione della Vecchia Sinistra, un peso importante e forse decisivo deve essere attribuito alla sua posizione ideologica oggettivamente contraddittoria, all'accettazione incondizionata del modello sovietico e alla sua incapacità di opporsi o anche soltanto comprendere il nuovo ordine liberale e corporativistico emerso dopo la prima guerra mondiale. Così l'America si ritrovava alla metà del '900 non solo senza una coerente teoria o una visione alternativa significativa, ma anche senza un movimento di opposizione organizzato. Il fallimento della Vecchia Sinistra non voleva però dire che non esistesse la necessità di una sinistra in America, come asserivano i liberali, ma mostrava invece chiaramente che la Nuova Sinistra avrebbe dovuto muoversi su una linea ideologica diversa, meno tesa verso schemi finali e più preoccupata dei metodi di lotta, meno filosofica e infinitamente più pragmatica, antidogmatica e soprattutto dotata di una visione del futuro, di una « utopia ».

Alla creazione di un dissenso e della Nuova Sinistra contribuì la rivista *Liberation* fondata da A. J. Muste, Dave Dellinger e Bayard Rustin nel 1956.

2. DANIEL BELL, *The End of Ideology, or the Exhaustion of Political Ideas in the Fifties*, New York, Schoken Books, 1951.

I redattori della rivista erano quasi tutti radicali, il cui impegno personale era iniziato negli anni '20 o '30. Essi avevano continuato esperienze e tentativi anche negli anni della delusione post-bellica, della depressione, del conformismo, della guerra fredda e dell'isterismo contro la sinistra, senza essere fagocitati dal sistema, ma anzi uscendone rinforzati ideologicamente e consci del proprio ruolo di intellettuali indipendenti e fortemente critici.

A.J. Muste era un pastore protestante, nato nel 1885. Dopo la prima guerra mondiale aveva accettato il marxismo-leninismo e aveva organizzato lo sciopero di Lawrence del 1919. Nel 1929, alla Conference for Progressive Labor Action, con socialisti, intellettuali e sindacalisti aveva elaborato un programma per la creazione dell'American Workers Party, al quale in seguito aderirono anche i trotzkisti. Convertitosi alla stando però radicale e cercando una nuova linea di azione e di condotta secondo le teorie di non-violenza di Gandhi e di non-violenza, Muste tornò al pacifismo cristiano nel '36, redisobbedienza civile di Thoreau. Segretario della Fellowship of Reconciliation, Muste fu uno dei pochissimi che si opposero alla seconda guerra mondiale.

Questo vecchio radicale non violento, dotato di una straordinaria onestà intellettuale, è stato presente in ogni organizzazione pacifista, sia americana che internazionale, con un impegno personale costante dalle prime manifestazioni antiatomiche degli anni '50, ai viaggi a Saigon e ad Hanoi dove fu ricevuto da Ho Chi Min. Attivo fino alla morte avvenuta nel 1967, Muste è stato uno dei pochi intellettuali della vecchia guardia che il movimento giovanile ha accettato e considerato con rispetto.

Bayard Rustin, altro fondatore della rivista, era stato per anni assistente di Muste. Nel 1961 organizzò i « freedom rides » negli Stati del Sud con intenti integrazionisti e antirazzisti. Teorico dell'integrazionismo, Rustin si pose su di una posizione moderata e di collaborazione con i liberali che provocò, alla metà degli anni '60, una polemica con Dellinger e con S. Lynd e la sua uscita dalla rivista.

Dave Dellinger, il terzo fondatore di *Liberation*, era stato in prigione durante la seconda guerra mondiale perché obiettore di coscienza. Con Muste organizzò le dimostrazioni per la pace del 1967 e alla sua morte divenne il direttore della rivista. Dellinger è stato anche uno dei leaders della New Left.

Oltre al gruppo dei collaboratori fissi, troviamo nelle pagine di *Liberation* prima o poi tutti i nomi familiari del pacifismo militante americano e i maggiori leaders della Nuova Sinistra, da Staughton Lynd (storico radicale) a Paul Goodman (critico, sociologo, narratore, poeta) a James Baldwin (scrittore) a Theodore Roszak (storico) a Martin Luther King (leader integrazionista) a Kenneth Boulding (economista) a Linus Paulding (scienziato, premio Nobel).

Il gruppo di redazione era estremamente conscio, nel clima di isolamento e sfiducia di quegli anni, del fallimento della Vecchia Sinistra e si proponeva di stimolare la creazione di un movimento alternativo negli USA, riconoscendo d'altra parte la necessità di sviluppare il pensiero socialista in modo che esso divenisse uno strumento appropriato per comprendere la realtà americana.

Liberation nasce così come voce della minoranza dissenziente, seguendo una linea radicale e non-violenta, antiautoritaria e libertaria, pacifista e antimilitarista, socialista e utopista, per la costruzione della nuova sinistra, in cui sono abbattute le barriere tra vita pubblica e vita privata e la rivoluzione comincia dai cambiamenti nella vita degli individui. Si insiste sulle capacità creative degli individui e sulle loro volontà di dirigere e controllare le proprie vite (democrazia partecipatoria), sulla necessità della decentralizzazione e del deperimento del potere statale come condizione indispensabile per la nuova società.

Liberation si presenta come una rivista politica e culturale legata alle lotte del movimento, strumento di informazione, collegamento e lavoro comune, profondamente radicata nell'attualità e nella polemica e quindi momento chiarificatore delle molteplici azioni militanti e prassi rivoluzionarie dell'altra America. La rivista ha portato avanti temi che, pur

da iniziali posizioni di minoranza, hanno finito per diventare momenti unificanti e innovatori della sinistra, attraverso il diretto coinvolgimento dei cittadini. Lo scopo era da un lato la mobilitazione aperta della gente su temi specifici contro l'ordine prevalente, e, dall'altro, un mezzo per trovare nuovi alleati. Si trattava di iniziative spettacolari, autogestite, poco costose finanziariamente, che avevano il fine di richiamare e sollecitare l'opinione pubblica su temi e problemi specifici. A questi progetti partecipò un numero ristretto di persone, ma un grandissimo numero, e spesso l'intera nazione, ne fu informato.

Tra le azioni molteplici di quegli anni ricordiamo per esempio le vicende del Golden Rule.

Per protestare contro gli esperimenti nucleari e ritenendo che « le azioni difensive » avrebbero portato probabilmente alla distruzione di ciò che si intendeva difendere, nel 1958 Albert Bigelow ed altri membri del CNVA (Committee for Non- violent Action Against Nuclear Weapons) salparono con un veliero, il « Golden Rule » appunto, dalla California alla volta di quell'area del Pacifico usata per gli esperimenti nucleari americani. Bigelow, in un articolo su *Liberation* espose le ragioni che lo inducevano a partire: « I am going because, as Shakespeare said, action is eloquence. I am going because it is time to do something about peace, not just talk about peace »[3]. Si trattava di una azione dimostrativa il cui intento era di persuadere l'opinione pubblica dell'irrazionalità e immoralità degli esperimenti nucleari. I partecipanti vennero fermati, imprigionati e accusati, tra l'altro, di Conspiracy. Intanto l'azione divenne famosissima e la stampa ne parlò a lungo.

Muste e compagni soprattutto per il loro spirito tollerante, antidogmatico e non settario hanno influenzato profondamente il movimento radicale americano almeno fino al 1965, cioè finché ne sono stati tra i più importanti ispiratori e portavoce.

3. A. Bigelow, « Why I am sailing into the Pacific bomb testing area », *Liberation*, febbraio 1958.

La rivista ha accettato nelle sue pagine punti di vista fortemente indipendenti e anche diversi. Anzi si può affermare che molte delle serie differenze che hanno diviso il movimento del dissenso, hanno diviso anche i collaboratori della rivista, compresi gli stessi redattori.

Liberation stava creando un nuovo tipo di giornalismo impegnato. Gli autori-attori partecipavano alle azioni parapolitiche sensazionali di piccoli gruppi che seguivano una linea non violenta, affrontando temi che solo in seguito sono diventati di massa. L'unità del movimento del dissenso, secondo *Liberation*, poteva essere trovata esclusivamente sulla base di progetti utopistici sì, ma non astratti, precisi, spesso clamorosi e paradossali, sempre gestiti dal basso, da minoranze che univano l'affermarsi dei propri diritti al completamento di quelli dell'intera comunità. I collaboratori di *Liberation* sono così gli unici a proporre alternative positive e a metterle in atto secondo la tradizione libertaria, proprio in quegli anni in cui la società sembrava sempre più restia ed immune a qualunque richiamo morale.

A questo impegno, basato sull'azione diretta non-violenta, corrisponde una mancanza di ideologia o piuttosto il rifiuto di un sistema ideologico chiuso. Anche se non c'è una teoria ben definita, ci sono però analisi precise, che in quel momento sembravano utopistiche e assolutamente non realistiche. Infatti era utopistico, negli anni '50, porsi domande sul valore morale e psicologico del lavoro e della scuola, o sull'uso della tecnologia per fini umani. Non era realistico opporsi agli esperimenti nucleari, né allarmarsi che altri stati, oltre agli USA e all'URSS, potessero avere armi nucleari. Ma, come abbiamo detto, non c'è una teoria precisa e in fondo essa si risolve nell'affermazione che gli eventi umani sono causati da esseri umani ed avvengono ad esseri umani. In « Tract for the Times », apparso sul primo numero della rivista, e che rappresenta il manifesto culturale e politico del gruppo si legge: « What matters to us, is what happens to the individual human beings here and now » [4].

4. « Tract for the times » in *Liberation*, marzo 1956.

Da ciò deriva che:

1) C'è qualcosa di costante nella natura umana, c'è un limite ai sentimenti oltraggiati.

2) Aspirazioni, sentimenti, indignazione, invenzione spontanea possono diventare fattori politici. Credono che la socio-psicologia abbia effetti politici, così come i marxisti credono che la struttura economica abbia effetti sociopsicologici. Sperano in un mondo di giustizia e di amore.

3) Non si possono chiudere gli occhi davanti alla realtà. Da ciò deriva che non si può accettare la presente struttura di grandi potenze e il conseguente clima di guerra fredda e di corsa agli armamenti anche se non si può cambiare a breve scadenza. Parimenti non si può dimenticare che la povertà è crescente anche se ufficialmente c'è la guerra alla povertà, né, se lo stile sociale e politico è dovunque sempre più centralizzato, irregimentato e da lavaggio del cervello, ci si può illudere che non si vada verso un orwelliano 1984, anche se non è intenzione di nessuno. E a proposito del Vietnam Muste dirà: « We cannot have peace if we are only concerned with peace. War is not an accident. It is the logical outcome of a certain way of life. If we want to attack war we have to attack that way of life » [5].

La validità delle posizioni ideologiche e delle esperienze non è legittimata da nessun richiamo a « testi sacri ». Il gruppo di *Liberation* non pretende di avere la linea ideologica corretta e, del resto, rifiuta il ruolo delle avanguardie rivoluzionarie. Il rifiuto investe soprattutto il partito d'avanguardia leninista, le cui strutture onnicomprensive e totali non solo sono considerate di per sé oppressive e in fondo antidemocratiche, ma, secondo la rivista, risultano sempre più inadeguate e insufficienti.

5. *The Essays of A. J. Muste*, edited by NAT HENTOFF, Indianapolis-New York, The Bobbs-Mellis Company Inc. Publishers.

D'altra parte, come abbiamo detto, il gruppo di *Liberation* crede alla possibilità di far pesare come forza politica la volontà collettiva e le speranze individuali. Non viene indicato il modello della società futura, ma si tenta di guadagnare storicamente agli individui la possibilità di determinare continuamente il proprio futuro. La soluzione finale è il socialismo, ma gli aspetti economistici sono in secondo piano rispetto ai valori di liberazione umana. La politica non è intesa come gioco di potere o di partito, ma soprattutto nell'aspetto che riguarda l'esistenza, i problemi, i desideri e la felicità di ognuno.

Lo sfruttamento, l'oppressione, l'alienazione investono oggi non più solo la fabbrica, ma tutti gli aspetti della vita a partire dalla famiglia, dal tempo libero, la scuola.

Partendo da questa molteplicità di contraddizioni, è possibile, secondo *Liberation*, organizzare movimenti di liberazione che investono la società in tutte le sue sfere. Tali movimenti di liberazione vengono pensati come movimenti di opinione, decentralizzati e indipendenti tra loro, il cui momento unificante, piuttosto che nel partito tradizionale di avanguardia rivoluzionaria con una ideologia globale, sta nella visione utopistica di una società decentralizzata e partecipatoria, di cui tali movimenti non sono che i segni premonitori. Pertanto le trasformazioni sociali dal basso e i cambiamenti individuali e collettivi sono privilegiati rispetto ai mutamenti imposti dall'alto.

In « Tract for the Times », sul numero 1 della rivista, ai temi radicali classici come la povertà e la guerra, vengono aggiunti la noia e l'autoritarismo, considerati fino ad allora problemi estetici e non politici. Questi ultimi due temi anticipano di molti anni la critica all'alienazione contemporanea e si avvicinano al discorso critico che cominciava ad essere portato avanti dalla *beat generation*. La noia non è soltanto il conformismo, la piattezza dei tempi di Eisenhower, divenuto cliché dei giornalisti liberali, ma riguarda anche l'anonimato urbano, le comunicazioni di massa, le pubbliche relazioni, lo standard di vita suburbana.

Allo stesso modo l'autoritarismo comprende non solo le dittature, la direzione dall'alto verso il basso in ogni area (partiti, corporations, sindacati, scuola, famiglia). E' il sistema di vita americano, basato sull'efficienza e sul benessere e codificato dalla burocrazia tecnocratica al potere, ad essere attaccato, contro l'asservimento a una società fondata sulla competizione e che ha trasformato la democrazia americana in mera democrazia del consenso.

Liberation è in quegli anni punto di incontro di militanti e di verifica di esperienze. Ha una tiratura di 10.000 copie ed è letta prevalentemente nei *colleges*, quindi ha una notevole influenza sugli studenti. Ma la rivista si rivolge piuttosto a tutti coloro che, a partire dalle proprie condizioni di vita, si sentono coinvolti in un certo tipo di prassi e di metodo sperimentale. Paradossalmente accanto ad analisi precise sul potere (per esempio quelle di Wright Mills, di Noam Chomsky o di Gabriel Kolko) e a documenti che avranno un'importanza storica per la Nuova Sinistra, troviamo discorsi personali sulla gioia della solidarietà e del vivere in comunità. Questa unione di pubblico e privato sarà poi una caratteristica del nuovo radicalismo che insisterà sulla necessità della coerenza personale e sulla rottura delle barriere tra vita pubblica e privata, compiendo una sintesi di etica e politica. La linea ideologica della rivista, alla metà degli anni '50 è caratterizzata dalla ricerca di una nuova visione di pace e fratellanza in una realtà post-soviet e post-bomba H, tenendo conto della tensione tra le aspirazioni libertarie in vista di una rivoluzione post-industriale, e l'ordine esistente. La politica, si afferma, deve ritrovare la sua dimensione idealistica di continua lotta per un ordine sociale nel quale ognuno possa godere di un grado di libertà sempre maggiore.

Confluiscono nella rivista patrimoni teorici e culturali che comprendono il trascendentalismo di Emerson, l'azione rivoluzionaria di Marx, il pragmatismo di Dewey, la ribellione di Camus e lo spirito ammonitore della tradizione radicale americana.

Il problema della rivoluzione e della costruzione di una società migliore non è visto in termini di presa del potere (con metodi legali e non) e anzi viene negata la validità della presa del potere, o comunque dell'entrata nella macchina politica repressiva e guerrafondaia dello Stato, come gradino per la trasformazione della società secondo uno schema libero e umanamente soddisfacente. « We do not conceive the problem of revolution or the building of a better society as one of accumulating power, whether by legislative or other methods, to 'capture the State', and then, presumably, to transform society and human beings as well. The national, sovereign, militarized and bureaucratic State or a bureaucratic collectivist economy are themselves to be avoided or abolished » [6].

Si afferma che « lo Stato nazionale, sovrano, militarizzato e burocratico e l'economia collettivistico-burocratica sono mali che bisogna sfuggire o abolire ».

Lo scacco esistenziale è avvertito come sempre più profonda estraneazione del singolo dalla realtà naturale in connessione al prevalere della tecnica. La protesta si muove contro una prassi politica che subordina il destino degli individui e la qualità della vita alla meta prefissata della presa del potere: la trasformazione della società avverrà invece, secondo la rivista, attraverso cambiamenti etici e sociali di base in un processo nel quale il potere come è concepito normalmente, svolge un ruolo minore. D'altra parte, avendo rifiutato la fede nella tecnologia, nell'industrializzazione e nella centralizzazione di per sé, caratteristiche sia dei regimi capitalisti che di quelli comunisti, l'accento è posto sulla decentralizzazione, sulla partecipazione diretta di tutti i lavoratori e dei cittadini nel determinare le condizioni di vita e di lavoro, sull'uso della tecnologia per fini umani piuttosto che sulla soggezione dell'uomo alle richieste della tecnologia.

La nuova propensione per « l'utopia » nel pensiero sociale e culturale corrisponde ad una apertura verso nuove e

6. « Tract for the times », *Liberation*, marzo 1956.

creative visioni e a una volontà di provarle sperimentalmente. L'utopia nasce, per *Liberation,* da una scelta libera e cosciente del socialismo e non, come per i marxisti, dallo studio scientifico della curva storica.

La rivista, usando il linguaggio della tradizione radicale americana insiste sulle qualità evidenti ed inalienabili degli individui che segnano i limiti della storia. Si afferma che la natura umana non è mallealbile all'infinito, e non è vero che il fine giustifica i mezzi. In questa luce il problema è di conciliare il socialismo con il rispetto della vita umana, prendendo del marxismo solo l'aspetto critico. *Liberation* propone di scegliere un'utopia più modesta e meno costosa, ultima speranza, che diventi parte della storia per resistere alla « dittatura internazionale » con mezzi che non siano in contraddizione col fine perseguito. La indicazione non è quella di costruire una nuova ideologia, ma un nuovo stile di vita nonviolento e comunitario, capace di rispondere con la persuasione amichevole alla violenza. La dimensione utopistica sarà difesa in seguito da Wright Mills e da Howard Zinn, i quali affermeranno la necessità di una visione per cui si lavora, basata sui bisogni trascendenti e non limitata alla realtà nella quale si è immersi. Molte delle azioni compiute dal movimento del dissenso si spiegano solo alla luce di questi valori utopistici, che sono stati in grado di far coagulare intorno a sé una straordinaria molteplicità di intenti e posizioni e, allo stesso tempo, di porre le basi fondamentali per il costituirsi di una visione globale. Si tratta in fondo del tentativo estremo di restaurare il sogno americano, di rifarsi realmente ai valori democratici cui la retorica della società americana si richiama, di colmare il vuoto tra questi valori e la realtà.

La non-violenza.

La non-violenza è la dottrina basilare, sia per l'azione politica che per la condizione morale, sulla quale si innesta la linea ideologica della rivista. Essa viene considerata nelle molteplici prassi che ne caratterizzano le lotte e nei vari aspet-

ti che vanno dalla resistenza di massa alla leva, alla disobbedienza, alle leggi ritenute ingiuste, e che comprendono anche *sit-ins*, manifestazioni, occupazioni simboliche del Pentagono o di altri centri decisionali, ostruzionismo, rifiuto di pagare le tasse per le quote destinate alle spese militari, forme di resistenza economica come boicottaggi e scioperi con motivazioni che vanno al di là di quelle strettamente rivendicative, astensioni dal voto per sottolineare la propria separazione dal regime, e infine la vera e propria resistenza all'oppressione in nome dell'autodeterminazione dei popoli. Il retroterra culturale dal quale partono le ipotesi di lavoro della rivista è il filone gandhiano e di stampo radicale cristiano, accompagnato dall'influsso del pensiero anarchico-radicale di Thoreau. La disobbedienza civile che Thoreau, aveva chiamato « definizione di una rivoluzione pacifica, semmai è possibile », per *Liberation* significa conscia violazione di quelle leggi considerate ingiuste e una volontà di scontare la condanna per esse. La sfiducia parziale di Thoreau nelle procedure stabilite per ottenere cambiamenti desiderati e il conseguente ricorso a metodi che esulano dal normale sistema democratico, corrisponde alla linea della rivista che preferisce l'aperta denuncia e la mobilitazione delle masse contro il sistema, alla linea liberale delle petizioni al governo.

La forza del metodo non-violento, in questa particolare accezione, è proprio quella di legare le lotte presenti all'utopia e alla visione di una futura società socialista. Di conseguenza queste lotte non sono mai fini a se stesse, ma mezzi per ottenere zone liberate o controistituzioni autogestite e alternative, in grado di compiere una efficace azione anticapitalista, e momenti di avanzamento verso un tipo di democrazia non più formale e manipolatrice, ma partecipatoria, che passi cioè attraverso l'adesione attiva dei cittadini. La differenza tra questi due tipi di concezione — democrazia diretta e delegata — risiede proprio nella libertà dei cittadini di rispettare o meno le leggi a seconda che le giudichino rispondenti all'essenza della democrazia. L'indicazione del metodo non-violento, usato come programma politico-rivoluzionario dai nuovi

radicali alla metà degli anni '50, ha mostrato possibilità e capacità di maturazione tali da operare, col passare degli anni, modificazioni nella stessa linea programmatica della rivista. Attraverso l'impiego sistematico dell'azione diretta non-violenta sono stati investiti ed attaccati problemi esistenziali riguardanti i diritti civili e la società di classe nella sua totalità e nelle sue espressioni e strutture repressive e autoritarie. La rivista è su posizioni fortemente critiche nei confronti di un tipo di non-violenza che non abbia come fine il rifiuto dello status quo.

Se il gruppo di *Liberation* nutre una profonda sfiducia nella violenza come metodo per costruire una nuova società, e insiste sulla necessaria concordanza di mezzi e fini, il pacifismo dei nuovi radicali non è assoluto. Muste si è definito un incorreggibile fazioso per ragioni sia politiche che morali. Nel saggio « The movement to stop the war in Vietnam » egli afferma che il compito principale dei pacifisti è di denunciare la violenza su cui si fonda il sistema attuale e tutto il male materiale e spirituale che esso comporta per le masse in ogni parte del mondo. « Finché non affrontiamo onestamente e in modo adeguato ciò che costituisce il 90% del problema, c'è qualcosa di ridicolo nella nostra preoccupazione per il 10% di violenza esercitata da chi si ribella contro l'oppressione »[7]. Per i collaboratori di *Liberation* il pacifismo da solo non fornisce criteri di discriminazione politica, che vanno cercati altrove, nell'analisi di classe, altrimenti si fa del mero umanitarismo. Perciò si fa una chiara distinzione tra la violenza di un negro per impedire che gli brucino la casa e quella di coloro che gliela bruciano, o tra una lotta armata rivoluzionaria per l'indipendenza e l'oppressione di un potere colonialista. Il concetto di autodeterminazione dei popoli e quello di autodifesa servono così a garantire l'appoggio dei pacifisti radicali a tutti quelli che sono impegnati in azioni violente, in situazioni particolarmente oppressive, poiché

7. A. G. Muste, « The movement to stop the war in Vietnam », *Liberation*, gennaio '66.

si trovano in una situazione morale superiore (Nord Vietnam, Black Panther Party). Muste si è dichiarato ripetutamente più vicino a coloro che combattono la politica estera americana con metodi violenti, anche se per ragioni diverse dalle sue, piuttosto che a quelli che per motivi pacifisti accettano la macchina statale della presente politica militare USA.

E' la stessa posizione di Thoreau: « I prefer the phylantropy of captain John Brown, to that phylantropy which neither spoots me, nor liberates me ».

Le prime azioni non-violente vennero compiute dal gruppo della rivista verso la metà degli anni '50, nel quadro dello impegno antinucleare e antimilitarista, in opposizione alla « politica della disperazione » e cioè alla guerra fredda, agli armamenti militari nucleari e alla minaccia atomica e al conseguente clima di terrore e di tensione. La rivista in quegli anni rappresentò una voce molto vicina al CNVA, che si batteva per la creazione di una terza forza di resistenza a qualsiasi militarismo. Tutte le azioni portate avanti furono impostate su di un duplice obiettivo: mettere in evidenza l'immoralità e la follia della guerra fredda, pubblicizzando i vari esperimenti nucleari attraverso manifestazioni di protesta e sperare, attraverso il convincimento e le petizioni, che il modo di agire dei governi cambiasse sotto la spinta dell'opinione pubblica. L'unica soluzione alla guerra fredda era per *Liberation* il disarmo unilaterale, accompagnato da una propaganda educativa non-violenta.

Liberation proclamava il diritto all'insubordinazione e alla disobbedienza civile di tutti coloro che non accettavano la politica di riarmo, di guerra, di divisione e di concorrenza tra Stati nazionali. Il pacifismo di *Liberation* implicava il deperimento dello Stato, del potere e della violenza delle istituzioni. Questa era una condizione necessaria sia per l'edificazione la nuova società socialista, sia per la crescita morale delle persone. In questo quadro la tesi del disarmo unilaterale e della conseguente abolizione dell'esercito diventava un punto di partenza. L'antimilitarismo, attraverso l'indicazione di uni-

lateralismo, veniva proposto alla sinistra come momento comune e unificante, prima concretizzazione dell'utopia. Lo sviluppo progressivo verso il disarmo avrebbe dovuto procedere parallelamente a quello verso il controllo delle istituzioni dal basso. Il disarmo nucleare implicava la conversione delle strutture militari in strutture civili tendenzialmente socialiste e libertarie.

Liberation rivolgeva questo appello morale, prima che politico, a un pubblico eterogeneo, nel quale si passava da forme innocue di pacifismo genericamente umanitario a forme capaci di una maggiore forza di rinnovamento e di impegno politico. Tra le azioni più significative ricordiamo la marcia da S. Francisco a Mosca, per protestare contro la guerra fredda e le armi nucleari, le manifestazioni e i *sit-ins* per contestare i rifugi anti-atomici, il già menzionato viaggio del Golden Rule.

Bilancio della strategia seguita.

Questo periodo rappresenta una fase di presa di coscienza e di ricerca di nuovi valori da parte della rivista. Non si arriva ancora ad una visione globale del sistema, alle radici socio-economico-politiche, che sono alla base di quel certo tipo di politica di forza. Spesso il tono della rivista è ancora più rigoristico e moralistico che politico: si insiste soprattutto sui valori umani e sulla dignità umana.

Del resto solo verso la fine degli anni '60 *Liberation* riuscirà a perdere del tutto il carattere genericamente umanitario e a superare una rivendicazione spesso solo moralistica e protestataria della pace.

Comunque una svolta necessaria nel movimento per la pace cominciò ad essere avvertita da Dave Dellinger già nel '62 [8]. Egli scriveva che fino a quel momento aveva prevalso

8. Cfr. DAVE DELLINGER, « Growing pains in the peace movement », in *Liberation*, aprile 1962.

un atteggiamento liberale, basato sul diritto di petizione: si chiedeva ai governi di essere ragionevoli e di comportarsi decentemente. Di conseguenza, se le azioni erano riuscite ad allargare la consapevolezza della gente, non avevano ottenuto però nessun risultato pratico. Si trattava ora di abbandonare questi atteggiamenti e di assumere una connotazione *radicale* che implicava una maggiore intensificazione del conflitto e un approfondimento critico.

Già nel '62 quindi veniva posta l'alternativa tra i due atteggiamenti, quello liberale e quello radicale, ma la scelta definitiva sarebbe stata compiuta dalla rivista solo nel '65 sotto la spinta di condizioni esterne al movimento (la polemica su Cuba e *l'escalation* militare in Vietnam). Le marce per la pace comunque avevano dimostrato che era possibile la mobilitazione di vasti strati popolari contro la guerra e che anzi, essa rappresentava un momento unificante anche in vista di lotte diverse per più ampie libertà civili.

L'impegno della rivista per i diritti civili e la svolta ideologica del 1965.

Gli anni che vanno dalla metà del 1950 ai primi del 1960 sono anni in cui *Liberation* appoggia e promuove varie azioni e campagne non-violente per i diritti civili. I due movimenti, quello per la pace e quello per i diritti civili, nati separatamente, tendono col passare del tempo a fondersi, e ciò corrisponde a un approfondimento politico. Si assiste infatti, alla metà degli anni '60 al recupero di una tematica di stampo marxiano, della quale però si approfondisce più l'aspetto sociologico e filosofico che quello economico. E' soprattutto il primo Marx, quello delle tesi su Feuerbach e dei manoscritti filosofici del 1844, in cui predomina il tema dell'alienazione, dell'estraneazione dell'uomo da ciò che produce, dagli altri uomini e dalla natura, che diventa il punto di riferimento per i nuovi radicali. Una spiegazione della diffidenza di *Liberation* verso il marxismo, inteso come ideologia globale, può essere il fatto che i redattori hanno militato tut-

ti, chi più chi meno, nei movimenti della *Old Left* e, per reazione all'intellettualismo che la caratterizzava, si sono posti poi in una posizione che pur definendosi non ideologica, segue invece una precisa linea di pensiero radicale che diffida dei sistemi onnicomprensivi. Una delle idee fondamentali di questa linea di pensiero è la concezione della *democrazia partecipatoria*, che si rifà da un lato alle tradizioni politico-anarchiche del socialismo libertario e di sinistra (la visione degli Industrial Workers of the World di un autogoverno operaio e la concezione di Trotsky dei soviet come potere dualistico) per cui il socialismo deve essere creato dal basso e la classe operaia ha la capacità di prendere le decisioni relative al proprio lavoro; dall'altro alla tradizione quacchera americana, secondo cui ogni membro è degno di essere ascoltato (assemblee, riunioni per trovare il consenso). Essa si sviluppa secondo l'idea di strutture parallele come scuole libere, sindacati di quartiere, ecc. Lo scopo è di usare istituzioni parallele come le scuole libere per trasformare le loro controparti dell'*establishment* e contemporaneamente creare una intera struttura alternativa, una nuova società. Vista come esperienza di autogoverno e di autogestione, la prassi del parallelismo diventa una alternativa alla alienazione, un mezzo per abolire la coercizione e l'autoritarismo in ogni sfera di esistenza, un modo per saldare utopia e realtà, e una risposta alla crescente burocratizzazione e centralizzazione autoritaria.

Secondo *Liberation* però, essa non è altro che una ipotesi di lavoro. L'idea di organizzazioni parallele e l'acquisizione di elementi come la partecipazione dal basso, la decentralizzazione, economia comunale, ecc., servono principalmente a dimostrare cosa la gente dovrebbe fare, come dovrebbe vivere.

L'impegno di *Liberation* nel movimento per i diritti civili, era iniziato con l'appoggio al boicottaggio degli autobus a Montgomery nel 1956 e con la creazione dei *Freedom rides* negli Stati del Sul. I redattori di *Liberation* diventarono i leaders e i promotori delle campagne per i diritti civili.

Rustin, che aveva organizzato le prime marce su Washington nel 1958 e, '59, fu, nel 1963, tra i promotori della più importante manifestazione per i diritti civili della storia americana: la marcia su Washington del 28 agosto a cui parteciparono 250.000 persone. Essa fu il momento di alleanza dei radicali non violenti con i progressisti e con l'ala avanzata del partito democratico che segnò il culmine di una fase di lotta per i diritti civili ed insieme la fine di quella fase. Infatti benché la manifestazione fosse stata pacifica e democratica, la reazione fu violenta. Pochi giorni dopo una bomba scoppiò in una chiesa di Birmingham uccidendo quattro bambine nere e nello stesso giorno altri due bambini neri vennero uccisi. L'amministrazione Kennedy non reagì all'accaduto. I fatti di Birmingham contribuirono a far ripudiare fini limitati e approcci graduali nei confronti dell'*élite* di potere e dimostrarono l'impossibilità di un'alleanza con il partito democratico.

Il '64 è un anno cruciale: è l'anno della rivolta di Berkeley, dell'escalation militare del Nord Vietnam, del rafforzamento del Black Power rispetto alle organizzazioni nonviolente negre, degli incidenti e delle prime rivolte nei ghetti. Di fronte a questa radicalizzazione del movimento, si ebbe all'interno della rivista una spaccatura tra i redattori.

Per protestare contro la guerra e i bombardamenti nel Nord Vietnam, nel 1965 venne organizzata una marcia sul Pentagono e proprio in occasione di questa manifestazione esplose il contrasto tra le due posizioni presenti all'interno della rivista, quella liberale e quella radicale. La polemica tra Rustin e Delliger-Lynd cominciò infatti ufficialmente col problema fondamentale delle alleanze in occasione della marcia, prevista per l'aprile '65. La marcia, oltre a gruppi come l'SDS, SPU, CNVA, prevedeva anche la partecipazione del « Movimento del 2 maggio » e dell'YAWF (Youth against war and fascism), gruppi che erano su posizioni nettamente radicali e marxiste. Rustin affermò che questi due gruppi non dovevano essere accettati e che la marcia non doveva diventare un rally antiamericano.

La posizione di Rustin era essenzialmente liberale. Egli riteneva infatti che i negri non avrebbero mai raggiunto i traguardi desiderati da soli e proponeva perciò l'alleanza con i liberali, i sindacati e l'ala avanzata del partito democratico, che era stata alla base della marcia su Washington del '63. Riguardo alla marcia, cercava di ostacolare la partecipazione di gruppi dichiaratamente marxisti, perché avrebbero compromesso la coalizione auspicata. In fondo per Rustin la guerra era un incidente, una aberrazione, non un prodotto dell'imperialismo USA. In questo senso era meglio collaborare con l'amministrazione e mantenere un certo distacco sulla politica estera per ottenere la coalizione necessaria per le riforme come avevano fatto le organizzazioni di lavoratori negli anni '30.

Dellinger e Staughton Lynd attaccarono su *Liberation* Rustin e la intera posizione moderata e elitistica, che contraddiceva la politica non-esclusionistica seguita fino ad allora dal movimento. Inoltre per Lynd la coalizione auspicata da Rustin sarebbe stata una implicita accettazione della politica estera americana, e quindi, uan coalizione con i *marines* [1]. In seguito alla polemica, che coinvolse un gran numero di intellettuali, Rustin si dimise dalla rivista.

Nel maggio del 1965 vennero annunciati cambiamenti nel gruppo di redazione. Barbara Deming e Paul Goodman venivano a far parte dell'Editorial Board e Kay Boyle, Nat Hentoff, Staughton Lynd erano diventati « associate editors ». Muste era il presidente di questo nuovo gruppo di redazione e Dellinger diventava il direttore della rivista. Con l'uscita di Rustin e del gruppo filo-liberale, *Liberation* accentua la sua posizione radicale. Si passava da una posizione di terzo campo alla solidarietà e all'appoggio attivo dei movimenti di liberazione del terzo mondo (Cuba, Nord Vietnam, Santo Domingo) e degli USA (Black Panther Party), anche se questo appoggio era sempre critico. Dellinger nel numero di maggio 1965 scriveva « Those of us who believe in the revolutiona-

9. S. Lynd, « Coalition, Politics and Nonviolent Revolution » in *Liberation*, giugno '65.

ry potencial of nonviolence should become more actively revolutionary and, in the process of becoming so, have a great deal to learn from the heroic forces like the cuban Fidelistas and the Vietcong even though we are saddened by, and must speak out against, blood letting, intolerance, and all our failures to recognise the fact that our worst enemies are still human beings, not too different from ourselves ».

Si distingueva ancora una volta tra la violenza dei movimenti di liberazione (di gente cioè che si trovava in una posizione in cui era impossibile usare mezzi democratici e perciò era costretta ad affidarsi alla violenza) e la violenza imposta su questi paesi dalle potenze imperialiste. Per quanto riguarda il Black Panther Party, *Liberation* riconosceva che il partito si basava su bisogni concreti, razionali e umani, anche se veniva criticata la disciplina militare del gruppo, l'organizzazione gerarchica e il dogmatismo dottrinario [10].

Per quanto riguarda il Vietnam invece, Lynd insisteva sul diritto di una minoranza di opporsi ad una guerra ingiusta con tutti i mezzi e affermava che occorreva organizzare la resistenza ad ogni livello. Il ricorso alla volontà popolare e alla forza liberatrice e costituzionale delle masse democratiche era la sola misura che poteva essere unificante, vincente e alternativa [11].

Non bastavano più semplici azioni personali di rifiuto e di non cooperazione, ma bisognava ostruire ed impedire quelle attività che la maggioranza portava avanti. Apparvero così su *Liberation* articoli dettagliati di piani di occupazioni simboliche del Campidoglio e del Pentagono. Durante un *teach-in* a Berkeley, organizzato dal Vietnam Day Committee (a cui parteciparono tra gli altri Norman Mailer, il dottor Spock, il filosofo Isaac Deutscher e Mario Savio) Lynd chiese che si ottenesse il ritiro della amministrazione attra-

10. Stewart E. Albert, « The Black Panthers », in *Liberation*, giugno 1968. — Julius Lester, « Aquarium Notebook », in *Liberation*, autunno 1970.

11. S. Lynd, « Coalition Politics and Nonviolent Revolution », in *Liberation*, giugno '65.

verso la creazione di una disobbedienza civile così massiccia da costringerla a dimettersi.

Mentre questa radicalizzazione era in atto, nella rivista si svolgeva parallelamente un riesame della validità o meno del metodo non-violento e un bilancio di quel tipo di azioni che erano state compiute fino ad allora.

Secondo *Liberation* le manifestazioni per i diritti civili e le prime manifestazioni per il Vietnam erano state ispirate dalla fiducia in un potere e in una autorità superiori responsabili e decenti, col risultato di drammatizzare ed esagerare il potere anziché metterlo in questione. Questo tipo di azione essenzialmente basata sulla petizione (*prayful action*) era in fondo ingenua. La radicalizzazione era avvenuta a livello di militanti quando ci si era accorti che il cambiamento era più difficile del previsto e che bisognava contare solo sulle proprie forze. Secondo la rivista era venuto il momento di usare metodi più radicali come l'ostruzionismo, ma ciononostante, il metodo non-violento restava il più valido, dato che era impensabile una rivolta armata negli USA. Si insisteva però sulla necessità di fare opera di dissacrazione e di delegittimazione delle istituzioni. Secondo Dellinger forse il termine « non-violenza » andava cambiato, per lasciargli la sensazione umanistica e il senso rivoluzionario.

Come si vede il filone programmaticamente non-violento gandhiano e radical-cristiano di *Liberation* aveva avuto una capacità di maturazione politica ed era in grado di lasciare una eredità di lotte e di impegno civile validi negli anni seguenti. I redattori di *Liberation* si impegnarono in prima persona nel movimento contro la guerra nel Vietnam. Muste, Lynd e Dellinger fecero parte dell'« Assemblea della gente non rappresentata ». Muste e Dellinger parteciparono al « New Mobilization Committee to End the War in Vietnam » (MOBE) che diresse da allora in poi le azioni contro la guerra.

Nel '65 la prima delegazione americana composta da S. Lynd, Tom Hayden e lo storico Aptheker si recò nel Nord

Vietnam. Vale la pena di ricordare anche il viaggio a Saigon, nell'aprile del '66, compiuto da Muste, ormai più che ottantenne, e da altri cinque pacifisti, e quello ad Hanoi per parlare con Ho Ci Min.

Accanto a queste azioni compiute dai singoli redattori, la rivista appoggiava attivamente gli obiettori, invitava a bruciare le cartoline precetto, ecc. *Liberation* si opponeva non solo alla leva e alla guerra nel Vietnam, ma a tutte le guerre e le azioni militari USA. L'obiezione di coscienza, che nelle prime manifestazioni era nata da una scelta morale individuale, diventava un mezzo per combattere una guerra ingiusta e, nello stesso tempo, per opporsi allo status quo del quale le strutture militari erano una parte essenziale.

Il processo di Chicago del '68 attraverso la rivista.

Dave Dellinger fu uno degli imputati nel famoso processo di Chicago, conseguenza degli incidenti avvenuti durante il « festival della vita » organizzato per contestare la Convenzione del partito democratico nel 1968.

Il processo, iniziato il 26 settembre 1969, durò fino all'8 febbraio 1970 e venne definito il processo del secolo. Dellinger e gli altri imputati (Rennie Davis, Tom Hayden, John Fraines, Lee Weiner, gli hippies Abbie Hoffman e Jerry Rubin e la « pantera » Bobby Seale) vennero accusati di Conspiracy in base alla legge federale antirivolta detta « di Rap Brown ».

Liberation era in prima linea, anche perché il suo direttore era l'imputato numero uno. La rivista creò il « Conspiracy office » e le notizie sul suo lavoro di propaganda apparvero puntualmente sui numeri di quell'anno. A proposito dei fatti di Chicago, Dave Dellinger nel numero di aprile 1968 scriveva: « It is obscene for a government which has accelerated the bombing in Vietnam to indict those who are trying to put an end to the slaughter. The police riot in Chicago gave us but a small part of the violence which is imposed

daily on the people of Vietnam and the black people of this country ».

Walter Schneir paragonava il processo di Chicago al processo dei Rosenberg [12] e accentuava l'aspetto teatrale del comportamento degli imputati volto a smascherare la parzialità della corte. Gli otto di Chicago dissacravano la corte e quindi l'autorità. L'opera di smascheramento e di dissacrazione diventava, per *Liberation,* un momento essenziale per la costruzione di una coscienza radicale di massa. Bisognava fare del processo un'arma di offesa anziché di difesa [13] e in questo si era facilitati dalla celebrità del processo e dalla attenzione con cui il pubblico lo seguiva. Con uno spiccato senso dell'umorismo e con la precisa volontà di assumersi i rischi per le proprie azioni, gli imputati avevano letteralmente « aggredito » la sacralità della Corte. L'America era una « assurdità totale », in senso esistenziale, quindi bisognava accostarvisi in modo assurdo: questo era l'unico modo « serio » di affrontare la situazione. Per Abbie Hoffman [14] era evidente che gli imputati non erano stati processati perché avevano a che fare con le dimostrazioni di Chicago, ma perché erano i leaders del movimento. E poiché il movimento era notoriamente antiautoritario e contro il sistema il processo rappresentava un attacco all'intero movimento e a chiunque si opponeva alla guerra nel Vietnam.

Parimenti Dellinger [15] riteneva che una intera generazione fosse sotto processo e che due differenti modi di vita si scontrassero in aula. Infatti gli imputati, benché diversi tra loro, « esistevano » in un contesto culturale diverso da quello del sistema. L'elemento che li univa era la nuova cultura e lo stile di vita. Il processo serviva inoltre ad imprimere una ulteriore radicalizzazione nel movimento. Negli anni '60 in-

12. Walter Schneir, « Desanctifying the Courts », *Liberation*, marzo '70.

13. Conspiracy Staff Members, « The Conspiracy Experience », *Liberation*, marzo 1970.

14. *Liberation*, aprile 1970.

15. D. Dellinger, « A Memoir of Chicago », *Liberation*, maggio 1970.

fatti i giovani radicali avevano combattuto le lotte degli altri (Vietnamiti, negri, ecc.) mentre ora diventavano consci della *loro* oppressione, e combattevano per la loro lotta, a fianco di quella dei negri, dei vietnamiti e degli altri oppressi. Si era costituito un fronte interno.

La posizione della rivista si era dunque ulteriormente radicalizzata in seguito al processo. *Liberation*, che aveva cominciato con motivazioni prevalentemente morali e personali, era passata poi ad un tipo di azioni a carattere comunitario che implicavano la concezione della democrazia partecipatoria, per arrivare ad assumere un carattere più specificatamente politico (resistenza, lotta di liberazione). La rivista aveva finito così per identificarsi con tutte le cause rivoluzionarie dell'America del dissenso, riuscendo spesso a trovare le risposte giuste agli interrogativi diversi che via via si presentavano e ad adempiere ad una importante funzione di chiarificazione. Bisogna però precisare che la maturazione politica era dovuta più a cause specifiche che a ragioni ideologiche. Si era passati dalla protesta alla resistenza e si parlava ora apertamente di rivoluzione. Man mano che il movimento si radicalizzava i metodi non-violenti venivano gradualmente abbandonati, mentre la rivista continuava a ritenerli validi. Però anche se *Liberation* restava staccata dal movimento per quello che riguardava i metodi di azione, essa era completamente d'accordo sui fini da raggiungere. Accettava la linea della SDS che asseriva che l'imperialismo americano era un sistema oppressivo anche all'interno e per questo era d'accordo con chi rifiutava di andare sotto le armi e di uccidere i vietnamiti, vittime anch'essi di questo imperialismo. Dellinger parlava diffusamente della arroganza di potere, caratteristica della politica americana. Secondo lui, gli USA rappresentavano il maggior ostacolo alla pace e allo sviluppo e il contributo che gli americani, pacifisti e rivoluzionari, potevano dare era di opporsi alla politica militare ed estera del governo. Bisognava però trovare nuove tattiche e strategie. Così, dal '70 in poi, *Liberation* cercava una strategia che si confrontasse efficacemente col potere corporativo alla base dell'imperialismo e del « war-

fare state », e nuove tattiche per legare il movimento a quelli che pagavano giornalmente in termini economici, oltre che umani, il prezzo dello sfruttamento.

La crisi del movimento all'inizio degli anni '70 attraverso Liberation.

All'inizio degli anni '70 la New Left attraversava un periodo di profonda crisi e registrava un notevole riflusso. Col tempo mostrava i limiti delle sue ipotesi, benché le istanze da cui era sorta fossero ancora valide. La New Left stava scontando principalmente gli errori dovuti alla mancanza di chiarezza ideologica, di organizzazione politica e di maturità. Il fine ultimo, l'utopia, il socialismo erano stati persi di vista e i gruppi si scagliavano gli uni contro gli altri accentuando l'isolamento e l'irrilevanza del movimento. Il settarismo aveva sostituito la politica aperta, la solidarietà e lo sperimentalismo che avevano caratterizzato il movimento al momento della sua crescita. Le ultime manifestazioni per il Vietnam mostravano intensità e stanchezza allo stesso tempo. Infatti, malgrado la lotta portata avanti all'interno del paese e la mobilitazione, la guerra continuava [16].

Il problema dell'impotenza di fondo del movimento colpiva soprattutto gli organizzatori delle azioni di massa, e, in particolare, il gruppo di *Liberation*. Dellinger e Lynd infatti erano stati tra gli organizzatori delle maggiori manifestazioni americane contro la guerra dal '65 in poi; ed erano stati leaders riconosciuti della New Left (benché teoricamente venisse rifiutata la gerarchia).

L'isolamento e la stagnazione all'inizio degli anni '70 spingevano i « sopravvissuti » a tentare una valutazione storica del radicalismo americano e, in questa linea, anche *Liberation* cercava di fare un bilancio e un'analisi critica di dieci anni di dissenso.

16. Norman Fruchter, « Protest, Power and People », *Liberation*, aprile '71.

Secondo la rivista, una delle cause principali della crisi della New Left era dovuta al fatto che dalla metà degli anni '60 in poi non esisteva più in America un'organizzazione in grado di controllare e guidare il movimento che, di conseguenza, aveva cessato di crescere. *Liberation* riteneva che la sinistra non avrebbe potuto riprendere l'iniziativa se non avesse superato le tendenze settarie e disgregatrici presenti al suo interno. Inoltre, secondo *Liberation*, la New Left non si era confrontata col potere nell'America contemporanea e non aveva sviluppato una teoria del mutamento sociale [17]. Per sei anni aveva continuato con forme di petizioni, attraverso strategie che tentavano di persuadere il potere a cambiare sotto la spinta di dimostrazioni di forza popolare (p.e. confrontarsi col Pentagono), invece di affrontare seriamente la questione del potere e della presa delle decisioni. La situazione negli anni '60 era salita di tono grazie a particolari circostanze (Vietnam, rivolte negre, ecc.), ma i radicali non avevano individuato i temi per farla cambiare. Nonostante una mobilitazione di ampiezza ineguagliabile, i radicali si erano scoperti inani. Malgrado il loro impegno non erano riusciti a fermare la guerra, poiché non avevano modificato le strutture della società americana. Troppo spesso avevano voluto modificare l'uomo, non la società, perdendo di vista il fatto che a livello sovrastrutturale non si può ricreare la solidarietà di classe, che esiste a livello strutturale, e cioè che è soprattutto l'impegno in situazioni precise a determinare i cambiamenti della coscienza, mentre la propaganda e il convincimento hanno ruoli importanti, ma secondari. Un altro limite della New Left consisteva nel fatto che la solidarietà con i movimenti rivoluzionari del terzo mondo si era espressa attraverso un supporto verbale, più che in termini di comune vittimizzazione da parte di un intero sistema di potere economico e politico. Infatti i radicali americani nutrivano un senso di colpa perché facevano parte di una nazione imperialista e si ritenevano in uno status privilegiato a spese del

17. *Ibidem.*

terzo mondo. Tutto ciò aveva reso difficile lo sviluppo della coscienza della propria oppressione e l'evidenza che esistevano anche all'interno del paese dominante gruppi e aree colonizzate come parte dello stesso processo politico che creava e manteneva le colonie all'estero. La rivista notava tuttavia che negli anni '70 alcuni gruppi cominciavano a rendersi conto dei limiti e dei modi in cui la loro libertà veniva negata (donne, minoranze razziali, omosessuali, ecc.). Si trattava di gruppi specifici che sperimentavano in modi diversi l'oppressione. Questa verità non andava negata o considerata come uno status quo secondario, ma *Liberation* avvertiva che se queste differenze fossero diventate le linee secondo cui le lotte future avrebbero avuto luogo, la frammentarietà che affliggeva il movimento sarebbe aumentata. Proprio perché il nuovo radicalismo era nato da interessi di gruppo e richieste politiche orientate, se non si voleva perdere definitivamente l'energia degli anni '60, era necessario che venisse trasformato in un movimento socialista coerente, dotato di un'organizzazione, una prospettiva strategica e un chiaro senso dei suoi obiettivi [18].

L'analisi e il giudizio che la rivista stava sviluppando nei confronti della New Left veniva esteso anche a quel movimento di ricerca di valori alternativi che è stato definito contro-cultura. Il giudizio sulla esperienza giovanile era stato generalmente positivo negli anni '60. Si registrava la nascita di nuovi valori e di una nuova coscienza.

Benché la rivista criticasse l'infantilismo e la ingenuità di molta parte del movimento controculturale e soprattutto il fatto di insistere su una concezione esclusivamente moralista della società, riconosceva però il carattere originale, caleidoscopico e di vera e propria rivoluzione culturale dell'esperienza giovanile. Respinta ogni subordinazione all'autorità, la controcultura riaffermava infatti il valore della coscienza individuale e la responsabilità personale rifacendosi a

18. Noam Chomsky, « Some Tasks for the Left », in *Liberation*, dicembre 1969.

quei principi di libertà della tradizione americana che erano alla base della concezione della rivista. *Liberation* aveva in comune col movimento contro-culturale la necessità di opporre le esigenze umane trascendenti a un sistema competitivo e disumanizzante, e il forte senso comunitario. La rivista, come si è visto, aveva rifiutato un approccio politico nei termini propri della politica e aveva messo continuamente in rilievo l'importanza del fattore soggettivo e la necessità di una liberazione allo stesso tempo psicologica sociale e politica. Negli anni '60 quindi, la rivista aveva visto con occhio estremamente benevolo il sorgere della contro-cultura, ritenendo che la creazione di una nuova cultura, unificata e allo stesso tempo altamente differenziata all'interno, avrebbe contribuito a ridare una visione globale della realtà e a permettere agli individui di affrontare autonomamente la vita nella sua complessità, cosicché l'uomo, mediante l'autocoscienza e la trasformazione individuale, avrebbe riacquistato il suo posto al centro dell'universo e avrebbe messo in luce una creatività e delle potenzialità proprie della natura umana e ancora non espresse.

Il giudizio, negli anni '70, era invece molto più critico. Secondo *Liberation* la giovane cultura, benché fosse visibilmente cresciuta, non si era mossa a un livello cosciente di prassi politica e di conseguenza era stata commercializzata e riassorbita nel sistema. La rivista riconosceva che la contro-cultura era ormai più manipolata che autodiretta e si domandava se avrebbe lasciato dietro di sé qualcosa oltre ad un mercato consumistico. L'intero contenuto della contro-cultura era stato ridotto per un'assimilazione conveniente da parte del sistema, ed era stata sepolta l'etica anticompetitiva, anticonsumistica e umanistica. Gli *hippies* erano diventati lo specchio della cultura che credevano di respingere. La stampa *underground* aveva contribuito alla mistificazione con l'identificazione dei giovani con la reale forza rivoluzionaria, paragonata al terzo mondo e alla classe operaia, creando il mito dei « giovani » come classe e facilitando la conseguente mercificazione da parte del sistema.

Contro l'avventurismo hippy, *Liberation* riteneva che le lotte per una nuova cultura, lungi dal rimpiazzare i conflitti precedenti, come la lotta di classe, erano piuttosto un progetto cumulativo che incorporava tutte le mete liberatrici, non realizzate o realizzate solo parzialmente, di queste lotte precedenti, dando un nuovo potenziale di espressione a tutti quei bisogni e a quelle energie che in precedenza erano rimaste implicite o sommerse. La rivoluzione culturale veniva a coincidere così con il rafforzamento di tutti quei comportamenti liberatori che si opponevano ad uno stile di vita privato e passivo.

Per *Liberation* politicizzazione significava anche superamento del carrierismo individuale, della ricerca del benessere materiale, di una vita familiare isolata e, contemporaneamente, accettazione di possibili alternative, incluse nuove strutture comunitarie.

Per uscire dalla situazione di stagnazione nella quale si trovava il movimento e per risolvere la crisi, *Liberation* riteneva che la sinistra avesse bisogno di:

1) Una teoria, una *ideologia radicale* che rappresentasse uno strumento di comprensione del capitalismo avanzato e ponesse le basi per la nuova società socialista. Come proposta immediata *Liberation* indicava la necessità di una storia del radicalismo degli anni '50 e '60 scritta da radicali, perché le esperienze passate diventassero patrimonio comune anche delle nuove generazioni. Una storia radicale diventava così il punto di partenza per elaborare una nuova analisi politica che « ricatturasse » il sogno americano. Contemporaneamente agli articoli e ai documenti sul dissenso degli anni '60 e sulle lotte passate, destinati a costituire una nuova teoria del radicalismo, la rivista approfondiva l'analisi dell'aspetto economico e politico del capitalismo americano alla ricerca di una teoria e di una alternativa concreta. Venivano pubblicati articoli e recensioni, spesso polemiche, su Marcuse, Mandel, Genovese. Gli articoli si susseguivano. Notevoli quelli a firma di Noam Chomsky e Gabriel Kolko.

Liberation insisteva intanto sulla necessità di analizzare la classe operaia americana, esulando dalle tendenze comuni che la consideravano o integrata nella classe medio-borghese, o mitizzata come l'unica forza rivoluzionaria.

La rivista esaminava la dinamica del controllo per cercare i limiti e la vulnerabilità del potere, in vista di una strategia a lungo termine. Dal '71 in poi, si impegnava a tentare di descrivere le relazioni tra il potere e gli individui specifici e i gruppi che ne erano vittime.

2) Una *organizzazione* a carattere nazionale in grado di dare unità e di dirigere il dissenso. *Liberation* riteneva infatti che la sinistra fosse condannata all'irrilevanza se non fosse riuscita a fondere insieme le forze differenti che la componevano e a creare un movimento radicale su larghe basi, capace di essere un punto di riferimento e una guida all'azione del singolo militante e di fargli sentire che la sua lotta era parte integrante di una lotta più generale per la ricostruzione nazionale. Uno dei limiti del movimento infatti era stata proprio la mancanza di una struttura capace di dare consistenza alle diverse forze politiche per affrontare efficacemente lo scontro di classe e sviluppare una strategia preventiva anziché di semplice reazione.

Già verso la fine degli anni '60 *Liberation* affermava che la costruzione di una organizzazione socialista, libertaria e rivoluzionaria era ormai una necessità improrogabile per la sinistra. Questa organizzazione avrebbe fatto coagulare intorno a sé i diversi gruppi e avrebbe eliminato gli inconvenienti dovuti alla precarietà della durata e ai limiti dei gruppi. Lynd e Dellinger, dal 1968 in poi avvertivano che se la sinistra si fosse lasciata sfuggire la possibilità di costruire la organizzazione, come era avvenuto negli anni '30, l'America sarebbe finita nel fascismo e il movimento sarebbe stato riassorbito.

D'altra parte *Liberation* assumeva una posizione estremamente critica nei confronti delle cosiddette avanguardie, e specialmente di gruppi come i Weathermen. In generale criticava il dogmatismo e l'infantilismo rivoluzionario che

ricordavano certi aspetti della Old Left. Criticava per di più il culto del proletariato e l'elitismo delle avanguardie che creava nuovamente una disciplina dall'alto verso il basso e promuoveva il settarismo. La rivista proponeva, al contrario, di allargare la base del movimento includendo fra gli altri, gli ex attivisti della New Left e quella parte della classe lavoratrice disillusa dai sindacati [19].

Proposte per la nuova organizzazione.

Senza pretendere di portare soluzioni finali, *Liberation* faceva proposte con carattere sperimentale, che avrebbero dovuto essere verificate dai fatti. I maggiori problemi per *Liberation* erano quelli della leadership, dell'effettuazione delle scelte, della democrazia all'interno dell'organizzazione. La rivista rifiutava il concetto leninista del partito e credeva invece in una struttura capace di:

a) combinare insieme la Old Left e la New Left;

b) creare un movimento radicale di massa del quale i colletti bianchi e i colletti blu fossero due componenti forti ed indipendenti.

Si trattava di una struttura a metà tra una struttura locale e una grande organizzazione burocratica. La rivista rispolverava vecchie idee, che a suo tempo la Old Left aveva rifiutato, come il diritto locale di sciopero e lo « shop assistant system » nei sindacati. L'organizzazione sarebbe stata radicale, ma non quanto lo erano i gruppi. Così il ruolo della sinistra, all'interno dell'organizzazione di massa, sarebbe stato di spingerla avanti e di radicalizzarla. L'organizzazione, pur avendo capacità e poteri decisionali, doveva permettere ampia libertà di azione ai gruppi che l'avrebbero costituita: sarebbe stata una struttura a carattere tollerante e non egemonizzante.

19. Dave Dellinger, « A new stage of struggle », *Liberation*, settembre '71.

Il primo passo verso questa organizzazione veniva indicato nella costruzione di movimenti regionali, di « community unions », di sindacati paralleli, sul tipo dei soviet di Mosca e di Leningrado. Carl Boggs [20] oltre che ai soviet li paragonava alle regioni liberate in Cina, alla « società parallela » in Vietnam e ai comitati di base italiani. Queste strutture di potere dualistico, veicoli di una rivoluzione culturale e in grado di compiere lotte precise per l'egemonia ideologica, estese a tutte le aree della vita, avrebbero avuto la funzione di combinare le micro e le macro strutture, senza che le prime soccombessero. La struttura organizzativa, affermava *Liberation*, sarebbe nata dalla diffusione e dalla maturazione di queste strutture parallele, dal basso, e non poteva essere imposta dall'alto. Ancora una volta quindi *Liberation* riproponeva la linea del radicalismo libertario e la necessità di una concordanza tra mezzi e fini, oltre alla diffidenza per la concezione leninista del partito. Infatti affermava che una organizzazione probabilmente avrebbe fatto la rivoluzione a sua immagine e che un partito centralizzato avrebbe distrutto i soviet. La rivista dichiarava esplicitamente che bisognava combinare la coscienza anti-capitalista sviluppata recentemente con l'umanesimo radicale della tradizione americana, perché, se si fossero persi di vista i valori umani, il movimento non avrebbe avuto futuro in America. La democrazia, secondo *Liberation*, poteva sopravvivere soltanto col socialismo libertario. La meta finale era: « to create a society in which each man has the opportunity to love himself, and thereby, the opportunity to love his fellows: that is the dream » [21]. *Liberation* continuava anche negli anni '70 nel suo compito di « aprire nuove frontiere di pensiero » e di abbattere tradizionali punti di vista. La rivista cercava di tornare ad essere, come era stata

20. Carl Boggs, « Towards a new consciousness », *Liberation*, gennaio 1972.

21. Julius Lester, « To recapture the dream », *Liberation*, agosto 1969.

in precedenza, un punto di riferimento del movimento del dissenso e una tribuna da cui discutere liberamente, secondo lo stesso spirito che aveva ispirato « Tract for the Times », apparso nel primo numero. Ma il clima era mutato, benché le proposte si susseguissero e il dibattito fosse animato. Non c'era più quel fervore dovuto all'azione vissuta in prima persona che si notava negli anni '50 e '60. Benché la rivista non fosse in crisi, rifletteva però chiaramente la crisi del movimento. Il periodo d'oro era finito.

Nell'analisi dei contenuti della rivista è stato messo in evidenza lo stretto rapporto tra le diverse posizioni che la rivista veniva via via assumendo e le cause che le provocavano, e, in particolare, il nascere del dissenso negli USA negli anni '60. La rivista infatti ha rappresentato una posizione minoritaria, ma importante, per aver riproposto in tutta la sua ricchezza una parte fondamentale della tradizione americana negli ultimi venti anni. Vi è, dietro gli scritti apparsi su *Liberation* un filone che abbraccia lo spirito delle due rivoluzioni (1776-83 e 1861-65), le « verità di per se stesse evidenti », il pacifismo e l'egualitarismo dei quaccheri, la disobbedienza civile di Thoreau, ecc., insomma tutti quei valori tipicamente americani che si ritrovano nei valori ispiratori del movimento degli anni '60. Sin dal primo numero la rivista si rifà esplicitamente a questa tradizione americana:

There is an American tradition, far from having been realized, often distorted, of a nation conceived in liberty and dedicated to the proposition that "all men are created equal". It is a tradition that also emphasizes the dignity of man and asserts that government rests upon consent, and institutions are made for man, not man for institutions. Such names as Jefferson, Paine, Thoreau, Emerson, Debs, the Quacker experiment in Pennsylvania, the utopian community experiments, the abolition movements, the Underground Railway, are associated with this tradition... There is the heritage of the libertarian, democratic, antiwar, socialist, anarchist and labor movements in Europe and the US in the last part of the nineteenth century and the early years of the twentieth... There is a tradition of pacifism and nonviolence ». ("Tract for the times", *Liberation,* marzo 1956).

La tradizione radicale americana viene assimilata e reinterpretata alla luce della nuova realtà americana cosicché, se ci si rifà continuamente ad essa per trarne forza e credibilità, pure la linea della rivista resta un fatto essenzialmente originale, con caratteristiche precise. Si può osservare che, mentre fino al 1963-64 è principalmente il filone dei quaccheri e di Garrison ad influenzare la rivista, dal 1965 in poi è invece una linea più radicale a prevalere, cioè la linea della disobbedienza civile come metodo per una rivoluzione pacifica.

Dalla tradizione radicale americana assimilata e ripensata in termini nuovi, derivano principalmente due elementi caratteristici:

1) La visione di una utopia basata su una società decentralizzata, con comunità che si autogovernano e con istituzioni continuamente improvvisate dal basso.

2) L'importanza fondamentale della prassi nella verifica della linea ideologica da seguire. La necessità cioè di una costante ridefinizione della teoria alla luce della realtà immediata e l'insistenza sull'azione come mezzo per sperimentare e rielaborare tale teoria.

La rivista ha rappresentato, fin dall'origine, il punto di incontro di questo filone storico e dei conflitti emergenti nella società post-industriale.

Alla metà degli anni '50 infatti, nell'America della guerra fredda che usciva appena allora dal maccartismo, *Liberation* ha rappresentato essenzialmente una posizione precisa, pacifista e di « terzo campo », che, benché fortemente minoritaria, è riuscita a scuotere e a coinvolgere una parte dell'opinione pubblica in esperimenti creativi ed originali, tali da porre le basi per un nuovo tipo di visione della realtà americana, con un appello che si rifaceva alle tradizionali libertà civili sancite dalla Costituzione. In quegli anni la rivista è stata una delle pochissime voci della minoranza dissenziente, che portava avanti essenzialmente delle esigenze di pace, libertà e partecipazione dal basso e, soprattutto, uno stato di malessere avvertito non solo nei riguardi dello sfruttamento economico, ma anche nei confronti di un'oppressione allo stesso

tempo economica, politica, culturale e fisiologica tendente ad immunizzare gli individui da qualsiasi richiamo umano. Alla metà degli anni '60 invece, *Liberation* ha rappresentato, all'interno della sinistra americana, una posizione diversa, precisa e originale, che tentava di conciliare l'impegno politico attivo nella costruzione della Nuova Sinistra, con istanze e motivi esistenziali.

L'importanza della rivista deriva essenzialmente dai seguenti fattori:

1) ha contribuito in modo rilevante (sia con gli scritti che con l'impegno attivo dei singoli collaboratori) alla creazione di un *nuovo radicalismo* e di una diversa interpretazione della realtà politica americana. In particolare la rivista si è mossa in quella direzione che, negli anni '60, ha permesso il nascere della Nuova Sinistra e il suo sviluppo ideologico.

2) Ha posto le basi per una nuova concezione di giornalismo impegnato, secondo cui i redattori partecipano agli eventi in prima persona e spesso sono essi stessi a provocarli. In questo senso il gruppo di *Liberation* ha rappresentato una autentica opposizione nella metà degli anni '50, ed è stato in grado di promuovere tutta una serie di azioni parapolitiche che hanno avuto un'importanza notevole.

CRISTINA SCATAMACCHIA

AMERICAN POETRY, 1900-1950:

Notes Toward a Re-assessment

Questionnaire

1. Is it nonsense to talk of a typical American poem? If not, what, in your opinion, are the qualities which tend to distinguish a poem as American?
2. Do you consider that the language of American poetry (vocabulary, use of vocabulary, metric, cadences, syntax, punctuation, differs notably from that of English poetry? Is this difference (if any) fortuitous, or does it correspond to some underlying difference of sensibility?' [1]

'Plato the purple swine advocated the expulsion of "poets" (he may have meant Eddie Marsh's gang or the blokes who write in the *Observer*) from his projected republic but he failed to *specify* that he meant sloppy poets. He was, as I have already said, a "prose poet", that is a rhapsodist who shirked verse technique (musical technique)' [2]

It would have been interesting to have Pound's reply to Rajan's questionnaire. The poets asked — Marianne Moore, Robert Penn Warren, Wallace Stevens, Horace Gregory, Allen Tate, James Laughlin, William Carlos Williams — produced some oddly unilluminating responses, mainly because

1. B. Rajan, ed., *Modern American Poetry*, p. 182 (Dobson, 1950).
2. Ezra Pound, *Guide to Kulchur*, p. 128 (New Directions pb, 1968).

they refused to get down to details. There *are* differences and they arise, as Wallace Stevens pointed out, from the fact that 'we live in two different physical worlds and it is not nonsense to think that that matters'. But it is from closely observed differences in the areas which Rajan specifies — from induction rather than deduction — that the truth might emerge.

Pound's personal aside, typical of the acrimonious and sporadic aperçus of the *Guide to Kulchur*, subsumes a whole line of criticism vis-à-vis American poetry. We have all heard it so often that we take it for truth, perhaps without as much examination as we might have given these axioms. Nota: American poetry in the twentieth century is better than English poetry. Nota: it all began in the years before the First World War, when Harriet Monroe perceived what was best in the new American poetry and, in the pages of *Poetry*, published a catholic collection of American poets whose work was as far from the thin romanticism of Richard Hovey and Bliss Carman as it was from the Georgian pipings of 'Eddie Marsh's gang'.

But what do we actually find when we compare the first volume of *Georgian Poetry*, 1911-1912[3] with *Poetry: A Magazine of Verse* (Volume I, October-March, 1912-13)? We find, for one thing, that the latter volume begins with a contribution by one Arthur Davison Ficke ('a graduate of Harvard, who studied law and entered his father's office in Davenport, Iowa'). It is called 'Poetry' and the first verse runs:

> It is a little isle amid bleak seas —
> An isolate realm of garden, circled round
> By importunity of stress and sound,
> Devoid of empery to master these.
> At most, the memory of its streams and bees,

3. The Poetry Bookshop, Theobalds Road, December 1912.

Borne to the toiling mariner outward-bound,
Recalls his soul to that delightful ground;
But serves no beacon toward his destinies.

Miss Monroe's chatty notes further inform us that another contributor, Mrs. Roscoe P. Conkling, is a resident of the state of New York; her poem is 'Symphony of a Mexican Garden'. The Contents list contains many non-American names — from W.B. Yeats (five Celtic Twilight poems), Rabindranath Tagore, Alfred Noyes, Ernest Rhys and Alice Meynell to Richard Aldington. Of the vaunted new guard there is precious little — Pound's 'To Whistler, American' and 'Middle Aged' (both unpreserved in his *Collected Shorter Poems*) and Vachel Lindsay's 'General William Booth Enters into Heaven'. For the rest, it is a sad *mélange* of such as Witter Bynner, Madison Cawein, Fannie Stearns Davis, Lily A. Long, Mrs. Schuyler Van Rensslaer (!) and Ridgley Torrence.

The Georgian anthology, on the other hand, contains five superb poems by Rupert Brooke, including 'The Old Vicarage, Grantchester', De La Mare's 'Arabia', 'The Sleeper' and 'The Listeners' (among others), poems by Flecker, W.W. Gibson Masefield and James Stephens, and D.H. Lawrence's 'The Snapdragon'. What price *Poetry* (Chicago)? All in all, it seems an amateurish affair, with, apart from a few Poundian nuggets, a peculiar kind of American poetasting, which might be found as distasteful as the mandarin style of the English. 'Sloppy poets' some of 'Eddie Marsh's gang' may have been — but not all.

But this, of course, is not the whole truth. Let us call a roll of some of the more usually cited American books of verse in the early years of the twentieth century[4]. Vachel Lindsay's volume containing 'General William Booth Enters into Heaven' appeared in 1913, and *The Congo and Other Poems* in 1914. Forst's *North of Boston* came out in the

4. See L. UNTERMEYER, *Modern American Poetry*, Preface, p. 13, 1950.

same year (albeit published in England), Masters' *Spoon River Anthology* in 1915, Sandburg's *Chicago Poems* and Robinson's *The Man Against the Sky* in 1916. It is a fair enough contribution. However, Lindsay, Sandburg and Masters achieved as much fame by being heralders of a so-called 'Middle Western Renaissance' as by being poets of intrinsic literary importance. Robinson is revealed on close examination to have a peculiarly 'for them' (Americans that is) validity. And Frost — even Frost at his best — can hardly approach the glorious felicities of Yeats. Whitman was another matter but, certainly, the transatlantic fireworks of the early years of the twentieth century seem a little damp when viewed from the vantage point of the nineteen seventies.

We must look elsewhere for the greatest poetic contribution by Americans in the early days of the 19th-Century. They are two-fold. The first is the extraordinary impetus given to modern poetry as a whole by the pioneering achievement of Pound and Eliot. By 1920 Pound had published eleven books, the last of them *Hugh Selwyn Mauberley*. Three more were to appear before *A Draft of XVI Cantos* in 1925. Eliot brought out *Prufrock* in 1917, *Ara Vos Prec* in 1919, *Poems* and *The Sacred Wood* in 1920, and *The Waste Land* in 1922. The second is the Imagist movement (although it was not *wholly* American in origin).

It is in the six principles of Imagism, rather than in the less-than-first-class talent displayed in the anthology *Des Imagistes* (1914) and the three volumes of *Some Imagist Poets* (1915, 1916 and 1917), that there may be found the core of that new hardness and clearness which was to inform the best work of Pound, Eliot and, later, Williams:

1. To use the language of common speech, but to employ always the *exact* word, not the merely decorative word.
2. To create new rhythms - as the expression of new moods. We do not insist on « free verse » as the only method of writing poetry ... we do believe that the individuality of a poet may often be better expressed in free verse than in conventional forms.

3. To allow absolute freedom in the choice of subject.

4. To present an image (hence the name "Imagist"). We are not a school of painters, but we believe that poetry should render particulars exactly and not deal in vague generalities, however magnificent and sonorous.

5. To produce poetry that is hard and clear, never blurred or indefinite.

6. Finally, most of us believe that concentration is the very essence of poetry.

However, I do not believe that Imagism as such — that is, the simple, if skilful setting down of images in a style which might be compared with the *haiku* — ever produced great poetry. Two examples from Pound might be adduced in evidence:

> The apparition of these faces in the crowd;
> Petals on a wet, black bough.

and

> Green arsenic smeared on an egg-white cloth,
> Crushed strawberries! Come, let us feast our eyes.

These are offered as poems, but poems they are not. They are, if you like, brilliant gestures, bold experiments, attempts to clear away the rubble of Victorian over-describing. In prose, they might be compared with the contribution which Hemingway made when he too 'used the language of common speech' and employed 'always the exact word, never the merely decorative word', when he substituted the dryness of 'he said', 'she said' for the pseudo-eloquence of, say, 'he expostulated violently'. 'Don't talk about, present', said Henry James, and although his work is not an ideal example of using the language of common speech, one may applaud his sentiments. Even William's notorious experiments in the Imagist manner leave something to be desired — for example:

So much depends
upon
a red wheel
barrow
glazed with rain
water
beside the white
chickens

Those who were most possessed by Imagism, like HD, never became more than good minor poets. That the movement was for Pound, Eliot and Williams a stepping-stone towards their own personal goals, indicates their stature. What I find it interesting to enquire is exactly what that stature was. All the great American poets, it has been said, have been either preachers or experimenters, or both. Not for them the modes of men 'content with the connotations of their masters'. This statement applies no doubt to Pound, Eliot and Williams — as it did to Whitman — but how far down the scale does it go? To examine the proposition carefully may not only provide a certain perspective but also, perhaps, enable tentative answers to be given to the first part of Rajan's questionnaire.

For the sake of clarity (and perhaps of a certain enlightenment) a list of twentieth century American and British poets placed roughly in the decades in which they were most important might be attempted:

	American	*British*
1900	Edwin Markham	Rudyard Kipling
	William Vaughn Moody	G.K. Chesterton
	E.A. Robinson	Laurence Binyon
	Trumbull Stickney	Thomas Sturge Moore
		A.E. Housman
		G.M. Hopkins (posthumous, *pace* Bridges)

1910	Robert Frost	Robert Bridges
	Carl Sandburg	Rupert Brooke
	Vachel Lindsay	Wilfred Owen
	Edgar Lee Masters	Siegfried Sassoon
	Amy Lowell	John Masefield
		W.B. Yeats
		Edward Thomas
		W.H. Davies
		Walter de la Mare
1920	Emily Dickinson (posthumous)	D.H. Lawrence
	Conrad Aiken	Edith Sitwell
	Ezra Pound	Robert Graves
	T.S. Eliot	James Stephens
	E.E. Cummings	W.J. Turner
	Wallace Stevens	
	William Carlos Williams	
	HD Stephen Vincent Benét	
1930	Hart Crane	W.H. Auden
	Marianne Moore	Stephen Spender
	John Crowe Ransom	Louis MacNeice
	Allen Tate 'Fugitives'	Cecil Day Lewis
	Robert Penn Warren	William Empson
	Robinson Jeffers	David Gascoyne
	Archibald MacLeish	
	Richard Eberhart	
	Kenneth Fearing	

1940	Delmore Schwartz	Dylan Thomas
	Karl Shapiro	Roy Fuller
	Muriel Rukeyser	Lawrence Durrell
	Elizabeth Bishop	Vernon Watkins
	Randall Jarrell	W.S. Graham
	John Ciardi	W.R. Rodgers
	Theodore Roethke	George Barker
	Robert Lowell	Henry Reed
	Richard Wilbur	Sidney Keyes
	John Berryman	Alun Lewis
	Kenneth Patchen	John Heath-Stubbs
	Winfield Townley Scott	David Wright
	Peter Viereck	John Betjeman

I choose Housman to compare with Robinson in the first decade since although, like Yeats, he spans a greater period, it was in the early years of the twentieth century that his poems had most impact. Like Robinson, too, he published his first book in the nineties. Both were classicists; both were pessimists.

A comparison of Robinson with Housman produces a conclusion which may be extended — through later comparisons — from the particular to the general. The English poet is conventional in form and (at least publicly expressed) morality, but the professionalism is superb and the music is all. Yet it is not music in the sense of Swinburnian lilt or the thundering metres of Newbolt — and certainly not of Moody, Richard Hovey or Bliss Carman.

Housman's sense of touch — seeming so bland — has a cutting edge and an element in it of that effectiveness, pertinence and happiness of phrase which Helen Gardner found in Chaucer compared with Langland:

But Chaucer's "divine fluidity" ... his unerring sense of *verbal melody*, his *skill in the verse paragraph*, the range of his vocabulary and his discretion in the use of it ... the union in his poetry of grace and strength - these all make him a poet who has in a high degree what Langland lacks: what Mr. Eliot has called "auditory imagination" [5].

Eliot's definition of « auditory imagination » was:

the feeling for syllable and rhythm, penetrating far below the conscious levels of thought and feeling, invigorating every word; sinking to the most primitive and forgotten, returning to the origin and bringing something back, seeking the beginning and the end. It works through meanings, certainly, or not without meanings in the ordinary sense, and fuses the old and obliterated and the trite, the current, and the new and surprising, the most ancient and the most civilized mentality [6].

Does Housman possess « auditory imagination »? In 'Reveille' the extended image of the first stanza:

Wake: the silver dusk returning
Up the beach of darkness brims,
And the ship of sunrise burning
Strands upon the eastern rims...

is far from being that of a conventional poetaster, although at first glance it might seem to be such. Rhythm and sense go hand in hand with an urgency that is sustained by the change of pace in the third stanza:

Up, lad, up, 'tis late for lying:
Hear the drums of morning play...

5. HELEN GARDNER, *The Art of T.S. Eliot*, p. 4 (E.P. Dutton pb, 1959).
6. T.S. ELIOT, *The Use of Poetry*, 1933 (quoted by Gardner, p. 6, *op. cit.*).

Finally, the last verse rings the heart (in spite of ourselves?) with the felicity of its word-choice:

> Clay lies still but blood's a rover;
> Breath's a ware that will not keep.
> Up, lad: when the journey's over
> There'll be time enough to sleep'

Kiplingesque echoes? ('If you can keep your head when all about you...'). But what is wrong with these virtues, if expressed acceptably? Nor is it merely the young soldier's duty that Housman is underlining. The moral applies to us all.

A similar felicity attends 'With rue my heart is laden'. 'Golden friends' and 'rose-lipt maidens' may not be the contemporary poet's idea of original imagery. But backward-looking though Housman may be in vocabulary and technique, there is no *pastiche* here (as there is, very obviously for example, in the work of Edna St. Vincent Millay).

There is a memorable quality about the typical Housman phrase:

> 'When I was one-and-twenty
> I heard a wise man say...'

memorable, that is, in a mnemonic sense. This kind of verse is for repeating, as in:

> In summertime on Bredon
> The bells they sound so clear...

or

> Loveliest of trees, the cherry now
> Is hung with bloom along the bough

The final stanza of 'Loveliest of Trees' is trite enough in its sense: but although the *carpe diem* note is sad, it is not banal. Housman has used a traditional instrument and traditional imagery to express his own individual voice.

Let us take, for comparison, one of Robinson's best-known poems:

> Miniver Cheevy, child of scorn,
> Grew lean while he assailed the seasons;
> He wept that he was ever born,
> And he had reasons...

What is most noticeable is the difference of tone. Not only is Housman a singer; he can be sung. It would be difficult to sing Robinson. His metres, like his thought, are tough. The abrupt change of the four-stress line to a three-stress one is disconcerting — and is meant to be so. Robinson is an ironist; none of the well-controlled glamour of Housman for him. A 'down-East' dourness pervades even the most 'musical' of his lyrics:

> No more with overflowing light
> Shall fill the eyes that now are faded
> Nor shall another's fringe with night
> Their woman-hidden world as they did...

or

> She fears him, and will always ask
> What fated her to choose him;
> She meets in his engaging mask
> All reasons to refuse him;
> But what she meets and what she fears
> Are less than are the downward years,
> Drawn slowly to the foamless weirs
> Of age, were she to lose him.

Housman would never have been guilty of the lack of ear which led to the third rhyme on the same sound in line seven. It is an error which Poe more often fell into; one would not have expected it of a poet of Robinson's desperate honesty.

But it is not only to the lyric Robinson or the Robinson of those pre-Spoon River pen-portraits that we must look if we are to judge his quality as a whole. Most of the commentators dwell on the much-anthologised poems ('Eros Turannos', 'Mr. Flood's Party', 'For a Dead Lady', 'Flammonde'). However, the bulk of his work consists of long narrative poems. After his first twentieth century book, *Captain Craig* (1902), he published five such poems of book length, using Merlin or Lancelot or Tristram or 'King Jasper' as subjects.

Perhaps it was the fact of living in the United States, its context, its demands which made him approach the large subject and since — as a realist as well as a profound pessimist — he could not bring himself to write a new *Columbiad*, the impetus of his not inconsiderable talent frittered itself away. It was not even buried, like Melville's, in the holy ground of a *Clarel*, but maundered on into a world he never knew and with which he had little sympathy. When, occasionally, he succeeds in the long poem it is where he can identify himself passionately with the subject. An example (although it is by no means as long as the poems I have mentioned) is 'Ben Jonson Entertains a Man from Stratford'. This poem conveys that fascination with the 'otherness' of the English world — that mysterious world of hallowed literary names — which enabled John Livingston Lowes to write so penetratingly about Chaucer, or Thomas Wolfe to make a meal of such large chunks of Burton and the Elizabethans. The almost-conversational blank verse line carries a wealth of knowledge and, above all, feeling for the greatest figure of that European literary heritage which Americans of Robinson's stamp hold so dear:

> You are a friend then, as I make it out,
> Of our man Shakespeare, who alone of us
> Will put an ass's head in Fairyland...

It is clear, then, that we must not look in the work of Edwin Arlington Robinson for the delight in words and

memorable phrases that we find in the English poet. It is like looking in the world of Hawthorne or Melville for the domesticated character-studies and warm-blooded sentiments of a Dickens or a George Eliot. And if Robinson has indeed a 'for them' significance, it is because Americans are accustomed to looking in their own literature for another kind of thing and not simply because, by being there, by being all there is, he *has* to be made much of. Indeed, if one spends as much time with Robinson as one is forced, by English education and chauvinism, to spend on English poets, he grows on one. The fact that there is a slightly amateurish quality about much of his verse tends to obscure its dry wit and homely honesty. Here is a clapboard carpenter, not an artist in Sheraton. But he thinks, he feels. He may not possess the quality of 'auditory imagination', but his eye is one of the highest; he is at the farthest removed from the kind of poet who uses words for words' sake.

How true this is also of Frost, the most outstanding American poet of the next decade. He builds on the same background as Robinson but accomplishes a great deal more, partly because of the advantage of publishing at a later period and partly because of his exposure to that 'other place' which Robinson knew only through books. Although there were only five years between their birthdates, Robinson began publishing in 1897, whereas Frost's *North of Boston* did not come out in England until 1914. In *Poetry and the Age*, Randall Jarrell tells of teaching Frost in Germany. German audiences, he says, found it difficult to accept Frost because he had none of the mannerisms they expected of a *dichter*. One would assume, therefore, that it should have been easier for the English, who have Wordsworth in their inheritance. And so it has been. Edward Thomas admired Frost, and Cecil Day Lewis wrote an introduction to the Penguin selection of his work. Yet there have still been reservations. No English critic has been quite as enthusiastic as Jarrell. We are indebted to Jarrell for pointing out the bareness and hardness of Frost's sentiments (later to be expressed publicly

by Lionel Trilling on an unfortunate occasion). But we must also insist on that element of whimsicality which occasionally mars Frost's work and which Jarrell conveniently ignores. It is true that Frost is much more than a good High School poet, a laureate of the *Saturday Evening Post*, but the cracker-barrel philosopher with the elfish grin breaks through a little too often for us to suspend all reservations. Let us take two examples, one from 'Mending Wall':

> We keep the wall between us as we go.
> To each the boulders that have fallen to each.
> And some are loaves and some so nearly balls
> We have to use a spell to make them balance:
> 'Stay where you are until our backs are turned'...
> Something there is that doesn't love a wall,
> That wants it down. I could say 'Elves' to him,
> But it's not elves exactly...

the other from 'Birches':

> ... Such heaps of broken glass to sweep away
> You'd think the inner dome of heaven had fallen...
>
> You may see their trunks arching in the woods
> Years afterwards, trailing their leaves on the ground
> Like girls on hands and knees...

But it is not only Frost's whimsicality and preciousness which get in the way. There is a sort of knowingness even in the narrative poems which no doubt led Kenneth Koch to write his not entirely unsuccessful parody 'Mending Sump':

> Hiram, I think the sump is backing up.
> The bathroom floorboards for above two weeks
> Have seemed soaked through. A little bird, I think
> Has wandered in the pipes, and all's gone wrong.
> Something there is that doesn't hump a sump,
> He said...

When Jarrell made his arbitrary and dramatic choice of Frost's best poems most critics were too dumbstruck by Jarrell's acuity to raise questions. Frost, misled by Jarrell's choice of 'The Witch of Coös' [among others] was moved to read it on the Library of Congress recording. The result is bathetic, for 'The Witch of Coös' brings out in fact those qualities of the village poet and sententious moralizer which occasionally mar even the successful 'Death of the Hired Man' and 'Home Burial'. It is difficult to understand how any reader could keep a straight face at the recital of how the bones marched up and down the stairs. Enter Ralle the Sioux control; mother and son talk to each other in the third person; even the name of the protagonist — Toffile Lajway — adds to the unreality of the poem. 'The Witch of Coös' bears the same relation to the best of Frost as *Across the River and Into the Trees* bears to *The Sun Also Rises*.

What *is* best in Frost may be seen the more clearly by comparing him with his friend and mentor, Edward Thomas. There is a bookish, a 'literary' quality about Thomas, a clinging not merely to accepted metrics, but to the conventions and imagery which go with a 'poetic vocabulary' (nineteenth century, of course). This is Thomas:

> Out in the dark over the snow,
> The fallow fawns invisible go
> With the fallow deer
> And the winds blow
> Fast as the stars are slow...

or

> The new moon hangs like an ivory bugle
> In the naked frosty blue
> The ghylls of the forest, already blackened
> By Winter, are blackened anew...

It is competent enough stuff; it has a ring and a lilt, but it lacks that edge of hardness and truth which enables us to

forgive an obvious clinging to the conventions in the case of Housman. Let us consider one of Frost's many rhyming poems — for we must not be misled by frequency with which the dramatic poems are quoted. The tone is more personal, the vocabulary is simpler than Thomas's — for example, in ' To Earthward ':

> The hurt is not enough:
> I long for weight and strength
> To feel the earth as rough
> To all my length.

This is very different from Thomas's world of ' Jenny Pink's copse ', of ' Cockham, Cockridden and Childerditch/Roses, Pyrgo and Lapwater '.

Frost's countryside is full of death, dangers, disasters, sudden accidents:

> The leaves got up in a coil and hissed
> Blindly struck at my knee and missed...

Even when he is at his simplest and seemingly most pastoral there is a threat, a sadness, a hint of life's burden:

> The woods are lovely, dark and deep,
> But I have promises to keep,
> And miles to go before I sleep,
> And miles to go before I sleep!

In any list of important poets in the twentieth century, regardless of nationality, Frost commands a place; the same cannot be said of the poets of the so-called ' Middle Western Renaissance '. It is true that the fact that Sandburg, Lindsay and Masters wrote about the people and places which they knew well places them several notches above the ' birds and flowers ' school of lady poets who had flourished in a region given over until then exclusively to pioneering, industry and commerce. But the poetic instrument with which they were endowed was of a lesser order than Frost's.

Sandburg is, for the most part, watered-down Whitman. Consciously or unconsciously, he modelled his style on Whitman's long line, his lists, his enumeration of American scenes and objects. But in the process something was lost. Even in his 'catalogues' Whitman sings to the reader. Whitman's lines are liturgical:

> The pure contralto sings in the organ loft,
> The carpenter dresses his plank, the tongue of his foreplane whistles its wild, ascending lisp,
> The married and unmarried children ride home to their Thanksgiving dinner,
> The pilot seizes his king-pin, he heaves down with a strong arm,
> The mate stands braced in the whale-boat, lance and harpoon ready...

Even in this extract, taken at random from 'Song of Myself' the word-choice apparently so simple, is on closer scrutiny arresting: 'pure', 'dresses', 'tongue', 'wild, ascending lisp', 'stands braced'. The lines are taut with movement. By comparison, Sandburg is prosy:

> I know an ice handler who wears a flannel shirt with pearl buttons the size of a dollar,
> And he lugs a hundred-pound hunk into a saloon ice-box, helps himself to cold ham and rye bread,
> Tells the bartender it's hotter than yesterday and will be hotter yet tomorrow, by Jesus,
> And is on his way with his head in the air and a hard pair of fists...

Every word is usual, unremarkable. To say that it echoes the voice of the people is to fall into the fallacy of imitative form. In his most often-quoted poem, 'Chicago', the tone is expostulatory, blustering:

> Hog Butcher for the World!
> Tool Maker, Stacker of Wheat,
> Player with Railroads and the Nation's Freight Handler
> Stormy, husky, brawling,
> City of the Big Shouldets,...

This is 'talking about', enunciating; the sensibility is not, to put it conservatively, of the highest order. Where Sandburg is at his best, in *The People, Yes*, the most interesting writing is to be found in the 'stories':

> Six feet six was Davy Tipton
> and he had the proportions
> as kingpin Mississippi River pilot
> nearly filling the pilothouse
> as he took the wheel with a laugh:
> 'Big rivers ought to have big men'

and not in the flat statements which make up so much of his verse:

> The people will live on.
> The learning and blundering people will live on.
> They will be tricked and sold and again sold...

Masters is better because he is dramatic and laconic at the same time; he does not try to put ideas into the reader's head:

> ...And down I came with both legs broken
> And my eyes burned crisp as a couple of eggs...

> The Circuit Judge said whoever did it
> Was a fellow-servant of mine, and so
> Old Rhodes's son didn't have to pay me.
> And I say on the witness stand as blind
> As Jack the Fiddler, saying over and over,
> I didn't know him at all.

Lindsay, who once seemed like a joke, is probably the best of the three. He did not try to catch the 'voice of the people'

with a prose line [when did 'the people' ever read Sandburg and Masters?] He went to the people with a ballad metre that roused them and succeeded thereby in rousing us. In the 'Negro Sermon' entitled 'Simon Legree' he hits just that note of hyperbole which communicates the comedy-in-terror of the subject. In 'Bryan, Bryan, Bryan' and, especially, in 'General William Booth Enters Into Heaven' the style fits the subject. Last of all, is the note Lindsay struck in:

> But the flower-fed buffaloes of the spring
> Left us, long ago.
> They gore no more, they bellow no more,
> With the Blackfeet lying low
> With the Pawnes, lying low
> Lying low.

The achievement is in the tone, communicated with simplicity and without bravado. How quietly effective its feeling for America is may be seen by comparing it not only with the bluster of Sandburg but also with the over-competent journalism of Stephen Vincent Benét:

> I have fallen in love with American names,
> Left us, long ago.
> The snakeskin-title of mining-claims,
> The plumed war-bonnet of Medicine Hat...

But all this is but a prelude to the great age of American poetry — the twenties and the thirties. Four great names dominate the period between the end of the First World War and the beginning of the Second. Eliot, Pound, Stevens and Williams.

I should like, first of all, to consider the contribution of Pound, Stevens and Williams. Eliot is another matter. I have mentioned their indebtedness to Imagism, but we must go beyond Imagism to Imagism's principle, the 'ding an sich' of which Stevens spoke, but which Williams, more than any of them, practiced. This is the touchstone of the

American psyche, that urge towards facts, things, objects, the mapping of a continent, a world, which is responsible for such diverse phenomena as Whitman's verse, the pragmatism of William James, and the dry notations of a Kinsey. It is in the air of the country, the intellectual atmosphere which made Stevens speak of English and American poets 'living in two different physical worlds'. It is no accident, also, that all of them wrote long poems. A further quality links them and this is the degree to which they used verse in order to advance ideas, attitudes of mind. The effect of this is to make their verse difficult reading and often to deprive *l'homme moyen sensuel* of that quality of charm and memorability of diction which makes English poetry so readable. When William's poetry began to be well-known in England a younger English poet complained that it 'tasted like sawdust in the mouth'. Pound's verse is similarly fragmented. What mellifluousness it has, in some of the early *Cantos*, is sweepingly rhetorical, but not musically memorable in the way in which 'Sir, no man's enemy...' or 'Lay your sleeping head, my love' is memorable. G.S. Fraser, in considering Stevens's contribution compared with Yeats's, said:

> What is it that one misses? Partly, or perhaps mainly, the whole area of life that lies between detached aesthetic perception and philosophical reflection on it; and as chief corollary to that, the urgency of ordinary human passion, the sense of commitment and the moment of final concentration.

Fraser is near the mark. The American poets offer us few sweets. Like the novelists of nineteenth century they live in a harder world, their eye is on the object. Only the bad ones try to lull us — and they say nothing because they rarely achieve the quality of 'auditory imagination'. The good ones are either telling us something as directly as possible, or describing succintly. They live in a much more visual world; their words do not so often chime in the

mind's ear. In this they are in the vanguard of contemporary verse. One has only to read an anthology such as Donald M. Allen's *New American Poetry* or Berg and Mezey's *Naked Poetry* to see how far the American insistence on direct communication has been taken. In the process much has been lost — although younger readers do not feel the loss, perhaps because they have never really been committed to, or because they have no ear for memorability of diction. The contemporary reader is impatient to 'know what the poem means' and there are more of him than in the days when Archibald MacLeish could write 'a poem must not mean but be' or Stevens say that a poem must 'defeat the intelligence almost successfully'. Even Stevens himself who, at first sight, seems the odd man out in the trio I have selected uses words in a way that no English poet has ever used them. His titles are surrealist, his world as unlocated as Poe's, his ontology of his own making. Only now, with the perspective given to us by the seventies can we look back and say that we can see the real significance of Pound, Williams and Stevens. Paradoxically, difficult as they are, they point the way to a world unrealized because unimagined by 'Eddie Marsh's gang'. It is not a comfortable world, but it is a challenging one.

Only Eliot, of the great ones in the between-wars period, stands out as being different, and that because he is the most traditional of all — not merely because he emigrated to England, became 'classical, royalist, and reactionary', and joined the Anglican Church; but perhaps because he achieved at times that quality of 'auditory imagination' which he himself defined and which few other American poets have. There is a little of it in Poe ('meretricious' according to Eliot), more in Whitman and Emily Dickinson.

It is possible to pick out the 'American' references in Eliot's verse, but these are superficial compared with the deep currents of his writing. One can point to the use of American turns of phrase in the early verse — 'one night cheap hotels', 'sawdust restaurants with oyster shells', 'butt-ends', 'a toast and tea'. In 'Portrait of a Lady' the

protagonist 'reads the comics and the sporting page'. In 'Preludes' there are 'dingy shades' (not 'blinds') a 'city block' and 'vacant lots'. The river in 'The Dry Salvages' is the Mississippi and the sea is the Atlantic off Cape Ann. We can show how, in the American tradition, Eliot preferred the long poem, the 'epic'; how like a good Harvard scholar he went for his references to Hinduism as well as Christian mysticism; how much of a teacher and preacher he was (also in a great American tradition); how much — like Pound and Williams — he uses visual imagery. All these things are demonstrable. Nevertheless, in addition to these qualities, Eliot also has that power of verbal memorability without which there can be no sense of « auditory imagination ». Perhaps it is partly because by including so much of the writing of others he strikes a chord in the memory.

> A cold coming we had of it
> Just the worst time of the year for a journey
> And such a long journey...

or

> What are the roots that clutch what branches grow
> Out of this stony rubbish?

But it is not merely that. What he did not invent for himself he made over into his own voice:

> April is the cruellest month, breeding
> Lilacs out of the dead land, mixing
> Memory and desire...

or

> Because I do not hope to turn again
> Because I do not hope
> Because I do not hope to turn
> Desiring this man's gift and that man's scope...

Compare this with the opening of one of the most poignant of Williams's poems:

It is myself
not the poor beast lying there
yelping with pain
that brings me to myself with a start

or Pound's:

Lynx-purr, and heathery smell of beasts
where tar smell had been,
Sniff and pad-foot of beasts,
fur brushing my knee-skin,
Rustle of airy sheaths...

or even Stevens's:

It was something to see that their white was different
Sharp as white paint in the January sun;
Soothing to feel that they needed another yellow,
Less Aix than Stockholm, hardly a yellow at all...

Williams is communicating directly, without benefit of any ornament. It is not merely rhyme that he has discarded; there is no rhythm other than the sound of his spoken voice. Even when it is read aloud, his verse has the flat sound of prose. In Pound there is rhythm, but is the rhythm of chanting, of *The Seafarer* or *Piers Plowman*. In Stevens the communication is again direct, but cultivated, refined, measured, ordered. None of these poets has the sheer memorability of Eliot, because Eliot immersed himself in another tradition, a tradition as alien to Stevens and Pound as it was to Williams ('I had to watch him carry my world off with him, the fool to the enemy').

It is perhaps not easy to accept that the tone, the poetic world of Pound and Williams may be the voice of the future. But just as it has become clear — as Charles Feidelson, Jr. told us in *Symbolism and American Literature* — that the writers of the "American Renaissance", because of a conjunction of historical and intellectual circumstances, anticipated

certain developments in European literature in the twentieth century, so it has become increasingly apparent that the fragmented, directly spoken yet elliptical, communication of Pound and Williams speak to the young contemporary reader more clearly and more nearly than the gorgeous web of Shakespearean blank verse, the "marvellous concert of Donne", or the conspiracies of Keats or Dylan Thomas. In a world in which every man will be his own poet any kind of obvious artifice, however controlled or manifest, will be the undoing of the artificer. It was for this reason that Lowell, the greatest of contemporary poets, and sensitive as no other to the currents of his time turned from the involuted word-weaving of his early verse to the no less cunning but barer and more intimately direct verse of recent years.

Herbert Read put his finger on the pulse of our time when he wrote *The True Voice of Feeling*, and traced a "line of sincerity". Increasingly, as time goes on, and the number of readers and writers of verse grows greater, the proportion who have that very special sensibility which enables the trained reader to enjoy words for what they connote as well as what they denote will grow less. In an age in which art is for everyman, everyman will dictate its canons; and everyman has no ear. He looks above, below, beyond, through the verse; resonance of phrase gets in his way. He wants to feel but he cannot feel through the texture of words. He demands his emotions straight, flung on to the page as an action-painter commit paint to canvas.

Williams is the easiest model, Stevens the most difficult. There can be no "school of Stevens", for Stevens is the most subtle, the most complicated poet of modern times. The "essential bravura" may be there, but not for Stevens the heady delights of word-play for its own sake. A sober, serious thinker, the most accurate of poets in his use of words, he is also the most bewildering because the world of his imagination is at once so logical and so advanced. Two themes occupied him throughout his life: the nature of appearance and reality and the question of belief. Feeling that orga-

nised religion was a matter — as Rupert Brooke said — of "This life cannot be all they swear/ For how unpleasant if it were" he moved from the stated doubts of "Sunday Morning" to the philosophical musings of "Notes Toward a Supreme Fiction". Different as he was, in tone and intention, from Williams, however, his eye was on the same object — the celebration of the things of this world. In fact, there is a common theme which links Pound, Williams and Stevens, and that is the praise of Man, — what man can do in this world, not as a vale of tears but as the repository of all our hopes and fears, our be-all and end-all, in which:

> Death is the mother of beauty; hence from her
> Alone, shall come fulfilment to her dreams...

for

> The tomb in Palestine
> Is not the porch of spirits lingering.
> It is the grave of Jesus, where he lay.
> We live in an old chaos of the sun...

or, as he put it in "Notes Toward a Supreme Fiction":

> It feels good as it is without the giant,
> A thinker of the first idea. Perhaps
> The truth depends on a walk around a lake...

and, most beautifully of all, in "Credences of Summer":

> Now in midsummer come and all fools slaughtered
> And spring's infuriations over and along way
> To the first autumnal inhalations, young broods
> Are in the grass, the roses are heavy with a weight
> Of fragrance and the mind lays by its trouble.

"The fidgets of remembrance", says Stevens, "come to this/ It comes to this and the imagination's life".

Stevens's contribution — immense as it is — brings up a matter which must be mentioned because of its importance in any assessment of the *nature* of American poetry compared with British. As G.S. Fraser put it, when comparing Stevens's work with Yeats's, poetry was for Yeats a matter of "the sense of commitment and the moment of final concentration". What I would suggest is that the "different physical world" in which Yeats lived — or Lawrence, or Dylan Thomas, or Shakeaspeare for that matter — was a world whose peculiar literary heritage arose out of a *gestalt* of circumstances which made it possible for him to write with more evidence of "ordinary human passion" than did the the cultural world out of which Stevens came. However felicitous their images, however skilful their metrics or the dedication of their souls, there is a peculiar "thinness" about American poets, and intellectuality which sometimes moves the mind more than the heart. From Edward Taylor through Poe, Emerson, Whittier, Longfellow to Stevens and Ransom a line of worthy high-minded American poets contribute their concerns to the world, yet fail to move. Even Pound, that most cosmopolitan of men, suffers from the same disease. It is in vain for Dr. Leavis to tell us what a great poem "Hugh Selwyn Mauberley" is; we do not feel it. We come to honour, our heads bowed with awe, and we go away disappointed, feeling that the experience is just round the corner. We can follow the *oeuvre* all right (with a crib), but it is the sentiments and the bravura which we remain to endorse. We are not completely engaged by the verse in the act of reading.

I should like — to complete my perspective — to mention the work of three poets who, although less important than Eliot, Pound, Williams and Stevens, are important enough — and uniquely American: that is, E.E. Cummings, Hart Crane and Marianne Moore.

Bad things have been said about Cummings. R.P. Blackmur, one of the most penetrating and intelligent of American critics, counted "flower" forty-eight times in *Tulips and*

Chimneys and twenty-one time in *Etcera,* each time in a different context, and concluded that the words must "contain for him an almost unlimited variety and extend of meaning... The question is whether or not the reader can possibly have shared the experience which Mr. Cummings has had of the word". There is also a great use of vague emotive adjectives ("thrilling", "delicious", "bright"). Nevertheless, despite these undoubted facts, Cummings at his best has a capacity to communicate, more nearly than most modern American poets, a sense of delight in the present, a lyric celebration of life. It is true that Cummings is nearly always at his best in his first lines, ('I thank you God for most this amazing", "my father moved through dooms of love", "anyone lived in a pretty how town", "all ignorance toboggans into know", "what if a much of a which of a wind", "as freedom is a breakfastfood") but here and there there stands out a single achieved poem. For example, although "I sing of Olaf" and "take it from me kiddo" are faulty in their sense and syntax, "my sweet old etcetera" and "plato told" are not. "She being Brand" is an undergraduate exercise, but poems like "buncha hardboil guys from duh A.C. Fulla" are successful because they exactly catch the accents of the lower East Side and do not pretend to be more than they are. In "Chanson Innocente" and "this little bride and groom" Cummings gives us insight into a peculiarly American world.

But perhaps most significant of all, in the light of contemporany developments in poetry, are the typographical experiments. A poem for Cummings consists of poem-plus-typography and not in any extractable "meaning" which can be saparated from the total construct of the poem. The way the words *look* is as important as the way they sound. In fact, in a poem like the one on the Grasshopper, the sense is subservient to what the eye perceives:

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r
who
a)s w(e loo)k
upnowgath
PPEGORIIRASS
cringint(o-
aThe): I
cA
!p:
S a
(r
rIvInG .gRrEaPsPhOs)
to
rea(be)rran(com)gi(e)ngly
,grasshopper;

In the *Collected Poems* of 1938, one finds ample evidence of Cummings's unconscious drift towards the implications of concrete poetry. Numbers 48, 52, 74, 99, 205, 221, 222, 262, 263, 265, 270, 275, 276, 277, 279, 290, 294, 295, 299, 302, and 303 — among others — would make equally good illustrations. It is possible that, before the end of the century, these logo-visual experiments will prove a satisfaction in themselves, where now they seem to be only steps in a certain direction.

I should like, at this point, to distinguish two aspects of the non-irrational, intimately connected and both to be found in Cummings. One is the typographical experiments which are the antecedents of concrete poetry, and the other *a manner of writing* (compare Cummings's "my father moved through dooms of love" with W.S. Graham's "O gentle queen of the afternoon", Dylan Thomas's "If I were tickled by the rub of love" or Hart Crane's "Where icy and bright dungeons life"). If one were reaching for the antecedents of concrete poetry one would, presumably, at least refer to the "hour-glass" or "wings" experiments of the seventeenth century, but, more recently to Apollinaire's *Calligrammes,* Mallarmé's "house of words", the look-upon-the page effects of Pound, and Dylan Thomas's experiments with shapes. Even Williams's plain-patterns, as in (for example) "so much depends", or his triadic line, would be part of the movement in which Cummings's experiments might be placed. At the end — so far as we know it — are the plain or complicated *schemas* of "concrete" and "sound" poetry, and the kinetic world of modern art.

The "manner of writing" to which I have referred is connected with, but does not necessarily appear in conjunction with, those typographical and other experiments which produce a penumbra of significance beyond the world of linear communication. The typographical experiments might be expected to have more immediate impact in a post-Gutemberg age in which High School students play "three dimensional tick-tack-toe" against computers [7]. The "manner of writing" has

been going on for a much longer time and is a linguistic extension of that exploration of the boundaries of communication which is at the heart of Romanticism. The antecedents of the language experiment (of which, it might be remembered, Whitman said he was a part) are to be found in Blake, some of Shelley, Coleridge of "Kubla Khan", less *Symbolistes*, Jarry, Dada and Surrealism. Dylan Thomas is part of the movement and so, in their own way, are Cummings and Hart Crane.

Crane is a true American phenomenon. Poor Crane — if only he had not had so much explaining to do. All those letters to Harriet Monroe and Otto Kahn spelling out painfully what he meant by "adagios of islands". It had all been done before; the battle had been fought and won somewhere between 1880 and 1920 but Crane, the maverick Middle Westerner, the little-boy-lost of Garrettsville, Ohio, secretly dressing up in his mother's clothes, had to fight the good fight against Comstockery, the League of Decency and the Daughters of the American Revolution. "Absolute poetry" was an un-American activity. And so Crane turned from the "verbal music" (so much more substantial than the thin impressionism of a John Gould Fletcher) of *White Buildings* to an ambitious attempt to deal with the "Myth of America". It was a worthy ideal and no one but an American would have undertaken it. After all, Whitman had done it in *Leaves of Grass*, and Barlow in *The Columbiad*. Pound had begun to take the whole of civilisation as his subject and Eliot had written a diatribe against Western moral values. The time was ripe for a new Whitman, « Christopher Newman » Crane, who would present "an organic panorama, showing the continuous and living evidence of the past in the inmost vital substance of the present". The structure would be based on America: the Conquistadors, Captain John Smith, Pocahontas, Rip Van Winkle. From the myths of America in "Van Winkle",

7. *The Reader's Digest*, March 1970, p. 15.

Crane turned to "The River" — a figurative, psychological « vehicle » for transporting the reader to the Middle West... The rhythm is jazz. Thenceforward the rhythm settles down to a steady pedestrian gait, like that of wanderers plodding along". "The Tunnel" was to be "a kind of purgatory in relation to the open sky", "Cape Hatteras" a "kind of ode to Whitman".

With all his heart Crane tried to do the right thing by his banker angel, by his country, by his art, by his ambition, by his poet's sense of that "absolute music" which he felt in his soul. It was a good idea; the only trouble was that it *was* an idea. Crane laboured manfully, but the result is fragments, moments of felicity. The curious thing is that one does not feel the need to apply the same strictures to Pound. Pound's work is also fragmentary, but there is a power behind it which is positive. However cranky Pound's world-view, however personal and eccentric the currents of his preoccupations, it all makes sense somewhere in his brain. He was not impelled by an outside idea, a worthy motive. It is the same with Whitman. America, "these States" the all-embracing more-than-egotistical "I" are for him part and parcel of the voyaging spirit. What he felt comes through the verse with a kind of defiance which is characteristic also of Pound. With Crane the honourable motive almost subverts the talent. Positive, however, despite the curiously disjointed idiom and slightly old-fashioned high style is a heady power over words, and a passion which few other American poets have. It is there in "The Bridge":

> O caught like pennies beneath soot and stem,
> Kiss of our agony thou gatherest...
> And this thy harbour, O my city I have driven under,
> Tossed from the coil of ticking towers... Tomorrow,
> And to be... Here by the River that is East.
> Here at the water's edge the hands drop memory...

But even more, tenderly and much more successfully, the note of triumph is in "Voyages":

> Bind us in time, O Seasons clear, and awe.
> O minstrel galleons of Carib fire,
> Bequeath us to no earthly shore until
> Is answered in the vortex of our grave
> The seal's wide spindrift gaze toward paradise.

And so we have sailed the seas and come — to the holy city of Marianne Moore. Not for her the headiness of Crane's rhetoric. It was not for nothing that she won the accolade from Eliot; the tone is clear, learned, witty, wise, full of common sense. She was an experimenter of the first order — an experimenter in her strange collocation of facts and abstruse references, and an experimenter in her syllabic-counting. Eliot, in his introduction to the *Selected Poems* (1935), described her as a "descriptive" poet, a label which might be more acceptable if he had not made a comparison with « Cooper's Hill » « Windsor Forest » and « Gray's Elegy ». A comparison in these terms, is a little far-fetched. Miss Moore's voice is direct; the concentration is on the "ding an sich" and the meditation is part of that concentration. A friend of Williams and an editor of *The Dial*, she subscribes to the doctrine of "no ideas but in things".

The "syllabic-counting" is a rather confused issue. Everyone knows that it is supposed to exist and most critics refer to it. But few explore the fact behind the phrase. The two most recent histories of American poetry: R.H. Pearce's *The Continuity of American Poetry* (1961), and H.H. Waggoner's *American Poets from the Puritans to the Present* (1968), seem to avoid the main issue. Waggoner, who comes nearest to some kind of helpful comment, merely says "Attempts have been made to reduce this « syllabic » but « non-accentual » verse to a system; but the fact of the matter seems to be that the nature of language is such that nothing distinguishes, or can distinguish, the sound of verse in English from the sound of prose but some kind of pattern

of recurrent *stress*". Perhaps so, but this begs the question. If Miss Moore does depend on syllabic-counting, let us find out how it works and leave it to the reader to decide whether or not the method succeeds.

"The fact of the matter" seems to be that Miss Moore gets as near as possible to equating the number of syllables in the first line of a verse with the number of syllables in the first line of the next verse, and soon through the verse — except that she will occasionally vary the system. In her best known poem "Poetry" for example:

> I, too, dislike it: there are things that are important
> beyond all this fiddle.
> Reading it, however, with a perfect contempt for it, one
> discovers in
> it after all, a place for the genuine.
> Hands that can grasp, eyes
> that can dilate, hair that can rise
> if it must, these things are important not because

I make the number of syllables 19, 19, 11, 5, 8 and 13, and this is followed with slight variations in the second verse, which begins

> high-sounding interpretation can be put upon them but
> because they are.

and proceeds with a count of 21 (because of the awkward "intelligible" — Miss Moore is disinclined to break up ords), 12, 5, 8 and 13. A similar exact or approximate system of syllabic-patterning is followed in "To a Steam Roller", "The Fish", "The Monkeys", "Critics and Connoisseurs", "Peter", "Part of a Novel, Part of a Poem, Part of a Play", "No Swan so Fine" or 'In Distrust of Merits". However, in poems like "When I buy Pictures" or "The Labours of Hercules", where there is no stanza construction, the syllabic-counting has to be abandoned. Waggoner is hard on such an artificial ordering of a poem, insisting that there is nothing to distinguish such "poems" from

prose. But even Sidney recognised that poetry need not necessarily have metre or rhyme and Miss Moore's method, like the non-sonnets of her namesake Merrill, has a validity of its own. Miss Moore's patterning has in fact a hoary lineage in Welsh verse. True, in the various varieties of *englynion*, relying mainly on syllabic counting, there are also internal rhymes, but we are in another country, and another century. If a Melville or Joyce can break up the structure of the conventional novel, a Marianne Moore is entitled to respect for any device she chooses.

Before making a summary of the general points to emerge from this attempted "re-assessment" of twentieth century American verse we might look briefly at the kind of poetry which emerged in the forties. With truth, it can be said that only five poets have lasted: Lowell, Wilbur, Roethke, Berryman and Jarrell. Of the others, Shapiro is perhaps the best. His smoothly-ordered carefully-wrought poems were models for that generation of fine writers which emerged in the fifties, to be enshrined by Donald Hall, Robert Pack and Louise Simpson in their first selection of *New Poets of England and America*. Most of the Americans in that volume — Hall himself, Meredith, Merril, Merwin, Moss, Pack, Simpson and Wright — wrote so well, and so blandly, that they were indistinguishable from one another. However, Shapiro must not be damned by his imitators; they had other models, too — Wallace Stevens, for example, who was as much the hero of the early fifties as Williams was to become of the sixties. Shapiro, who wrote an ambitious *Essay on Rime*, was at his best as a war poet, of hich there precious few in the United States. Delmore Schwartz, and Randall Jarrell — with his grim "Death of the Ball Turret Gunner" ("When I died/ They washed me out of the turret with a hose") — are also worth mentioning.

How different this is from the English poetic scene during the Second World War, when every other combatant

seemed to be a potential contributor to *Poems from the Forces*. Sidney Keyes, Alun Lewis, Henry Reed, Gavin Ewart, and many others, wrote remarkably good poems about the personal impact of war. One's conclusion must be that, for a time, American poetry had gone into the doldrums. Schwartz, who was included by Matthiessen in the *Oxford Book of American Verse*, comes nearest to that combination of the personal and lyric which marks the best of the verse of the late forties and fifties. He had a gift of phrase which strikes a sad echo in the mind ("All of us always turning away for solace", "All clowns are masked", "The heavy bear who goes with me"). One other poet with a similar gift is Kenneth Patchen, who wrote that remarkable poem "The Character of Love seen as a Search for the Lost":

> You, the woman; I, the man; this, the world,
> And each is the work of all.
>
> There is the muffled step in the snow; the strangers;
> The crippled wren; the nun; the dancer; the Jesus-Wing...

But of the rest who were so often in the public eye in the forties — Muriel Rukeyser, John Ciardi, Winfield Townley Scott, Elizabeth Bishop — their work seems like a rather unimportant moment in history. In the fifties and sixties American potry was to experience a new "renaissance" but in the forties — with the exception of the few I have mentioned — it was the older Americans who were most significant.

Pound for example published *Cantos LII-LXXI* in 1940 and *The Pisan Cantos* in 1948, Jeffers *Medea* in 1946, *Be angry at the Sun* in 1941, and *The Double Axe* in 1948, Marianne Moore *What are Years?* in 1941 and *Nevertheless* in 1944, Eliot *Four Quartets* in 1943 and Cummings *50 Poems* in 1940 and *1 x 1* in 1944. Crane had died in 1932, and there seemed no more recent American counterpart to Dylan Thomas. American romanticism seemed to have become buried

under the fat of opulent and highly competent writing which struck no fire and raised no hopes.

Ranging over the whole of the period covered by this paper, it would seem that, in the first twenty years of the century — despite Harriet Monroe's and Amy Lowell's well-meaning encouragement of a "poetic spirit" — there were inadequate grounds for asserting that American poetry had achieved major stature. The quality of English poets up to the end of the First World War is such that one cannot label them all as merely members of "Eddie Marsh's gang". Housman, Brooke, Owen, Sassoon, Yeats — even Masefield — wrote extraordinarily well, with a power of tradition behind them which triumphed over the fact that, generally speaking, they look back to the nineteenth century in their style and mannerisms. Compared with them Robinson, Frost, Sandburg and Masters look like amateurs. That, at least, is one way of putting it.

In the twenties, however, the American talent which had shown promise before the First World War came to fruition. Frost published *New Hampshire*, and *West Running Brook;* Pound, having given birth to *Hugh Selwyn Mauberley*, began the *Cantos;* Eliot rocked the world of literature with *The Waste Land;* Williams showed in his fourth book of verse, *Spring and All*, that if one could not exactly make speech out of the language of "Polish mothers" one could at least fashion a new kind of verse based on one's own speech rhythms; Stevens, in *Harmonium*, produced yet another kind of American language, showing to later generations that, far from being — as Louis Untermeyer asserted — "unrelated to any human struggle", it held perhaps the greatest significance of all.

By the thirties, the work of Marianne Moore, Jeffers, the "Fugitives", Cummings and Hart Crane showed clearly the distinctive characteristics of the American voice.

In attempting a brief summary of those characteristics, those underlying correspondences and similarities, which mark

American poetry in the twentieth century off from the English we cannot help being dependent upon that perspective which the achievement of the twentieth century gives to the *whole* of American Poetry. In his introduction to *The Faber Book of Modern American Verse,* Auden made the statement that "there is scarcely one American poet, from Bryant on, who can be mistaken for an Englishman". The tradition goes back even further than that.

From the seventeenth century on, there has been apparent in American poetry a quality wich it is only possible to define by a conjunction of descriptions. It is partly a "homeliness" of reference, a not unattractive amateurishness — like the art of the art of the "limners" — and partly a high seriousness which borders on the portentous. Bradstreet, Taylor and Wigglesworth are all of a piece, despite the disparity of their styles. They produced for a purpose. Set beside the wealth of English poetry from Donne, Vaughan, Herbert, Herrick, Marvell and Milton to Dryden, Traherne and Rochester, the comparison — if it were set up for chauvinistic purposes — would be as laughable as it is unfair. Small pioneering colonies cannot compete with great nations. But therein lies the seed of the difference. "We live", to repeat Stevens, "in two different physical worlds, and it is not nonsense to think that that matters". And with the different physical worlds there go historical, intellectual, religious and economic worlds. The note of "do it yourself" set in the seventeenth century is traceable through to the twentieth. Not until the Second World War do we see in American poetry that easy competence with words and modes that characterises English poetry — and even then the tone, the level of communication is blander.

This note of blandness is connected with the "intellectuality" which is noticeable in that great line of sober, serious, dedicated Americans which runs from Taylor through Emerson and Longfellow to Wallace Stevens and is present in differing styles in many other American poets. It has also something to do with the predominantly visual quality of

American imagery compared with the English. Where the words of the English poet will chime in the mind's ear, those of the American — from the rhetoric and the catalogues of Whitman to the courteous meditation of Stevens — will appeal to the eye, to the sense. There is a point to be made and the American has his mind on it. One's thoughts go back to Cotton Mather, who, in the *Manuductio ad Ministerium*, gave it as his opinion that:

> There is a *Way of Writing*, wherein the Author endeavours, that the Reader may have *something to the Purpose* in every Paragraph. There is not only a *Vigour* sensible in every *Sentence*, but the Paragraph is embellished with *Profitable References*, even to something beyond what is *directly spoken*. Formal and Painful *Quotations* are not studied; yet all that could be learnt from them is insinuated. The Writer pretends not unto *Reading*, yet he could not have writ as he does if he had not Read very much in his Time; and his Composures are not only a *Cloth of Gold*, but also stuck with as many Jewels, as the Gown of a Russian Embassador... (sic).

All of which is hardly to say that the American poets of the nineteenth and twentieth centuries carefully perused Mather's manual, but rather that qualities in the cultural air, the "données" of the American scene conduced the poet — as indeed they did the novelist too — through a process of intellectual osmosis, to turn toward high seriousness and unhumourous dedication. In Stevens's very playfulness there is something artificial; the incredible dexterity — like the unbearable convolution of James — is part of the *persona*. The American literary artist is indeed a masked man.

From these preoccupations it is but a short step to the "no ideas but in things" theory of Williams, which is itself related to the "hardness and concreteness" of Imagism. Whether the American poet chooses to write in a form of the colloquial like Frost or Williams, or in the more elaborate style of Stevens or Wilbur (the Twain-James dichotomy of American literature) there is something worthy in his attitude. If

he cannot get his message across in any other way he will communicate — as Lawrence pointed out — in a high scream. A comparison of Lowell and Larkin — if I may go briefly beyond the period I have chosen — reveals the difference in tone, not only between two individuals but between representatives of two different cultures. For all his superbly-chosen dramatic details, the craftmanship which is so apparent behind the seemingly unformed verse, there is a note of hysteria in Lowell which is part of a sensitive man's response to the electric atmosphere of his country and culture. Lowell confesses; Larkin professes. In Larkin, all is downgraded; the occasional shock-tactic metaphor given with the one hand is taken away with the other. "Come off it" says Larkin: "I am serious" says Lowell.

The English poet rarely preaches. He will moralise, but shamefacedly. The Americans have always been preachers, as they have been teachers; and in their teaching they are often teaching themselves. The mantle of *vates* suits a Whitman, a Pound, a Stevens. Not even Wordsworth was as ambitious as this. His messages were comparatively parochial and particular; he did not self-consciously direct his voice across a continent, a culture. Not man under the aspect of enernity, but man as a social creature, is the burden of the English poet — as it is of the English novelist.

Nor has the English poet been so much of an experimenter as the American; he has not needed to be. The extravagance and wildness of the American is part of his scene. It is part of the process of mapping the country, identifying the nation. "What is it an American?" asked Crévecoeur. Let us find out by writing an epic, say Freneau and Whitman, Pound, Williams or Crane. And behind it all is the relentless search to find out more about Man himself. Americans are accused by Europeans of being chauvinistic because they write about American things. But few artists, in any culture, could be more resolutely high-minded than the American.

From an artificial and embattled nation like the United States, founded on high-minded theories and ideals, there

might be expected that self-questioning, that interminable restless casting about for self-identification, ways and solutions which has in fact characterised its literature. But here we move from induction to deduction, and that is an approach which — even if it leads to similar conclusions — must play no part in this attempt at comparison and revaluation. It would be as well to end with a quotation from Stevens. His theme runs deeply but strongly below the surface of those considerations of style, tone, vocabulary, metric and cadences which, following Rajan's line of enquiry, have occupied the major part of this attempt to suggest a few of the differences between American and English poetry in the first half of the twentieth century. "The major abstraction" says Stevens:

> ... is the idea of man
> And major man is its exponent, abler
> In the abstract than in his singular ,
> More fecund as principle than particle,
> Happy fecundity, flor-abundant force,
> In being more than an exception, part,
> Though an heroic part, of the commonal...

GEOFFREY MOORE

ROETHKE AND RIMBAUD: A CASE OF IDENTITY

The essence of Theodore Roethke's poetry is contained in a pun found in the opening poem of *Words for the Wind*:

> An epic of the eyes
> My love, with no disguise [1].

His poetry is certainly « an epic of the eyes »: it is about the very process of seeing and the poems are peopled by a myriad of objects whose most intimate core the poet has seized through a keen act of vision. The importance of seeing is confirmed in his diaries: « I wish I could find an event that meant as much as single seeing » [2]. But it is also very much a poetry of the I, the self, which is the main object of his vision. For Roethke identifies with the things he sees: he is the flower, the snake, the lamb; their becoming is more than an emblem for his life; it is his own becoming. What he sees is really what he is and if he cannot see, if he cannot grasp the life principle of things, he is menaced with non-being. So, indeed, his poetry is just as much « an epic of the I » as « an epic of the eyes ».

The recognition of Roethke's emphasis on seeing has prompted many critics to interpret his epic of vision from a religious or philosophical perspective. Karl Malkoff believes that, with the help of Jung, Roethke is trying to synthetize the poetry of vision with the poetry of analysis and he is de-

1. Theodore Roethke, *Words for the Wind*, Indiana University Press, 1961, p. 17. All successive page references to this volume will be made in the text.

2. *Straw for the Fire, from the Notebooks of Theodore Roethke, 1943-63*, edited by David Wagoner, Doubleday, Garden City, 1972.

scribing the journey of man from a guilt-laden sexuality to mystical experiences [3]. Hyatt Waggoner is more explicit about the transcendental qualities of Roethke's poetry. He affirms that Roethke « was a poet dedicated to anew or "high" kind of seeing, ultimately to illumination or mystic vision, a realization in experience, not in theory, of what Emerson referred to as the seer "becoming what he sees" » [4]. Both approaches are not completely alien from what Roethke himself tried to do in his poetry. His familiarity with nervous breakdown and, as a consequence, with modern psychiatry, could not escape becoming part of his poetry. Freudian themes are recognizable, but this is not enough to warrant a reading of his poems in a Freudian or Jungian key, as Malkoff does when he suggests that « I Need, I Need » is about a child in the oral phase, « Sensibility! O Lo! » about a protagonist in the Oedipal phase and so on.

As for his being a transcendental poet there are even more grounds for justifying such a reading. He was formed in a literary climate which is best characterized by a widespread admiration for T.S. Eliot and a renewed interest in the metaphysical poets. This, combined with the Protestant tradition of his family, inevitably led him to consider himself as a metaphysical poet first and later as a religious poet striving for mystical visions. He himself wrote that the central experience in his poetry was « to break from the bondage of the self, from the barriers of the "real world", to come as close to God as possible » [5].

Yet a careful reading of Rothke's poetry leaves us with a different impression. He comes out as a mystic seeking « oneness » and achieving the loss of the I. If there is oneness, it

3. Karl Malkoff, *Theodore Roethke: An Introduction to the Poetry*, New York 1966.

4. Hyatt Waggoner, *American Poets*, Houghton, 1968, p. 564.

5. *The Contemporary Poet as Artist and Critic*, edited by Anthony Ostroff, Boston, 1964, p. 232.

is with a natural world into which he has projected himself. Agostino Lombardo, in his introduction to a translation of Roethke's poems in Italian, justly stresses the poet's identification with natural objects: « Liriche, tutte, che son basate su un sentimento di partecipazione o addirittura di identificazione con la vita naturale che si fa, in molti casi, del tutto esplicito » [6].

Roethke's visions are of himself outside himself, in animals, flowers, water, other objects. In the best of his poetry the self never dies. The protagonist doesn't find himself as part of the oversoul; his visionary experiences are concerned with the self, with its birth, with its search for an identity, objectified in the natural world. The dominating mood is that of self-communion and when there is ecstasy it is not for other-world visions, but for an intensified vision of himself. If this does not apply to the whole body of Roethke's poetry, especially to his late poems where we can hear strong Yeatsian strains, it is certainly true of those poems where he is singing in his own, quite distinctive voice, of a characteristc Roethkian landsdscape whose origins are to be found far back in Roethke's childhood.

Now this interest for the natural world, combined with this engrossing concentration on the self, reminds us not so much of Emerson as of a group of poets whose best known representative is Rimbaud. I am not speaking of a school of poetry, but of a number of poets who are loosely connected by an interest for nature which they see as animated by human qualities, by an obsession with their own selves, by a strong reliance on the dreamlike and the subconscious. Often those poets seem to be composing in a trance-like state, as if the outward world were dictating their utterances and they were but instruments. Literature for them is not a finished product but a process, the process of finding themselves, and therefore has a vi-

6. Theodore Roethke, *Sequenza Nordamericana e altre poesie*, a cura di Agostino Lombardo, note e traduzione di M. Meliadò, Milano, Mondadori, 1966.

tal importance in their lives. Northrop Frye, who has studied the age of sensibility from such an angle, calls them « oracular poets » [7] and we could lump together in this group poets as disparate as Smart, Cowper, Burns, Rimbaud, Trakl, Campana, Lawrence, Thomas and Roethke.

Roethke knew and admired Rimbaud, as we can obliquely deduct from some letters and observations of his, but I do not think that his familiarity with the French poet was such as to warrant conscious imitation. The striking similarities, then, are due to an identity of vision and conception of poetry. Stephen Spender has clearly conceived this: « Roethke in his concentration on his own experience, his complete identification of the "I" with the surrounding objects seems nearer than any other poet but Rimbaud himself to what Rimbaud called "objective poetry" » [8].

My analysis is going to focus on a group of poems which seem to me the most representative of Roethke's individual style and subject-matter: poems about a « nature-absorbed childhood », to use again Spender's words, which employ the exploration of the subconscious as a structural device and abound in imagery drawn from the underground and the close-to-the ground. This is Roethke's landscape *par excellence;* he liked to define himself « The leading under-the-stone poet of our time » [9]. I am talking of the so called « Greenhouse poems » contained in *The Lost Son* and of the poems in *Praise to the End*. In those poems, where each word becomes part of the thing, Roethke, in Spender's words, really « opens up new frontiers of consciousness in language ».

Roethke himself showed his partiality for the Greenhouse Poems by reprinting them in the last volume of poetry published in his lifetime: *I AM: Says the Lamb*. In this collection

7. Northrop Frye, « Toward Defining an Age of Sensibility », *Fables of Identity. Studies in Poetic Mythology*, New York, Harbinger Books, 1963.

8. Stephen Spender, « The Objective Ego », in *Theodore Roethke: An Introduction to His Poetry*, Seattle, Washington, 1965, p. 8.

9. *Straw for the Fire*, p. 151.

some new poems concerned with the recognition and acceptance of identity are coupled to those focused on the matrix of his imagination. The poetry of the eyes and of the I are combined and, by this symbolic publication, indicated as the poetic core to which Roethke's imagination kept returning.

These are also the poems through which we are most reminded of Rimbaud, not only by the kind of imagery Roethke has selected but also by the method of organization of the poems, the structural devices, the overall purpose of the compositions.

The fascination with things of the earth and under the earth, which both poets share, is essentially a fascination with the process of birth in a loose sense, that is the moment when « je » becomes « un autre ». When Roethke says « I am in love with being born » [10] he does not only mean the moment of coming to life, but also the moment in which the self emerges from the confusion of non-being and asserts its identity. « The human problem », says Roethke, « is to find out what one really is: whether one exists, whether existence is possible. » A clue to the mystery of existence is offered to Roethke by the contemplation of otherness:

> It is paradoxical that a very sharp sense of the being, the identity of some other being — and in some instances even an inanimate thing — brings a corresponding heightening and awareness of one's self, and, even more mysteriously, in some instances, a feeling of the oneness of the universe... Both feelings... can be induced. The first simply by intensity in the seeing... If you can effect this then you are by way of getting somewhere: knowing you will break from self-involvement, from I to otherwise, or maybe even to Thee [11].

The words are strikingly reminiscent of Rimbaud's famous phrase « *je* est un *autre* » and the reason of his interest in the

10. *Ibid.*, p. 69.

11. *On the Poet and His Craft*, ed. RALPH MILLS, Seattle, Washington, 1965, pp. 20, 25.

« otherwise » is akin to what the eminent critic of Rimbaud, Jean-Pierre Richard, wrote about the French poet: « Le mystère qu'interroge Rimbaud c'est précisement celui du passage du *même* à l'*autre*. C'est le mystère de la création » [12]. In fact the poetic worlds of both are in a state of perpetual genesis.

Roethke himself indicated the importance of birth when he wrote that a poet is faced with the following themes:

> (1) The multiplicity, the chaos of modern life; (2) The way, the means of establishing a personal identity, a self in the face of that chaos; (3) The nature of creation, that faculty for producing order out of disorder in the arts, particularly in poetry; and (4) The Nature of God Himself [13].

These poems deal particularly with themes two and three, in a way that bears striking similarities with Rimbaud's.

One of the best examples of the two poets' similar conception of birth as transformation from one being into another is that the natural reigns are confused in their boundaries; geology partakes of botany and viceversa and both partake of the animal reign. Roethke's « A toad folds into a stone./These flowers are all fangs. » (« The Shape of the Fire », p. 93) recalls Rimbaud's « ...d'incroyables Florides/Mêlant aux fleurs des yeux de panthères à peaux/D'hommes » [14]. The section of « A Field of Light » analyzed below offers another striking analogy between the two poets. Not even stones, in Roethke, are inanimate, inert objects, as is suggested by their transformation into clams in « A Field of Light » and, even more, by the words « the skin of a stone ». They are like Rimbaud's stones, living fruits of the earth, with a core of wetness, suggestive of their origin, capable of giving therefore a clue: « Des galets, fils des déluges,/Pains couchés aux vallées grises ». (« Fêtes de la faim », p. 160)

12. Jean-Pierre Richard, *Poèsie et Profondeur*, Paris, 1955, p. 193.
13. Mills, p. 19.
14. Arthur Rimbaud, *Oeuvres*, ed. Suzanne Bernard, Editions Garnier, 1960, p. 129. All successive page references will be made in the text.

The theme of birth seen as an establishment of identity in the midst of chaos is particularly evident in the Greenhouse Poems, which focus on a confused and dark world, equated by Roethke to the womb, where flowers and plants are struggling to be, though in a minimal form. The following excerpts clearly exemplify the urge of creation:

> Nothing would sleep in that cellar, dank as a ditch,
> Bulbs broke out of boxes hunting for chinks in the dark.
>
> (« Root Cellar », p. 39)

> I can hear, underground, that sucking and sobbing,
> In my veins, in my bones I feel it,
> The small waters seeping upward,
> The tight grains parting at last.
> When sprouts break out,
> Slippery as fish,
> I quail, lean to beginnings, sheath-wet.
>
> (« Cuttings, (Later) », p. 38)

or an even more elemental birth in « Cuttings »:

> One nub of growth
> Nudges a sand-crumb loose,
> Pokes through a musty sheath
> Its pale tendrilous horn.
>
> (p. 37)

In order to grasp the mystery of creation both poets feel they have to go back even further, to the moment in which decomposition becomes life, birth and death are one. Rimbaud in the *Illuminations* particularly favours the moment of suspension between two states, what Richard calls « l'heure rimbaldienne par excellence » (p. 189). The same suspension is singled out by Kenneth Burke as the theme of Roethke's poems: « Severedness, dying that is at the same time a fana-

tic tenacity: submergence...; envagination as a home-coming » [15].

So both poets, looking for the moment when death becomes life, favour images of decomposition, of rottenness, of earthiness and they concentrate on a microcosm in which the process of the underground coming to life is evident. Such is, for instance, the pond in « Comèdie de la soif »;

> J'aime autant, mieux, même,
> Pourrir dans l'étang,
> Sous l'affreuse crème,
> Près des bois flottants,

a landscape quite reminiscent of the dead nature at the opening of « A Field of Light » and of the womb and grave imgery of « The Lost Son ».

The primeval sense of being, the emergence of it from underneath, is explored by both poets through the imagery of water. « Le Paradis rimbaldien — says Richard — c'est... le monde humecté, la terre éponge. Rimbaud [est] sensible à toutes les formes d'affleurement liquide... il aime particulièrement les substances — boues, mousses, gazon, — qui puissent s'imbiber de l'eau profonde et la transporter à travers elles jusqu'au jour » (p.212). The same words could apply to Roethke. Again and again his imagination reverts to the lakes, ponds, marshes of his native Michigan. Both poets expect water to offer a clue of the underground and of its becoming life. So Rimbaud sees himself as « un pêcheur d'or ou de coquillage » (« Larme », p. 149), Roethke as a hunter « hunting along the river », like a fisherman « fishing in an old wound/The soft pond of repose ». (« The Lost Son », pp. 79 and 80).

15. Kenneth Burke, « The Vegetal Radicalism of Theodore Roethke », *Sewanee Review*, LVIII, p. 69.

Conversely, their moments of desperation, their hell, is expressed as a negation of the above. Wetness is opposed by dryness, sand, dust, the desert (as in the significant passage from « A Field of Light » analyzed below); movement, transformation, are opposed by immobility, silence, cold, frost; togetherness, continuity with nature, by absence, separateness. « Une Saison en Enfer » is, to use Richard's words, « le tragique poème de l'absence: *absence des autres, absence des choses, absence de soi* » (p. 212). Roethke's hard time is also absence, separation. We feel the absence of the Father in « The Lost Son », as well as the absence of nature: « The sun was against me,/The moon would not have me. « (p.82) The self is also conspicuously absent in « The Long Alley »: « The soul resides in the horse-barn » or « My love's locked in/The old silo./She cries to the hen,/She waves to the goose, /But they don't come/To let her loose » (p. 88).

Whenever Rimbaud and Roethke look at nature in the process of becoming or not becoming, they are not mere spectators, they are involved in the change, in the birth, or in the absence of those. They have to grasp the identity, the *inscape* of each object, in order to have their own existence, their own identity confirmed. *They* are the objects. Their poetry is permeated by the sense of a double identity. The poet is himself and at the same time the spectator of himself, *un autre*. Roethke had jotted down this meaningful observation in his diaries: « Poetry: a sense of the doubleness in life » (p. 170). This splitting of the I makes their poetry « objective », at the same time an epic of the eyes and of the self. But the road leading to it is for both a road of infinite suffering. It is more voluntary in Rimbaud: the famous *dérèglement de tous le sens*. « Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, — et le Suprême Savant » (p. 346). In

Roethke the *dérèglement* is more accidental, a fruit of his mental illness, but for the American poet, too, anxiety, dissociation of personality, become more intense perceptions of the human condition, a heightened awareness of reality. « What's madness but nobility of soul/At odds with circumstances? « asks Roethke in *The Far Field* [16].

Obviously poetry such as this has a tremendous importance for the poet: it is not a finished product, emotion recollected in tranquillity, something that follows the fact, « jeux, délassements » of poets who are « fonctionnaires, » as Rimbaud scathingly says. It is part of the experience itself. Writing a poem is part of the search for the self, as « le poète... cherche lui-même »; it is, as Rimbaud said in his famous letter, the rhythm of action. The identity of Roethke's poetry with his life is well expressed by Lombardo: « la totale identificazione ...di vita e di poesia non nel senso di una contaminazione estetizzante ma in quello, invece, di una comune tensione conoscitiva ». This is why every poem is a new beginning, a new search for an answer, for a vision of the unknown, and often when the poet embarks on writing it he does not know what the outcome will be. The important thing is the process of the search, the writing. The poems of Roethke and Rimbaud are a good example of what Northrop Frye calls literature as process, « as created on the spot out of the events it describes » [17].

The red-hot origin of his poems and their high cost is indicated by Roethke in what he jotted down in his diaries:

I can't go on flying apart just for those who want the benefit of a few verbal kicks. My God, do you know what poems like that *cost?* They are not written vicariously: they come out of actual suffering, *real* madness. (p. 87)
... stop reading *my* longer poems as if they were something to

16. Theodore Roethke, *The Far Field*, p. 79.
17. Frye, *op. cit.*, p. 131.

emulate technically. They came out of a special and terrifying experience: I took chances on my life to write them, and I was a fool for doing so. (p. 255)

As for Rimbaud, he gives us an accurate description of the terrors of his *dérèglement* in « Alchimie du Verbe » and his abandoning poetry is a proof that this kind of creation could not be sustained for long.

Another feature which singles out this group of Roethke's poems from those preceding and following it, is the refusal of reason.

> Reason? That dreary shed, that hutch for grubby schoolboys!
>
> The hedgewren's song says something else.
>
> (« I cry Love! Love! », p. 104)

We are a long way from the terse metaphysical mode of his early poems (*The Open House*) and the Yeatsian intellectual control of the later poems. The poet, here, seems not to be in control: he becomes an instrument of his imagination, of the objects of his vision. Roethke said about « The Lost Son » and « The Shape of the Fire »: « these particular poems are not... mine at all... I am an instrument ». Rimbaud too, in his famous statement refusing both the romantic kind of subjective effusion and the rational explanation of the origins of poetry, sees the poet as an instrument. This is what he means by objective poetry:

> Car Je est un autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. (p. 345)

The attitude is quite typical of oracular poetry in general, as Frye points out:

The poetry of process is oracular, and the medium of the oracle is often in an ecstatic or trance-like state: autonomous voices seem to speak through him, and as he is concerned to utter rather than to address, he is turned away from his listeners, so to speak, in a state of rapt self-communion [18].

An analysis in some detail of one of Roethke's poems, « A Field of Light », a typical composition on the birth and the identity of things, will show even more clearly the resemblance of the two poets precisely in those elements which I consider central to the Roethkian world.

The poem opens with the speaker, an I without identity, much like the *je*'s of Rimbaud's poetry, being carried « in a watery drowse » by the dead waters, like moss or leaves and dead planks and logs, similar to the Bateau Ivre descending unconsciously down the river, a « carcasse ivre d'eau », a « planche folle ». Interestingly, neither author uses the word « like »: they both identify with their symbol. Rimbaud is the boat, Roethke is not merely describing or probing into a landscape, he actually is the plank, the log, the weed, even the tilted eye, presumably of a corpse. Again, we are reminded of « Le Bateau Ivre » where « ... flottaison blême/Et ravie, un noyé pensif parfois descend. »

The anxiety of the exploration in the indefinite realm of birth and death, of the hunting « for some animistic suggestion, some clue to existence from the subhuman, » to use RalphMills' words [19], is well conveyed by the surrealistic atmosphere of the next three stanzas.

> Small winds made / A chilly noise;
> The softest cove / Cried for sound.

Silence and a cold wind are the concrete manifestations of the poet's fear that he will not be offered a clue, that he will

18. *Ibid.*, p. 139.
19. Mills, *op. cit.*, p. 20.

be unable to see in the objects a reason for their existence which may become a reason for his own existence. The symbol of a frozen womb (i; c; cave, cove, pond), incapable of giving birth, is used by both poets time and again to convey the same feeling. The preceding passage or « Hath the rain a father? All the caves are ice. Only the snow is here./I'm cold. I'm cold all over » of « The Lost Son », for instance, recall Rimbaud's anguish in « Larme »:

> L'eau des bois se perdait sur des sables vierges,
> Le vent du ciel jetait des glaçons aux mares ...

The next stanza in *A Field of Light*

> Reached for a grape / And the leaves changed;
> A stone's shape / Became a clam.

expresses the frustration of a mystery seen but not comprehended. Transformations from one reign to the other, as I have already mentioned above, convey the sense of chaos, of uncertainty and also underline the theme of birth. The I tries to make himself another, that is, to be born, by contemplating one form being broken and culminating into another identity. The grape turning, presumably, into a stone which becomes a clam and escapes him, like the « sweetness I cannot touch » of « The Long Alley », reminds the reader of Rimbaud's similar metamorphoses:

> Des fleurs presque pierres, — fameuses!
> Qui vers leurs durs ovaires blonds
> Aient des amygdales gommeuses!
> (« Ce qu'on dit au poète... », p. 119)

In the last stanza of the first section the pronoun I is used for the first time in the poem: « A fine rain fell/On fat leaves;/I was there alone/In a watery drowse ». The protagonist is beginning to emerge with a sense of his own identity, but he is still in a state of drowsiness, in the middle of all those clues of creation he cannot read. « There's

no clue in the silt » he had exclaimed in « The Long Alley ». His condition is akin to Rimbaud's « sommeil bien ivre, sur la grêve » in « Mauvais Sang ».

Section two focuses on the anguish of the search as we see the protagonist delving under the emblems of life, the rotting organic matter, the mother substances which dominate the imagination of the two poets:

> Under, under the sheaves,
> Under the blackened leaves,
> Behind the green viscid trellis,
> In the deep grass at the edge of the field.

But the descent only leads him to a singular dryness: « the low ground dry only in August, » the dust, the sand. Nature has turned sterile, no nativity seems possible, as is fearfully implied in the anguished interrogation « Angel within me, I asked,/Did I ever curse the sun? » The « emissary of the "other" », to use Roethke's own clarification, is invoked to explain the sterility, the inability « to break from self-involvement », to become another. The poet wonders if he has denied creation by cursing the Sun, the father principle of the earth. But the word is also suggestive of Son, the fruit of birth.

Admittedly the dark hour of the soul, his « hard time » conjures up keener expressions of anguish in other poems of his, but here we go to the root of the problem. The hard time is when creation, the realization of the self, seem impossible, and it is here conveyed by the same kind of imagery — dust, sand, — as in Rimbaud's enfer, a desert of aridity.

« A Field of Light » and the poems in this group all follow the same consistent pattern we have witnessed: there is an initial situation of confusion and fear; then a regression in time or memory, and a search; and then a sense of revival — the real birth, for which Roethke struggles through the poem. So in « A Field of Light » the I emerges from his hell of dryness and absence, and is a able to dance in the

sand, « marrow-soft, » i.e. having recovered the source of animal vigour, his inmost essence. One is reminded of the savage, elemental dance which Rimbaud imagines for himself in the saving « royaume des enfants de Cham »: « Cris, tambour, danse, danse, danse, danse » (p. 217).

Freeing himself from the sterile dust, the poet is at last capable of establishing contacts with the others: « I could feel the mare's nose. » It is interesting to note that the first contact is with something living and wet, like Rimbaud's real source of poetry in « Ce qu'on dit au poète... »: « Les fleurs pareilles à des mufles,/D'où bavent des pommades d'or » (p. 119).

Once a sensible continuity has been re-established, a new reality is possible. The possession of otherness is expressed by the same kind of grammatical device used by Rimbaud in his well-known phrases « Je est un autre », « on me pense ». The subject loses his identity and merges with the complement. It is not « I went walking on a path » but the path itself, which is me, went walking.

So far in the poem the elation has been consistent with Roethke's poetic universe: the newly acquired sense of himself stems from the objects whose essence he has been trying to penetrate all along, the I has broken into « otherwise », or vice versa: it is really a unified world. But at this point in the poem I perceive a break: we are presented with an ecstatic landscape, the scene of the final illumination, which is the last stage in the pattern of the poems we have been examining, the moment when the poet breaks not only from I to otherwise, but also to « Thee ».

In describing his ecstasy, the language of Roethke in this poem loses its originality. We hear echoes of Thomas, delight in « Fern Hill », the images themselves are alien to Roethke's universe: glittering sun, singing birds, moving clouds, light are the conventional symbols of joy but they don't belong to Roethke's poetic landscape as intimately as slime, growing roots, vegetal life, decaying organic matter. So, lovely as it is, the picture sounds conventional and artificial, borrow-

ed in spirit as well as in images. Statements such as: « The weeds believed me » and « I could watch! I could watch!/ I saw the separateness of all things! » contradict the central point of his poetry: nowhere in this group of poems is he separate from his objects, he is them, their becoming is his becoming. This is not, as Malkoff says, an example of the « unity in separateness of the mystic's perception of reality, »[20] but an attempt at recovering his sanity, at standing outside his world and dominating it.

This is even more evident in « The Lost Son » where we have two different final section. The first, « The Return », is a release stemming directly from his anguish. The world of roots and seeds had produced anguish and fear, but it is also capable of offering humble certainties, it gives clues that remove anxiety, assists to the rebirthof the protagonist. There is a movement form darkness tolight, but the whole process takes place in Roethke's greenhouse world.

The way to the boiler was dark,
Dark all the way,
Over slippery cinders
Through the long greenhouse

There was always a single light
Swinging by the fire-pit
.....
Once I stayed all night
The light in the morning came slowly
.....
Then came steam.

Pipe-knock.
Scurry of warm over small plants.
Ordnung! ordnung!
Papa is coming!
Papa is coming!

20. MALKOFF, *op. cit.*, p. 94.

A fine haze moved off the leaves;
Frost melted on far panes;
The rose, the chrysantemum turned toward the light.
Even the hushed forms, the bent yellowy weeds
Moved in a slow up-sway.
(pp. 83-84)

Here the poet tactfully refrains from commenting and pointing out, as he does in the line « My hearth lifted up with the great grasses » of « A Field of Light. » When the coming of Papa brings a sense of relief and of rebirth to the flowers and the yellowy, dying weeds, we feel that the poet is part of the general up-sway, that the greenhouse has delivered an answer to his quest. Yet Roethke must have felt that regeneration from within his own world was not good enough as he added another ending to convey the blaze of the mystic's illumination.

Was it light?
Was it light within?
Was it light within light?
Stillness becoming alive,
Yet still?

A lively understandable spirit
Once entertained you.
It will come again.
Be still.
Wait.

This passage is unrelated to the rest of the poem, it does not so much convey the impression of a sudden vision as of an afterthought. The poet attempts to contemplate his illumination with intellectual detachment. The experience, which so far has been relived with immediacy all through the poem, is relegated to the past, to a position of memory and *exemplum*. The poet has stepped outside his universe to contemplate and interpret it. We have moved from the world of the greenhouse and the close-to-the-ground and of a perfect

communion with nature to an abstract toying with metaphysical conceits such as « light within » and « light within light», which jar with the concrete tone of his poetry. Even the language is not Roethke's but Eliot's.

Time and again, in the poems of this group we witness an attempt at distancing the past, at translating the concrete into the abstract, at superimposing metaphysical conceits to the immediacy of the quest he narrates.

This is due to the fact that in those final sections Roethke is making his poetry conform to a preconceived scheme: out of the dark night, of the search for a clue to existence, there comes the illumination, the revelation of God, of Light, of oneself. Roethke illustrated his plan in the essay « An American Poet introduces Himself »:

> The mind under great stress, roves far back into the subconscious, later emerging into the light of more serene or euphoric passages at the end of each phase of experience. Sometimes of course, there is regression. I believe that the spiritual man must go back in order to go forward. The way is circuitous, and sometimes lost, but invariably returned to [21].

In his middle period Roethke is trying to recapture the mood of *Open House*, the metaphysical kind of subjectivity of a poem such as « The Adamant », where he can really watch « the separateness of all things », or, to use Stephen Spender's words he is trying « to transform himself into a more or less typical university poet of our time » and to reflect his growth as a man in his poetry. « There is no reason — says Spender — why the struggle for maturity in life should not have been identical with that for maturity in art. But unfortunately this does not seem to have been so in his case. » [22]

21. Mills, *op. cit.*, p. 12.
22. Spender, *op. cit.*, p. 11.

In other words, when Roethke contemplates the growth of the human mind, when he traces the story of his dark night and his emergence into light, he is doing an act of will, resolving a crisis that was never quite resolved; he is, to borrow once more Frye's definitions, writing poetry of product.

But Roethke is essentially a poet of process: his poems are in the making, each of them is an anguished quest, « a kind of struggle out of the slime, an effort to be born and later to become something else », as Mills correctly observes [23]. His is a dramatic process of exploration, where nothing ever happens, nothing is resolved. The dramatic action of the protagonist groping through darkness, fighting against non-being, coincides with the poetic process: the poem is the seeking. So his climactic revelations are extraneous to the spirit, the language, even the rhythms that characterize the rest of the poem. The only illuminations consistent with his poetic universe are his simple affirmations of existence, his discoveries of order in chaos: the mare's nose, papa coming into the greenhouse, the roses and chrysantemums turning toward the morning light — an immanent light, not the transcendent, abstract « light within light ».

For Rimbaud too, the final illumination is not transcendent, but a simple truth: « Moi, moi qui me suis dit mage au ange... je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, la réalité rugueuse à étreindre! Paysan! » In other words he has found and accepted « la vérité dans une âme et un corps. »

These revelations are also offered in the domain of language. At his best, like Rimbaud, Roethke achieves the real triumph of creation when he finds an instinctive rhythm, a balance between immediacy and form, subconscious truths and order. This is achieved in the penultimate sections of «The Lost Son » and « A Field of Light », making the rapt visions of transcendence quite redundant. There is transcendence, but simply of the personal, egotistic level. The poet overcomes

23. Mills, *op. cit.*, p. 37.

the subjective by becoming dissolved in the objects (« I lost my identity to a pebble » sings Roethke).

So words are all important because they name the things and therefore have the power of bridging the gap between the I and the other. And if sometimes words seem to be associated in a nonsensical way, it is because Roethke, like Rimbaud, is trying to free things from their conventional meanings, to confuse sensations, to defy reason and beauty. He is using the *dérèglement* in order to achieve real freedom. So words are separated from a semantic meaning in order only to communicate through rhythm and sound. Or they are separated from a syntactical meaning, and have only their primitive and childish function ofnaming, so that the poets, by naming the objects almost exorcise them. This explains the presence of so many nominal clauses both in Rimbaud and Roethke. Words being all-important, there are few qualifications and subordinations.

Speech is considered, especially by Roethke, almost an involuntary phenomenon, an animal cry. There are exclamations, nonsense associations. The rhythm is that of the simplest forms of human communication: children's linguistic inventions, jingles, questions and answers: in this Roethke experiments even more than Rimbaud, although the French poet is by far the more original in the conception of the poem, for he is free even of the tradition that Roethke retains of following a progressive scheme, a plot-line.

In both, the poems seem dictated by an intense evocation of the objects in an attempt to capture their reality, while the conscious level of the speaker is disintegrated. « He seems — says William Meredith of Roethke — to have trusted his poetic voice to speak for itself, to have given control of the poems to his subconscious the way a ouija-board player gives his mind to the never-mind » [24].

24. William Meredith, « A Storm of Correspondences », in *On the Poet and his Craft, cit.*, p. 44.

It must be obvious by now that, although the product of burning experience, the poems of Rimbaud and Roethke are not exemples of formless raving. On the contrary they are highly sophisticated specimens of a new language, a new form that had to be discovered in order to communicate the visions, formless and chaotic at times, they brought back from their explorations.

> Donc le poète est vraiment voleur de feu:
> Il est chargé de l'humanité, des *animaux* même; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions: si ce qu'il rapporte de *là-bas* a forme, il donne forme; si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue. (p. 347)

Both poets have striven to find the new language « de l'âme pour l'âme » and have succeeded through a similar process.

What keeps Roethke from consistently attaining greatness is the uncertainty about his aims, the conflict between the tendency to follow his genius back into his childhood and the urge to rationalize, to grow up, to follow a progressive path towards « the light ». In other words, the confusion, in his poems, between poetry of process and poetry of product. While Rimbaud follows his *dérèglement* all the way until he reaches the perfect freedom of the unknown, Roethke holds back, falsifies the rules of the game by giving his search a foreknown object: I can sympathize with his struggle to triumph over the slime, but believe that it is only when we have uncontrolled emotion, unresolved drama, an acceptance of the regression, that Roethke can produce lines that rank among the best poetry of modern America.

DONATELLA ABBATE BADIN

ROBERT DUNCAN O LA POESIA COME RELIGIONE

« The Word, the Wide World »
Caesar's Gate

Fare poesia è il punto più alto dell'esperienza umana, è il modo d'inserirsi nell'armonia del cosmo, creando e insieme lasciando che la poesia crei se stessa. Questo è il presupposto da cui parte l'attività del poeta americano che si articola nel corso di oltre trent'anni fino a diventare una vera e propria filosofia.

Nella prefazione a *The Years as Catches,* raccolta dei suoi primi versi, Duncan parla del suo accostarsi alla poesia quale fonte di esperienza sentimentale e intellettuale:

From the beginning I had sought not the poem as a discipline or paradigm of my thought and feeling but as a source of feeling and thought, following the movement of an inner impulse and tension. I took the art of poetry to be essentially a magic of excited, exalted or witch-like (exciting) speech, in which the poet had access to a world of sight and feeling, a reality, deeper, stranger, and larger, than the world of men's conventional concerns... [1]

dove l'accenno alla qualità « magica » della poesia non è casuale, ma verrà approfondito nelle teorie poetiche del Duncan più maturo.

E' un poeta estremamente complesso; in lui convergono molte tradizioni di diversissima origine: attento ai nuclei creativi di culture passate e presenti, li reinterpreta e li unifica in una sua visione personale che arriva ai confini del misticismo. In effetti la prima qualificazione che viene alla

1. *The Years as Catches,* Berkeley, Oycz, 1966, p. i, iii.

mente parlando di Duncan è quella di poeta religioso, in quanto prima di tutto egli celebra la creazione e il suo sentimento di appartenenza ad essa, di cui il far poesia è parte integrante.

In molte occasioni Duncan parla estesamente della propria teoria poetica e della funzione del poeta; riconosce coloro che lo hanno ispirato, dichiara le sue intenzioni e spiega anche la meccanica della sua poesia in modo da aprirla il più possibile al lettore.

Nella sua prima visione, egli crede nell'esistenza di un 'real world', cioè il mondo spirituale, il mondo di Dio, e di un 'actual world', cioè il mondo in cui viviamo, dove tutto è ad un tempo segno e realizzazione dell'altro ordine. I rapporti tra i due mondi si esplicano naturalmente attraverso la religione con i due grandi temi centrali dell'Eucarestia e della esistenza di Dio come Parola; lo scrittore ha un ruolo di tramite:

> the role of the writer is prophetic, is to perform the perception of the spiritual world, to keep his senses open to that real world which is God [2].

Essendo così religione e arte poetica sullo stesso piano, il poeta è simile al sacerdote, ma in più possiede una capacità di intuizione magica che lo avvicina allo sciamano. La scrittura del poema è paragonabile al rito della messa; non esistono poeti di prima grandezza come non esistono sacerdoti di prima grandezza, in quanto entrambi adempiono ad un ufficio:

> The poem itself is like a mass, a magical operation, using language, as those things in the mass are a magical operation and close upon the numinous world charged with divinity [3].

2. « Notes from a Reading at the Poetry Center, San Francisco, March 1, 1959 », in *The Floating Bear* n. 31, 1965, p. 13.

3. Cit. in F. DAVEY, *Theory and Practice in the Black Mountain Poets: Duncan, Olson, and Creeley*, Dissertation Abstracts 29:256 (Southern Calif.), 1968, p. 42.

Entrare nei dettagli della religione di Duncan significa addentrarsi nella storia delle eresie medioevali e delle lotte tra razionalisti e antirazionalisti, per i quali propende il poeta, che accusa le chiese e gli intellettuali del consenso di aver cercato dal Medioevo in poi di eliminare nell'umanità la coscienza del mistero sfruttando il dogma della ragione:

They seek to protect man from all intimations of 'what is' by exorcising these from all literature. It is the essence of rationalist persuasion, that we be protected, by the magic of what reasonable men agree is right, against unreasonable or upsetting information [4].

E dal Medioevo trae la sua percezione del mondo di un dualismo quasi manicheistico. In « The End of the Year » del 1945 il declino delle stagioni coincide con una ricerca d'amore contrapposto alla 'lussuria', e con una vana aspirazione alla salvezza di Cristo, o di altro amante:

> Now in this debacle, of this ruining kingdom,
> of leafd & ever-returning crown, my world of thorns,
> in the change of August, I can make no monument.
> Love wandering comes to no crucifix
> to be tried, tied in its final gesture.

Qui come altrove luce e tenebre, vita eterna e vita effimera sono i due termini costanti della lotta per la quale il poeta si sente troppo debole: « Tho the ship be of fire the night is longer / ...What against Chaos then my Christ avails? » Tale simbologia dualistica è più ampiamente articolata in « Heavenly City, Earthly City » come contrapposizione tra mondo spirituale e mondo materialistico, deviato, ambedue coesistenti nell'animo umano. E' stretto il rapporto con la città terrena di Sant'Agostino, tanto più che corrisponde in

4. *Ibid.*, p. 29.

Duncan alla descrizione della *earthly city* quale regno della lussuria, anche se filtrato attraverso Freud, da cui l'identificazione della lussuria con il nostro subconscio, indifferente al problema morale: « The disregard that subsconscious or libidinal forces had for truth or untruth, peace or war, troubled me » [5]. La composizione ha la struttura musicale di una sinfonia, composta di una ouverture e di tre movimenti, ciascuno indicante uno stadio nei rapporti tra le due città.

Dapprima la contrapposizione è bilanciata: *beauty, light, fire, sun* contro *impurity, darkness, wrath*; unico elemento luminoso della terra è il canto, per il quale Duncan parla di una « radiant earthly city of poetry »; dal canto, proteso verso la città celeste, si eleva (come in « The End of the Year ») l'invocazione al Redentore:

> The heart in the darkness of the city sings.
> It answers the song of its source, the sun:
> *I cry out as a child in the dark.*
> *I know that my Redeemer lives*

Ma da un redentore non possiamo attenderci che una risposta momentanea, perché non siamo pronti a riceverlo, bensì dobbiamo ancora maturare dentro di noi le condizioni per la salvezza.

Protagonista della seconda sezione è il poeta stesso, Icaro che sta precipitando verso il mare 'buio e misericordioso' per aver troppo presunto nel guardare il sole. Qui salvezza è l'amore umano, oscillante tra l'ombra della passione impersonata da Euridice e la lussuria incarnata dalle Baccanti; ma c'è anche il riferimento diretto ad un amante che non rappresenta nessuno di questi due tipi di amore e nello stesso tempo li accoglie entrambi: è un amore ambiguo, non appartenente a nessuna delle due città, ma portatore di coscienza per il poeta. Probabilmente quest'ambiguità è di carattere personale e deriva dalla sensazione di disagio che Duncan prova

. *The Years as Catches*, *cit.*, p. viii

in quel periodo per la propria omosessualità; *disease* (e nella forma più drammatica *dis-ease*) è parola che ricorre spesso nelle prose e nelle poesie in relazione a difficoltà psicologiche e sessuali.

La III sezione propone un avvicinamento graduale tra cielo e terra.

> There is a wisdom of night and day,
> older than that proud blaze of sun,
> in which we rest, a passion, primitive to love,
> of perishing, a praise and recreation of the sun.
> My earthly city is revealed in its beauty.

La soluzione estatica è decisamente forzata, non trova una giustificazione nello sviluppo della composizione, che rimane così uno studio e una ricerca ancora troppo faticosa, più tendente al vago che all'universale.

Nella selva oscura.

Il *Caesar's Gate* [6] si svolge su due piani: uno è quello delle poesie, composte nel 1949-1950, imperniate essenzialmente sul dramma personale di Duncan, la ricerca dolorosa e appassionata di un equilibrio nell'ambito della propria omosessualità; l'altro piano è quello, di tono più meditato, costituito dalle prefazioni (1955, 1972), in cui il poeta cerca di chiarire al lettore e a se stesso il significato di quell'esperienza giovanile. Mettendo a nudo i processi attraverso i quali è arrivato a costruire quelle poesie, le metamorfosi cui sono stati sottoposti i dati culturali e autobiografici di partenza, vuole sceverare quanto di autentico, di sincero c'è stato, da quanto invece vi ha voluto imporre come sovrastruttura di un decadentismo che non gli è proprio: « The problem

6. San Francisco, Sand Dollar, 1972. Tutte le cit. in prosa di questa sezione, quando non altrimenti indicato, s'intendono tratte dalla prefazione del 1972, pp. i-xli.

is one of the self-portrait in art ». Alla sincerità è legato anche il rapporto col lettore, non considerato come semplice recipiente, ma come colui che partecipa del risultato poetico e che col poeta spartisce le emozioni di partenza; anzi, è a sua volta creatore, in quanto apre una serie infinita di possibili letture, di cui il poeta tien conto ancora nel processo compositivo:

the vividness of the reader's discomfort may have already entered the poet's imagination as he worked, even here, for the projection of possible readings is essential to his art, the art of a multiphasic message, a field of possible readings.

Parla di due tipi di lettori che corrispondono alla sua doppia personalità: *Ici*, la lettrice ideale, con la quale il rapporto è semplice, in quanto si sente coinvolta, accoglie imbarazzo e disagio come parte integrante della poesia; *Iui*, che si sente minacciato da una problematica che potrebbe portare in superficie quei turbamenti che egli non vuole riconoscere e che in parte anche il poeta stesso teme di affrontare direttamente. Questa ricerca d'identità s'affida perciò ad un metodo di esplorazione indiretto, procede attraverso la metafora del sogno, e questo suo stato di *irresolution* lo proietta in un mondo d'oltre tomba,

that I saw as a deserted place or as an after-death or *Bardo* state, as it is portrayed in *The Tibetan Book of the Dead*, a feverish realm illustrated by the soul's fears and hopes, claims and illusions, in which the soul is haunted by what it is.

Che la composizione della raccolta corrisponda ad un periodo di degradazione, di oscillazione emerge anche dal tipo di esperienze che Duncan sceglie di citare nelle prose: si veda ad esempio il rapporto con Anaïs Nin, che pure risale al 1940, in cui lui è il damerino, l'enfant gâté e ad un tempo l'adoratore che scimmiotta la femminilità celebre e che s'inserisce nel continuo tentativo di vivere *vicariously* (« I roamed

the streets and made the round of bars, like a soul making a round of lives »); o anche il suo voler confessare certe predilezioni culturali poco lusinghiere per un intellettuale così esigente, come l'attrazione per la Sitwell messa accanto a Pound, o quella per Cocteau accanto a Breton. Ed ecco che si comprende come non possa aderire completamente al mondo interiore del surrealismo con cui ha però contatti quotidiani.

« I was never to have the sufficient obsession or madness that would guarantee my belonging there ». Duncan avverte il pericolo di questo tipo di ricerca, pur essendo convinto che la pazzia è una forma di conoscenza; afferma anzi che il tentativo di Breton di simulare i deliri della follia vuol essere un ritorno « to the divine madness of daemonic inspiration, the speaking more than one knew what » e poeta e folle sono vicini in quanto entrambi in contatto col « language behind language », ma l'uno cerca d'impadronirsi di tale linguaggio, mentre l'altro ne è vittima. Confrontando il proprio atteggiamento con quello dell'amica pittrice Peggy Linnet, perseguitata da allucinazioni, egli si dichiara incapace di procedere fino in fondo in una penetrazione conoscitiva, proprio perché in lui son presenti le barriere difensive dell'equilibrio mentale, che nel momento in cui si trova sull'orlo della rivelazione gli danno uno « horror of creation » che si esprime attraverso una specie di vertigine, di nausea.

Nella sua poesia dunque lo stravolgimento dei sensi, così frequente, deriva da uno stravolgimento dello spirito, non dell'intelletto, come per i surrealisti francesi. Si sente perciò più affine a quella componente di carattere surreale tipica di un lungo arco della cultura spagnola [7].

A Lorca soprattutto egli si rivolge, con un rapporto personale in cui cerca di giustificare il proprio tipo di omosessualità, il suo amore che non è platonico come nel Whitman ce-

7. Nello stesso spirito sono i collages fotografici di Jess Collins inseriti nella raccolta, associazioni sorprendenti di immagini eterogenee che hanno un loro realismo nella dimensione onirica.

lebrato dal poeta spagnolo, ma non è nemmeno corruttore come le *oscuras ninfas de colera* contro cui esso si scaglia: « I know your ardor, Garcia Lorca, but it does not burn pure in me, it is ever mixed with a life-greediness, an avidity ». L'unico modo di sublimare la propria sessualità è per lui la poesia e, ispirandosi ancora a Lorca, è convinto che, come Dio sacrifica il Figlio, così c'è un simile sacrificio dietro ogni creazione poetica: « The poet has given up his own bearing a son in his bearing his art ». Tali inquietudini intellettuali e personali confluiscono nella costruzione di queste poesie. La lettura di Marco Polo gli suggerisce la metafora del Caesar's Gate, del vallo insuperabile davanti al quale Alessandro chiude la conquista, visto come una barriera storico-temporale che è anche barriera freudiana:

> the country beyond is the dream landscape of a homosexual projection... the esoteric reference of the text is now to the waste lands at the entrance to the dominion of the phantastic imagination itself.

Dall'impero veneziano, che aveva celebrato appena un anno prima in « Venice Poem », all'impero di Alessandro Magno: una parabola discendente, un percorso a ritroso. In Venezia aveva identificato « the history of its empire as the history of an imperialism in poetry, in which I saw my own dreams expand »; nell'espansione di Alessandro vede soltanto un impero di *wastes;* non più dunque il mare, sede dei ritmi vitali, ma il continente immobile, i deserti dell'Asia. Ed ecco anche il tentativo di riconquistare dei punti di riferimento per superare la sterilità e giungere all'immaginazione, senza lasciarsi fuorviare dalle voci non proprie, dagli allettamenti delle sirene del decadentismo.

La Poesia diventa salvezza: « I had come to the pass in 1949 when I had committed myself to Poetry, even as if to a madhouse, or a religion », e più oltre: « The world was a text, the code of many languages, yet to be broken... all that I come to sense and learn of the universe... I read as the

text of an ultimate Poetry »[8]. Appare chiaro come egli tutto sempre riconduca alla poesia, intesa come conoscenza anche di ciò che non comprendiamo; il poeta esprime cose che non può afferrare, ci offre un 'volto', com'egli dice, di cui ci dà i dati per riconoscere ciò che non abbiamo ancor visto.

Il linguaggio è dunque lo strumento per uscire dal proprio io e ritornare all'Uomo-Adamo, intero, prima della scomposizione « into his selves ». La ricerca dell'identità continuerà in tutta la sua opera, anche se al momento in cui scrisse *Caesars's Gate* gli sembrava che *quello* fosse « the book of a passage ».

In « Four poems as a Night Song », introduttivi e programmatici, ci presenta il suo concetto di poesia come *romance* in versi:

> After dark the construction begins.
> Every shadow carpenter to fancy,
> every lamp post placed at intervals
> of outside insight. Cafés
> light up. There, the engineers
> garher, unrolling blueprints,
> *imaginings*, but diagramd
> and wired and piped.

Come Hawthorne, in « My Kinsman, Major Molineux »,

> the moon, creating like the imaginative power, a beautiful strangeness in familiar objects, gave something of romance to a scene that might not have possessed it in the light of day.

Anche per Duncan l'immaginazione creativa opera sui dati oggettivi trasformandoli in una propria autonoma costruzione; più oltre egli vede se stesso come architetto, intento a modificare continuamente i propri progetti seguendo nei movimenti degli operai al lavoro « the muscular and changing in-

8. *The Years as Catches*, *cit.*, p. XIX.

spiration ». Ma se la prima poesia è una dichiarazione di fede, passa poi all'esperienza personale con tono cupo, e vede la propria sessualità come peccato: « I wanted you to fall », gli dice un interlocutore. Emergono i primi simboli: la fontana dove Garcia Lorca fu assassinato, testimone di morte e pure fonte di vita, di fertilità sessuale e poetica. Di fronte a questi messaggi antitetici ma sottilmente intrecciati, il poeta cerca inutilmente di seguire il filo liberatore; la sua impotenza viene proiettata nella metafora del sonno: il poeta-protagonista è incapace di uscire dal sonno o dalla veglia, « tired and rage-full »: la veglia è insonnia, il sonno è letargo. Anche l'architetto e i suoi operai non riescono a « risvegliare » le cianografie: l'immaginazione creativa è ferma. Il motivo del sonno percorre tutta la raccolta come simbolo di un equilibrio da conquistare. Non il sonno dunque conquista (« sleep being/a secret in this place. »), ma i sogni, in cui l'esperienza cosciente è intensificata dolorosamente (« Bodies in dreams are heavier than bodies »), e privata però del rapporto umano: (« Only in dreams we move,/statues trying to answer us »). Sempre più impigliato in questo stato di death-in-life, si avvicina ai morti: (« Like you/I cry to be rejoined to the living). L'ansito di vita e di espressione poetica non riesce a realizzarsi, a proiettarsi al di fuori dell'io:

> The mute bird rots within the shell,
> The worm coild in the closed bird's eye
> grows fat upon sight and expects to see.
> He sings as he grows,
> consuming all substance of sight.
>
> (*Eyesight* I)

L'uccello è la coscienza poetica rinchiusa nel guscio della propria inquietudine e la sua funzione, il canto, viene assunta dal verme che ne divora l'occhio. Queste immagini che ritmano la raccolta come la scansione ritma il singolo componimento e procedono in progressivo allargamento e complessità, non a caso, hanno forti connotazioni sessuali: tale è l'interazione

tra i due livelli. Come in natura, il verme è agente di corruzione e preparatore di nuove forme di vita; in « Forms Within Forms » gli esseri urgono per venire alla luce, in violenta metamorfosi da piante in animali, s'impongono sul poeta (« They force a place for themselves when I draw »). E come da un caos primordiale precipitano le creature toccate dalla bomba atomica (« *We felt the rays from the Bomb,*/they told me, *and in the radioactive light*/*that hung there we descended* »). Lo stravolgimento dei sensi provocato dalla contaminazione atomica corrisponde ai *déplacements* nelle allucinazioni della pazzia. Dalla devastazione universale a quella personale, privata e poetica: il terrore della sterilità. Anche là dove il verme è visto come amore, non ha capacità di comunicazione, resta chiuso nello individuo: « It spins around its own cocoon ».

In « At Home in Eden » la visione è più positiva, il verme è quello che si avvolge nel cuore della mitica mela, preesistente al peccato originale, è il Verbo stesso, oggetto dell'aspirazione di Adamo, la conoscenza, raggiungibile solo attraverso il linguaggio « The World, the Wide World ». E conclude in modo problematico:

> Now all these forbidden words
> uncoil in their covenants,
> and Adam himself coils
> at the core of his thought.

Nel suo insistere sui *puns* Duncan esprime quel processo continuo di metamorfosi che nel linguaggio è segno di ricchezza e potenzialità, mentre nella sessualità è solo ambiguità e incertezza. In una delle ultime poesie del periodo, « The Conqueror's Song », ancora sul tema del Gate con tutti gli elementi già visti, il problema è ancora irrisolto: il « lust » non si è ancora purificato risolvendosi in « desire », così come il poeta non ha ancora trovato la propria identità eliminando le voci non sue. Con il *Caesar's Gate* si chiude il momento « confessionale » dell'opera di Duncan,

momento necessario per liberarsi dei limiti sentimentali ed entrare nell'esperienza poetica successiva senza zavorre soggettivistiche.

Sul fare poesia.

« It is not poetry that imitates... there is no form that is not content, no content that is not form. » [9] Con tale affermazione Duncan si associa ad una tendenza generale della poesia contemporanea americana, che è appunto quella di considerare forma e contenuto interdipendenti. Completa così la definizione di Olson/Creeley, per i quali « form is never more than an extension of content » e della Levertov, « I believe content determines form, and yet that content is discovered only in form... form is never more than a revelation of content » [10]

Opportunamente il Davey, in uno studio prezioso per la ricchezza del materiale documentario, sintetizza questa concezione della forma quale derivazione del contenuto:

Form grows out of the thing it is in, and is strictly determined by the particular nature that the thing is attemping to achieve. Things are not what they are because of the form they have been given; they possess their particular form exactly because of what they are [11].

Il problema della creazione poetica, il valore autonomo e autosufficiente del linguaggio ossessiona a tal punto Duncan in questa fase, cioè durante la composizione di *The Opening of the Field* [12], da rendere spesso la lettura monotona e fati-

9. « Towards an Open Universe », in H. NEMEROV, ed., *Contemporary American Poetry*, Voice of America Forum Lectures, 1966, p. 175.

10. « Some Notes on Organic Form », *Poetry*, vol. 106, n. 6, Settembre 1965, p. 422.

11. *Theory and Practice in the Black Mountain Poets*, *cit.*, p. 46.

12. Comprende poesie composte tra il 1956 e il 1959, N. Y., Grove Press 1960.

cosa; a profusione sparge simboli e allegorie come forme espressive a sè stanti che finiscono per diventare puri esercizi di retorica. E' tuttavia un passaggio necessario per lui al fine di studiare e sperimentare le potenzialità del linguaggio poetico. Essenziale per questa ricerca è l'apporto delle definizioni poundiane (si veda, in *How to Read,* « Three kinds of poetry »). La logopeia diventa in Duncan « the muscular realization of language », una poesia che accentui l'azione reciproca dei movimenti.

In « The Law I Love Is Major Mover », la legge del titolo è la Sintassi, struttura portante dell'espressione linguistica e, a maggior ragione, poetica. L'equazione indica la rigorosità del lavoro, e l'uso del verbo « amare » per una legge dà la misura dell'indissolubilità che lega poesia e struttura logica del linguaggio. Lo stesso discorso ritroviamo in « The Structure of Rime I », dove la poesia è vista come tentativo di esprimere i valori intrinseci della lingua, per cui parola, frase, sintassi sono poesia in se stesse (« I saw a snake-like beauty in the living changes of syntax »); valori che a loro volta sono preannunci dello sviluppo armonico del cosmo:

> O Lasting Sentence,
> sentence after sentence I make in your image. In
> the feet that measure the dance of my pages I hear
> cosmic intoxications of the man I will be.

Nella serie di *Structures of Rime* che ritmano un po' tutta la seconda parte della sua produzione, Duncan svolge questo lavoro di far poesia interna alla poesia.

La forma, in quanto struttura, ha un suo significato, è appunto « contenuto ». In « Often I am permitted to return to a Meadow » la poesia è un prato, emanazione naturale per eccellenza, e insieme è una creazione esclusivamente mentale, positiva, impastata di luce, che si oppone al caos:

> Often I am permitted to return to a meadow
> as if it were a given property of the mind
> that certain bounds hold against chaos

La composizione, introduttiva alla raccolta, è anche un'identificazione del mondo poetico con quello infantile, nell'immediata e totale partecipazione e adesione alla struttura naturale attraverso l'immagine di un girotondo di fanciulli.

> Every moment of life is an attempt to come to life. Poetry is a 'participation', a oneness. Can the ambitious artist who seeks success, perfection, mastery, ever get nearer to the universe, can he ever know "more" or feel "more" than a child may? [13].

Duncan crede nella poesia come forma spontanea di espressione (« Poetry, a Natural Thing ») e nella raccolta ricorre spesso l'associazione alla danza. Al poeta spetta di soddisfare le esigenze della materia poetica, di realizzare l'equilibrio dei diversi elementi allo stesso modo in cui si riesce a partecipare e ad entrare nell'armonia di una danza spontanea: vi si può scorgere una variazione del concetto del poeta-sacerdote, ora liberato dalla rigidezza interpretativa del rituale della messa a schemi fissi.

The Opening of the Field risente direttamente del rapporto con Charles Olson: il Campo del titolo, regno della poesia, richiama la teoria della « composition by field ». E' del '55 l'arrivo di Duncan al Black Mountain College, ancora per poco in piena attività sperimentale, e l'incontro di diverse forme d'arte che ivi si realizza sarà anche l'incontro di un'intera generazione d'avanguardia, tutta tesa a trovare una stessa strada, una forma aperta:

> This exposed, open form ("Projective Verse", Olson named it in poetry) began to appear in the 1940's. With the *Pisan Cantos* of Ezra Pound and *Paterson* of William Carlos Williams, with the Symphony in Three Movements of Stravinsky, I began to be aware of the possibility that the locus of form might be

13. « Pages from a Notebook », in DONALD M. ALLEN, ed., *The New American Poetry, 1945-1960*, New York, Grove Press, 1960, p. 404.

in the immediate minim of the work, and that one might concentrate upon the sound and meaning present where one was, and derive melody and story from impulse not from plan. I was not alone, for other poets — Louis Zukofsky, Charles Olson, Denise Levertov, Robert Creeley — following seriously the work of Pound and Williams, became aware, as I was, that what they had mastered opened out upon a new art where they were first ones working. In music John Cage, Pierre Boulez, or Karlheinz Stockhausen seem in the same way to realize that Stravinsky, Schonberg, and Webern stand like doors, mastering what music was, opening out upon what music must be [14].

Quanto poi la musica contemporanea sia stata per Duncan molto più che un riferimento esterno, lo vediamo confermato in una intervista [15], nella sua affermazione di aver lavorato a lungo sul ritmo della musica di Webern; per lui infatti la struttura musicale compone il discorso come compone l'universo intero, perciò il canto poetico è un progressivo avvicinarsi alla conoscenza (« the heart of Nature *being* everywhere music, if you can only reach it » afferma in « Ideas of the Meaning of Form »). Portando avanti la lezione di Whitman e di Williams, collega i ritmi musicali della poesia ai ritmi naturali.

Tide-flow under the sun and moon of the sea, systole and diastole of the heart, these rhythms lie deep in our experience and when we let them take over our speech there is a monotonous rapture of persistent regular stresses and waves of lines breaking rime after rime... Our consciousness, and the poem as a supreme effort of consciousness, come in a dancing organization between personal and cosmic identity [16].

In realtà non abbandona del tutto il dualismo di fondo delle raccolte precedenti, accoppiato spesso alla ricerca di un ordi-

14. « Towards an Open Universe », *cit.*, p. 182.
15. *Robert Duncan: An Interview*, a cura di G. Bowering e R. Hogg, Toronto, A Beaver Kosmos Folio, 1971.
16. « Towards an Open Universe », *cit.*, p. 171.

ne di tipo medioevale; giunge a celebrare il rapporto di ubbidienza come portatore di libertà, ribaltando il concetto usuale di ubbidienza come limitazione, e sostituendolo con quello di scelta.

> Saw I was not free to obey
> and for a moment might have been free
> ("Variations on Two Dicta by Blake")

Il dualismo però si trasforma da un sistema di opposizioni ad un sistema binario, fondato sulla distinzione sessuale esemplificata dal Sole e dalla Luna.

Parallelamente si svolge la ricerca dell'identità poetica: mentre all'inizio si sente soltanto un portavoce di altri poeti, una maschera attraverso cui parlano altre voci (« my most moving poems were not mine at all but sprang from the originals of George Barker or Saint John-Perse, Lorca or Milton or Laura Riding. » [17]; i termini in cui pone il problema delle sue derivazioni [18] sono molto cambiati nel 1963 quando, intervenendo ad una conferenza di Olson a Berkeley, afferma la necessità di studiare gli altri:

I know I must study them because at every turn I am back at those texts in order to get at the information I need, to find something that is not a matter of literature but of my own inner reality of life [19].

Non c'è più la sensazione di essere un imitatore, ma il desiderio di rivolgersi ad altri poeti per « riconoscersi », mentre compone la sua identità di poeta nell'identità universale:

Poems then are immediate presentations of the intentions of the whole, the great poem of all poems, a unity, and in any two

17. *The Years as Catches*, cit., p. X.

18. *Derivations* è il titolo di un volume di poesie composte tra il '50 e il '56 - London, Fulcrum Press, 1968.

19. CH. OLSON, *Causal Mythology*, San Francisco, Four Seasons, 1969, p. 1.

of its elements or parts appearing as a duality or a mating [un'eco di Williams?]... Yet in the composite of all members we see no duality but the variety of the one.
Whitman, or Dante, or Edward Lear or of Shakespeare, as belonging finally to the process of an art. That one or Self may be Man. And we write at all, in order that Man, however he can in us, still be a poet. But that One is the Cosmos, — as early as "The Unresting" I seem to have begun to see that; and Man, one of the many poems in which the Cosmos seeks to realize its Self [20].

Dalla citazione emerge la visione di una poesia comunitaria, trasversale alla distanza temporale che separa i diversi poeti. La convinzione che esista un unico processo poetico in cui tutti si inseriscono è parte del concetto più ampio di assunzione del passato nel presente di derivazione eliottiana e poundiana. In definitiva, noi siamo tali in quanto impastati dal passato e perciò tutta la storia ci riguarda direttamente ovunque si sia svolta.

La poesia civile.

Per Duncan conviene parlare di poesia civile piuttosto che di poesia politica; conviene usare questo termine desueto proprio perché la sua non è tanto l'espressione di un'ideologia politica ben definita, quanto una protesta consapevole. Una protesta peraltro estremamente drammatica, che non teme di affrontare e di accusare in termini circostanziati l'American way of life e gli stessi presidenti degli Stati Uniti di corruzione e di responsabilità immediata, diretta nello sviluppo della guerra nel Vietnam.

La coscienza civile di Duncan ha un evolversi molto lento: all'inizio il suo impegno è generico, essenzialmente pacifista, come lui stesso ci dice in un'intervista a Cook, rife-

20. *The Years as Catches*, *cit.*, pp. X-XI.

rendosi al periodo in cui era un giovane studente anarchico all'Università di California:

My politics... were antiwar. I was radical in that sense. For this was also, you see, the period of the Moscow trials and the Spanish Civil War, and I had developed a fairly fanatic anticommunism from the period. I saw myself as an anarchist of the native American sort, in the tradition of Emerson and Thoreau - that is, essentially without politics. My only politics then were antiwar, and I would have gone to jail for them, but I didn't have to. I wasn't finally draftable because I'm homosexual[21].

Non cerca quindi di ricostruirsi un passato senza macchia, ma ripercorre lucidamente il suo tortuoso avvicinarsi ad una partecipazione attiva alla vita sociale.

In quel momento egli è ancora concentrato sul suo problema personale, appunto l'omosessualità, come si è visto, e però da quel sentirsi alienato dalla società conformista parte anche quest'altro problema e nell'introduzione a *The Years as Catches* (poesie composte tra il 1939 e il 1946), scritta nel 1966 dice:

I saw my own personal life belonging to a larger human life that was foreign to the society into which I had been born, to the American way, to the capitalist ethic with its identification of work with earning a wage and of the work as a saleable commodity, and with its ruthless exploitation of human energies for profit...

Ecco come si allarga la sua coscienza di trovarsi in una società capitalistica che non corrisponde al suo sentire; il suo approfondire i modi di vita di questa società, per arrivare a capire quali sono i perni su cui ruota:

— and now, in these years as I began to write, from 1937 on, the Roosevelt panacea for the ills of the profit system, the

21. *The Beat Generation*, New York, Scribner, 1971, p. 129.

Permanent War Economy, began to emerge as a reality that would take over. My deepest social feelings then were irregular too — for I saw the State and the War as diseases, eternal enemies of man's universal humanity and of the individual volition [22].

Questo concetto di *disease*, di malattia, è un riferimento costante sia per la sua situazione personale sia per quella della società. Per trovare una retorica, come lui la definisce, che possa dar voce a questa visione, egli ritorna ai suoi primi ispiratori, Milton e Blake, « searching out there a vision of the individual freedom and the communal commitment of man, a vision I still seek and believe I shall ever seek » e l'impegno è tanto più difficile in quanto si rende conto che l'ideologia dominante condiziona a livello di "persuasione occulta" subliminale le sue stesse facoltà creative « turned to purposes of domination, exploitation and destruction ». Cita come esempio di tale condizionamento « Passage over Water », una poesia d'evasione, un invito a dimenticare la violenza della guerra, la tragedia della collettività, e a concentrarsi invece sul suo problematico rapporto individuale, a isolarsi dal mondo, strappandosi di dosso ogni giudizio morale, seguendo il messaggio rassicurante imposto dalla propaganda per la quale si trattava ancora una volta di andare a ristabilire le « giuste sorti » altrove, senza che al suo interno l'America si sentisse minimamente coinvolta o contaminata dalla guerra. Ma la coscienza di un giudizio morale riemerge nonostante tutto dalla natura, che parrebbe lontana e indifferente al mondo come gli stessi amanti e che è invece contagiata anch'essa dalla malattia della guerra (« The boats are driven apart, and we are alone at last/under the incalculable sky, listless, diseased with stars »).

In « An Essay at War » del '50, [23] lavora col metodo poundiano dell'« increment of associations » e arriva a puntualizzare le implicazioni della coscienza poetica: « It is love.

22. *The Years as Catches*, *cit.*, p. VII.
23. *Derivations*, *cit.*, p. 11.

It is a hearth/It is a lantern to read war by ». La coscienza d'amore lo coinvolge nella vicenda della guerra e lo aiuta a vedere; tuttavia il fuoco e la luce, come sono qui presentati, hanno valori ambivalenti e ambigui. Mentre da un lato il componimento è impostato sul contrasto guerra/amore-bellezza/poesia, dall'altro lato guerra e poesia si somigliano, tutt'e due espressioni di lotta, e la terribile perfezione della guerra è simile a quella della poesia sicché anche il fuoco è simbolo di opposti valori: distruzione e creazione. L'accostamento tra poesia e guerra cela un terrore profondo che non esista altro piano, altro ordine a cui far riferimento: « the plan is the war ». Ma può esistere un ordine interno al male?

> The war is a mineral perfection, clear,
> unambiguous evil within which
> our delite, our life, is the flaw
> the contradiction?...

Ed è possibile la poesia mentre intorno il mondo è carnefici-na? « listening to the nightingale/in the midst of the slaughter ».

Sembra la guerra quasi pretesto per la poesia, pretesto per costruire un'antinomia tra guerra-lussuria/ordine-amore. Ma la salvezza sta, ambiguamente, nell'aspirare all'armonia *al di là* dell'orrore:

> what good this will do?
> In that
> *profonda e chiara sussistenza*
> *dell'alto lume*

Un'ipotesi che potrebbe portare ad una metafisica di evasione oppure ad una ricerca razionale tesa ad illuminare le possibili vie di ricostruzione.

In questo ondeggiare tra soluzioni mistiche e studio del concreto, anche Duncan, per il momento, non sfugge alla regola del disimpegno: si è visto come in *Caesar's Gate* siano scarsi i riferimenti alla società circostante se non nella misura in

cui questa è intimidatoria nei riguardi dell'omosessualità. Labili son anche le tracce della storia nelle raccolte di *The Opening of the Field* e *Roots and Branches,* tranne per « A Poem Beginning with a Line by Pindar », senza dubbio la sua poesia più famosa. Ed è significativo, per un poeta che ha sempre dichiarato il suo interesse a coinvolgere il lettore e a renderlo responsabile del processo compositivo, che realizzi tale aspirazione nel momento in cui esce dalla propria individualità per proiettarsi nell'ambito assai più vasto dei rapporti con la storia americana e si ponga il problema del ruolo dell'artista in tale contesto.

Anche in « A Poem Beginning » peraltro resta uno iato tra la quantità infinita dei dati specifici e lo sforzo di ricondurli tutti ad un'unica misura; Duncan (come Williams nel *Paterson*) punta sempre troppo alto, mira alla conquista della legge universale d'amore, che per essere intrinsecamente una ricerca tanto impegnativa, difficilmente può essere sostenuta a tutti i livelli senza cadere talvolta nella genericità. Qui la ricerca è esemplificata dalla leggenda di Eros e Psiche, dalle continue prove che l'Anima deve superare per riconquistare Eros, prove che diventano vere e proprie stazioni del calvario: « Psyche travels/life after life,/my life, station-after station, ».

E' quindi all'inizio la storia sua individuale e di tutti; un viaggio che procede dall'oscurità verso la luce, la cui prima apparizione è data dalla lampada che rivela le sembianze di Eros e che da' inizio alla ricerca stessa. La leggenda corrisponde ad uno dei miti preferiti di Duncan, quello di Adamo ed Eva, i quali, dopo aver conosciuto sia il bene che il male, devono proseguire la ricerca, ma con dolore. Il motivo del contrasto luce-oscurità percorre tutta la poesia, come spesso in Duncan; qui la conquista della luce coincide con la riconquista dell'amore, nell'unione fra i due, che decadono dalla immortale bellezza alla condizione mortale. Il significato della nostra condizione lo possiamo intravedere nella poesia, poiché dov'è mistero che la ragione non basta a chiarire, solo gli artisti possono offrirci un barlume. E', la loro, una verità varia-

bile, che porta a continui errori e che tuttavia ha in sè una forza che porta avanti la ricerca.

Alla sincerità dei poeti è contrapposta la falsità generata dal disamore, dall'indifferenza. Duncan mette a confronto l'America contemporanea con Lincoln che, nell'immagine offertaci da Whitman, è un presidente già entrato nella vita della nazione, ma il cui esempio non è stato seguito dai successori: « What/if lilacs last in *this* dooryard bloomd? » Il riferimento è ad una delle tante crisi cardiache di Eisenhower, sotto la cui presidenza il paese è stato coperto dalla tenebra intellettuale, per cui il nome stesso degli Stati Uniti ha perso la sua connotazione originaria: « The present dented of the U/ nighted stayd. States ». Duncan cerca perciò gli spiriti affini tra i poeti, che soli cercano di conquistare una misura naturale. Così Olson, così Pound, così la Persona, Psiche, il cui compito è di continuare la vita creativa.

Psyche's tasks - the sorting of seeds
wheat barley oats poppy coriander
anise beans lentils peas - every grain
in its right place
before nightfall;

Nel disegnare la poesia Duncan usa in parte lo stesso metodo di Pindaro: dalla leggenda al presente, alla storia, alla leggenda ancora con una dinamica associativa estremamente ricca. Emergono verso la fine immagini di fanciulli che girano in cerchio in senso orario e antiorario, incarnazioni della poesia che riesce a muoversi fuori e dentro il tempo convenzionale. In questa ciclicità ritmica, in questi corsi e ricorsi storici si chiarisce l'importanza di Ermes, che apre il poema: « the light foot hears you and the brightness begins ». Ermes, nella mitologia di Duncan (si veda « Toward an Open Universe »), è protettore di ladri e d'inganni, ma anche creatore della lira d'Apollo e il primo nella magia, nella malia del canto, e sotto il nome egiziano di Thoth, verità, patrono dei poeti. Sono gli stessi caratteri contrastanti che convivono nel-

la poesia, da una parte ricerca di verità e dall'altra creazione di un mondo magico e fittizio.

Un grosso spostamento di interessi si avverte in *Bending the Bow* [24]. Da una prima visione dualistica, espressione di un problema essenzialmente psicologico (« Heavenly City, earthly City ») ad una visione di armonia cosmica basata sulla corrispondenza dei ritmi naturali (mare, lunga) con quelli umani (cuore, respiro) e quindi con la musica e il linguaggio poetico scopre infine una partecipazione inevitabile alla storia contemporanea, nella lacerante esperienza della guerra e nella continua ricerca di un ordine (« That Freedom and the Law are Identical and are the nature of Man - Paradise »), ricerca già presente prima, ma qui con implicazioni più puntualmente sociali e politiche.

E' importante notare come nell'introduzione egli faccia una dichiarazione programmatica di impegno: il poeta non è al di fuori della società, ma al contrario, se ne sente responsabile, sia nell'azione privata che nella funzione di voce pubblica; « Working in words I am an escapist,... But I want every part of the actual world involved in my escape » [25]. E' una presa di coscienza che tocca inevitabilmente molti dei poeti oggi più partecipi, da Denise Levertov, a Robert Bly, a Edward Dorn. La poesia non deve essere perciò una evasione nell'irrazionale: « This is not a field of the irrational, but a field of ratios in which events appear in language »,

Si è parlato della ricerca di un ordine; ordine cosmico della cui esistenza Duncan è convinto, malgrado la cecità degli uomini durante tutto il corso della storia. La violenza è mancanza di ordine, è il rifiuto di riconoscere la legge d'amore che lega l'universo.

> The cosmos will not
> dissolve its orders at man's evil
>
> ("Orders")

24. New York, New Directions, 1968.
25. *Ibid.*, introduz. p. V.

Tenersi stretti al proprio io è violare questa legge:

> There is no
> good a man has in his own things except
> it be in the community of everything

e porta a sopraffare gli altri. In « Up Rising » con un ritmo incalzante denuncia il rovesciamento dell'American Dream, la predacità che distrugge intere civiltà sotto l'etichetta della gloria conquistata per una « guerra santa ». L'America è diventata l'esercito di Erode, impegnata a realizzare la strage degli innocenti:

> in terror and hatred of all communal things,
> of communion, of communism

(E' interessante vedere come in lui anche il comunismo si risolva in chiave religiosa). Questa corruzione che tutto coinvolge nella nazione e fuori, viene attuata con determinazione diabolica; e l'aspetto satanico accomuna il presidente Johnson di questa poesia al Nixon di « The Fire »:

> and the very glint of Satan's eyes
> . . . . . .
> now shines from the eyes of the President
> in the swollen head of the nation

dove usa immagini surrealiste per rappresentare l'enormità del male contenuto in questi personaggi, tale da coinvolgere l'America intera.

L'accusa è più ferma in quanto non si limita ad indicare le responsabilità di uno solo, ma impietosamente denuncia tutta l'America, indica il ruolo degli scienziati nello sviluppo della guerra biologica, l'ipocrisia dei *liberals*, la strumentalizzazione dei mass media:

The first Evil is that which has power over you.
Coercion, this is Ahriman.
In the endless Dark the T. V. screen,
the lying speech and pictures
selling its time and produce,
corpses of its victims burnd black by napalm

— Ahriman, the inner need for the salesman's pitch —
("Passage 26: The Soldiers")

In « The Fire » concentra la tematica inerente al linguaggio e al rapporto tra poesia e storia, la distanza che il fuoco della creazione poetica cerca di prendere da quello delle emozioni concrete: « The Fire Master waits always for me to recall him from a place in my heart that is burnd or is burning ». Il fuoco, visto come uno dei quattro elementi, è per Duncan morte e vita, calore passionale e luce intellettuale:

If the sea is first mother of the living, the sun is first father, and fire is his element. Here too death and life, the heat of our blood and the light of our mind, in one reality. That I have seen in poems as the fire upon the hearth, the genius of the household, as if the secret of our warmth and companionship were hidden in a wrathful flame [26].

Il poema si apre e si chiude con due quadrati di parole a sè stanti, le stesse in entrambi, ma disposte in ordine inverso: l'ultima verticale del primo quadrato diventa la prima orizzontale del secondo e così via. L'asse su cui ruotano entrambi è la diagonale alle cui estremità sono *sun* e *now*: siamo in un eterno presente, poiché il tempo non esiste nel mondo « reale », così come il sole mantiene il suo posto nell'ordine cosmico.

26. « Towards an Open Universe », *cit.*, p. 178.

jump	stone	hand	leaf	shadow	sun
day	plash	coin	light	downstream	fish
first	loosen	under	boat	harbor	circle
old	earth	bronze	dark	wall	waver
new	smell	purl	close	wet	green
now	rise	foot	warm	hold	cool

Dapprima, nel quadrato, i collegamenti sono sparsi, non sembra che le righe raggruppino termini per insiemi; le associazioni sembrano addirittura casuali, anche se fondamentalmente si basano su elementi naturali; nessuna parola ricorrente. E' possibile però creare un discorso da ogni allineamento; le parole, come i semi di « A Poem Beginning with a Line by Pindar », portano a vita una frase completa, e lo schema di apertura si riversa, per così dire, in una coda che rappresenta il sole.

blood disk
horizon flame

Quattro sostantivi isolati, senza legami grammaticali o sintattici, concorrono a creare un quadro completo. Questa prima parte è composta di parole a sè stanti, ben distanziate nella pagina in modo che non ne sfugga il ritmo geometrico. Uno dei possibili modi di lettura emerge applicando quanto lo stesso Ducan propone nella sua interpretazione della teoria dell'*open field*[27] come piano orizzontale di svolgimento e di lettura della poesia, coesistente a quello verticale di successione e ad un *field of time* dinamico a cui far riferimento.

La natura giunge all'uomo attraverso la finestra dei sensi; quindi entra in gioco l'intelletto e con esso articoli, preposizioni e congiunzioni: la struttura linguistica si fa più complessa:

27. v. *Robert Duncan: An Interview, cit.*

The day at the window
the rain at the window
the night and the star at the window

Arriva alla frase completa, interrogativa e negativa, omettendo significativamente la fase dell'affermativa, impossibile certezza nel mondo di oggi, per chiudersi poi in modo problematico: « Do you know the language of the old belief? ». Il fuoco è dapprima quello del sole, un fuoco positivo quindi, ma non conosciamo più il linguaggio dell'ordine naturale di cui fa parte perciò non è più fonte di vita, di calore e di ispirazione. Alla ricerca del "language of the old belief" (il Graal eliottiano?) si volge a Piero di Cosimo, « L'incendio della Foresta », dove ancora ci troviamo entro confini naturali:

Di Cosimo's feathered, furrd, leafy
boundaries where even the Furies are birds

I bagliori dell'incendio sono lontani, gli animali fuggendo si stringono l'uno all'altro, il leone accanto all'agnello, assumono espressione umana, gli sguardi dolci e rassegnati. Qui il fuoco è per Duncan presentimento dell'al di là, « music/ Orpheus first played ». La musica è a sua volta l'incantesimo « that binds the many in conflicts in contrasts of one mind». Espressione dei contrasti della mente individuale, la musica riesce a legare insieme la molteplicità (la società) in conflitto penetrando a fondo nell'intelletto e nel cuore attraverso « the aerial spirit of the hearer; which is the junction of the soul and the body », citazione che trae da Marsilio Ficino, esempio classico di misura rinascimentale e di fiducia nell'uomo, visto come « copula mundi », ineliminabile mediatore tra Dio e la materia.

Tanto maggiore è la dissonanza espressa dal quadro di Bosch, « L'inferno ». Pur contemporanei, Bosch e Piero di Cosimo ci offrono due visioni opposte, e la seconda, macabra e grottesca degradazione dell'umano, è l'immagine del mondo di oggi:

The faces of the deluded leer, faint, in lewd praise,
close their eyes in voluptuous torment,
enthralld by fear, avidly

following the daily news: the earthquakes, eruptions,
flaming automobiles, enraged lovers,
wars against communism, heroin addicts,
police raids, race riots...

Il surrealismo ante-litteram di Bosch è molto affine a quello di Duncan: in tutt'e due vediamo il soprannaturale rappresentato con linguaggio « parallelo » a quello della natura[28] Le qualità dell'atmosfera del quadro di Piero di Cosimo ritornano solo nella figura di Cristo: « stillness..., sorrow/that has an echo in the stag's face we saw before »; ma Cristo resta fuori dal rapporto col presente; mentre intorno a lui

Satan looks forth from
men's faces:

Eisenhower's idiot grin, Nixon's
black jaw, the sly glare in Goldwater's eye, or
the look of Stevenson lying in the U.N. that our
Nation save face.

In quest'ultima sezione abbondano le pause per scandire il ritmo della volontaria violenza che snatura e svelle l'umano nell'America in dissoluzione. Il fuoco ha ormai connotazioni soltanto negative, è rimasto solo l'acre fumo della devastazione, il marchio del Demonio che trionfa ovunque (« My Name is Legion »).

E poi di nuovo il quadrato di parole visto in apertura, ma in ordine inverso, che corrisponde al rovesciamento dei valori, non più alle infinite possibilità del linguaggio. Sembrerebbe quasi un'illustrazione dell'idea olsoniana del trionfo della *pejorocracy*, ed è inevitabile anche l'analogia con l'Albione

28. v. GILLO DORFLES, *Bosch*, Milano, Rizzoli, 1955, p. 155.

di Blake dopo la caduta, nel cui gigantesco corpo capovolto, che è poi la natura stessa, tutto è rovesciato, mentre mantengono l'ordine originale sole, luna, stesse e montagne, gli oggetti associati alle quattro parti o creature di cui Albione è composto.

Un solo processo coinvolge ormai l'impegno stilistico e quello politico, a loro volta collegati alla struttura primaria, non più da corrispondenze di tipo medievale come nelle prime opere, ma ormai carne della stessa carne, senza più dicotomia tra il « real world » e l'« actual world ».

Si è visto come egli creda nella poesia come forma di indagine conoscitiva, diversa ma non inferiore a quelle della scienza e della religione. La poesia, atto di creatività per eccellenza, operando attraverso il linguaggio, cerca di scoprire i legami tra le varie creazioni. Su questo sfondo, l'impegno politico assume un significato di necessità. Cioè, proprio perché i suoi interessi sono così allargati da includere la struttura del cosmo (sia pure con un'interpretazione sui generis), Duncan si sente partecipe della storia e ancor più, responsabile del suo svolgersi: se il poeta è un sacerdote, un interprete dell'universo, suo compito sarà anche quello di celebrare il rito di purificazione attraverso la denuncia e la messa a nudo della politica americana contemporanea.

ANNALISA GOLDONI

L'ISOLA DI ROBERT CREELEY

"the way, the way
it was yesterday, will
be also today
and tomorrow" [1]

Scrivere in prosa può rappresentare, per un poeta, un notevole rischio, e questo rischio, Robert Creeley lo volle correre due volte, prima con la pubblicazione di una serie di racconti: *The Gold Diggers*, apparsi in edizione unica nel 1965 [2], ma scritti fra il 1951 e il 1963 (tutti i racconti furono pubblicati separatamente, prima che apparisse l'edizione completa, su varie riviste, soprattutto su « Origin » e « Kenyon Review »), poi con la pubblicazione di un romanzo: *The Island* [3].

Ciò che innanzitutto si rileva ad una prima lettura delle poesie e delle due opere in prosa è la difficoltà che il linguaggio di Creeley, essenzialmente poetico, trova nell'adattarsi alla forma narrativa. Questo risulta evidente soprattutto dalla analisi del linguaggio usato nei racconti, in cui la scelta della parola ed il suo potere allusivo, che sa conferire ai momenti migliori della sua poesia un sapore di autenticità e di freschezza, si muta a volte in una semplicità artificiosa, articolandosi in un linguaggio volutamente complesso e oscuro. Invero, più che di difficoltà da parte dello scrittore di creare un linguaggio prosastico valido in se stesso e staccato dalla

1. R. Creeley, *Per Amore*, traduzione italiana di P. Cacciaguerra, prefazione di A. Lombardo, Milano 1971, p. 154.
2. R. Creeley, *The Gold Diggers*, London, John Calder, 1965.
3. R. Creeley, *The Island*, London, John Calder, 1964.

esperienza poetica, mi pare si possa parlare di una sua costante tendenza a fondere prosa e poesia. Assistiamo infatti ad una specie di paradosso: mentre da un lato il suo linguaggio poetico tende spesso alla struttura prosastica nell'insieme sintattico e in talune scelte lessicali, il linguaggio prosastico tende all'uso delle spezzature poetiche e delle sintesi tipiche della sua poesia. Basti confrontare una qualsiasi delle sue liriche con passi tratti dalle opere in prosa per rendersi conto che la differenza è minima, se non addirittura, in taluni casi, inesistente. Scegliamo un esempio fra i tanti che si potrebbero fare: confrontiamo la poesia *The Gesture* con un passo tratto da *The Island*:

a) The gesture she makes
to rise,
all her flesh is white,
and tired.
Now morning, now
night, and sun
shines as
moonlight.
Sun, for her
make do
light with bright
moon and
love and children
sleeping,
in her tired
mind's keeping [4].

b) Home again it was. The old white house sliding down the long green hill, the half-heard shouts of the boys fading off, the car coming round the turn and up the worn drive, the dog, old man shouting through the late evening, the snow piled in thick drifts either side of the black street, the car fading as he ran. All sun and sea and rock again [5].

Non sarebbe difficile invertire le parti, leggere cioè la poesia come fosse un passo prosastico e trasformare viceversa la

4. *Per Amore*, p. 198.
5. *The Island*, p. 74.

prosa in poesia, essendo il ritmo del linguaggio sostanzialmente il medesimo:

a) The gesture she makes to rise,
all her flesh is white, and tired.
Now morning, now night, and sun
shines as midnight. Sun, for her
make do light with bright moon
and love and children sleeping,
in her tired mind's keeping.

b) Home again
it was.
The old white
house sliding
down the long
green hill,
the half-heard shouts
of the boys
fading off,
the car
coming round the turn
and up
the worn drive,
the dog,
old man shouting through
the late evening,
the snow piled
in thick drifts
either side
of the black street
the car fading
as he ran.
All sun and sea and
rock again.

E ancora si potrebbe confrontare la prosastica semplicità iniziale di « The Crisis » « Let me say (in anger) that since the day we were married/we have never had a towel/ where anyone could find it/the fact. » [6] con l'allusività sinte-

6. *Per Amore*, p. 30.

tica e sostanzialmente poetica di quel « reluctant breakfast » che appare a p. 11 di *The Island* e che conferisce un taglio particolare all'intera pagina e alla situazione in essa descritta. Sia i racconti che il romanzo sono costruiti attraverso un linguaggio composto da frasi generalmente brevi, dense di verbi e di sostantivi soprattutto astratti. Le parole simboliche e caratterizzanti di *The Unsuccessful Husband*, il primo dei racconti, sono infatti: *calm, quiet, haze, peace,* ripetute più volte nelle primissime righe al fine di immergere immediatamente il lettore nell'atmosfera ipnotica del racconto. La capacità allusiva di queste frasi brevi ed evocativamente aperte, derivante chiaramente dall'esperienza poetica, viene riproposta nel romanzo in cui è soprattutto l'*imagery* dell'acqua ad essere ripetuta, assumendo di volta in volta vari significati simbolici. Il mare, simbolo dell'inconscio, circonda la solitudine dell'Io razionale (l'isola); le onde marine che si rifrangono incessantemente sulla riva, nel continuo ripetersi delle stagioni, suggeriscono il senso dell'eternità e l'angoscia della vita che trascorre senza scopo. L'immagine dell'acqua ritorna carica di allusioni simboliche, come sfondo costante del tormentato rapporto del protagonista con la moglie, amata e desiderata come madre, prima ancora che come moglie e amante, per cui l'atto d'amore diviene inconscia ricerca di annullamento e di fuga da sé nel ritorno al grembo materno; è il rumore sordo e monotono del mare che gli pulsa nelle tempie dopo l'amore con lei (« the thumping sound of the sea crashing and crashing »[7]; la presunta morte della moglie è legata all'immagine del mare (« ...the grey waves sloshing over. The dead uncaring thing »[8] e il risentimento del protagonista verso la moglie creduta morta diventa « A great wash of painful hate »[9].

Interessante è confrontare, ai fini di uno studio sulla struttura interna dei racconti e quella del romanzo, la defini-

7. *The Island*, p. 44.
8. *Ivi*, p. 188.
9. *Ivi*, p. 188.

zione che lo scrittore stesso dà del racconto, nonché la citazione da lui preposta al romanzo. Nella prefazione a *The Gold Diggers*, paragonando il racconto ad una sfera, ad indicare la struttura tutta particolare di questo genere di narrativa, egli afferma: « The story has no time... Its shape, if form can be so thought of, is a sphere, an egg of obdurate kind. The only possible reason for its existence is that it has, in itself, the fact of reality and the pressure. There, in short, is its form — no matter how random and broken that will seem... I begin where I can and end when I see the whole thing returning » [10]. Confrontiamo ora quest'ultima frase con la citazione preposta a *The Island*, tratta dal poema filosofico *Sulla Natura* di Parmenide: « It is all one to me where I begin; for I shall come back again there. » La presenza di una struttura modulare indicata da entrambe le citazioni precedenti si riscontra con estrema chiarezza nel romanzo, in cui appunto questa struttura di tipo circolare suggerisce uno schema ripetibile all'infinito. Le parole pronunciate dal protagonista, con cui termina il romanzo: « I was wrong » [11], ripropongono l'intera situazione negli stessi termini con cui era stata presentata all'inizio; nessun problema è stato risolto, nulla è cambiato, John è di nuovo solo di fronte al fallimento della sua vita e tutto può ricominciare da capo: pare non

10. *The Gold Diggers*, pp. 7-8. Interessante è confrontare la definizione del racconto espressa da Creeley con la teoria del romanzo formulata da G. Benn. Nella sua autobiografia lo scrittore, parlando della prosa assoluta, cioè di una prosa al di fuori di spazio e tempo, costruita nell'immaginario e collegata al momentaneo afferma di aver trovato la prima traccia di questa prosa assoluta in Pascal, e, nella letteratura contemporanea, nell'opera di Gide, *Paludes*, e nel romanzo di C. Einstein, *Bebuquin*; egli prosegue dicendo: « Der Roman ist [...] *orangenförmig gebaut*. Eine Orange besteht aus zahlreichen Sektoren, den einzelnen Fruchtteilen, den Schnitten, alle gleich, alle nebeneinander, gleichwertig, die eine Schnitte enthält vielleicht einige Kerne mehr, die andere weniger, aber sie alle tendieren nicht in die Weite, in den Raum, sie tendieren in die Mitte, nach der Weissen zähen Wurzel, die wir beim Auseinandernehmen aus der Frucht entfernen. Diese zähe Wurzen ist der Phänotyp, der Existentielle, nichts wie er, nur er, einen weiteren Zusammenhang der Teile gibt es nicht ». (G. Benn, *Autobiographische Schriften*, Bd. 8, Wiesbaden 1968, pp. 1998-1999).

11. *The Island*, p. 190.

esista possibilità alcuna di spezzare il cerchio che continuamentegli si ripropone davanti come cammino unico e obbligato. A questo punto è evidente che la citazione da Parmenide non è affatto casuale, ma implica, da parte di Creeley, l'accettazione di un pensiero filosofico ben definito. Infatti la concezione parmenidea dell'essere come un tutto unico, omogeneo, eterno e immutabile, ci riconduce non solo alla definizione del racconto come una sfera compatta e completa in se stessa e allo schema modulare su cui poggia l'intera struttura del romanzo, ma in ultima analisi ci riporta al titolo stesso e al *setting* del romanzo, l'isola, scelta come simbolo di uno spazio unico, concluso, a se stante, in cui viene prefigurata l'unità indivisibile dell'essere. La tesi fondamentale di Parmenide stabilisce una rigida dicotomia tra l'essere inviariabile, unico e immutabile e il non-essere comprendente ogni pluralità, varietà e mutamento; ecco dunque che tutto ciò che appartiene al mondo fenomenico e che l'uomo considera reale, non è invece altro che apparenza (non-essere): il mondo sensibile è illusorio e contraddittorio e conduce solamente ad inganni di parole: è il mondo della opinione e dell'errore.

Questa 'realtà' illusoria e ingannevole, in cui si muove l'uomo, ci rimanda all'opera poetica di Creeley: « I saw her/ and behind her there were / flowers, and behind them / nothing ». (*The Rhyme*) [12], e ancora: « My lady / fair with / soft / arms, what / can I say / to you—words, words / as if all / world ere there ». (*A Token*) [13].

Una cosmologia insicura, quella di Parmenide, proprio come quella che affiora continuamente nell'opera di Creeley. La scoperta della verità e dell'unità dell'essere costringe l'uomo a riconoscere la propria non-esistenza e la non-esistenza del mondo delle cose sensibili che lo circondano. La rivelazione della verità coincide dunque con la rivelazione dell'illusione. A questo punto il rapporto fra l'opera di Creeley

12. *Per Amore*, p. 38.
13. *Ivi*, p. 164.

ed il pensiero di Parmenide si fa strettissimo: solamente alla luce di questo pensiero possiamo comprendere il modo di agire, o per meglio dire il non-agire del protagonista del romanzo, i suoi rapporti precari con le cose e le persone che lo circondano, con la moglie in special modo, rapporti che rimangono necessariamente ingannevoli e rimandano a problemi la cui soluzione non può esistere o è solamente illusoria. Ecco dunque che anche il linguaggio scarno, le frasi rotte e allusive, le domande incalzanti senza risposta, aderiscono ad una precisa necessità, quella di esprimere il senso di frustrazione, il lasciarsi vivere dell'uomo paralizzato nel rigido dualismo fra il mondo dell'essere, cioè della verità, e quello del non-essere, cioè dei sensi, dalla cui illusoria realtà egli non sa tuttavia prescindere [14].

Non stupisce, quindi, il fatto che esista un evidente nesso tematico fra poesie, racconti e romanzo. La tematica di gran parte delle poesie è infatti praticamente quella stessa che ritroviamo in molti racconti e nel romanzo. Si potrebbe tutt'al più parlare di variazioni su un unico tema, che, come afferma A. Lombardo nell'introduzione alla traduzione italiana delle poesie di Creeley [15], si sarebbe portati a definire di tipo intimistico: protagonista è sempre l'uomo, non un eroe, ma l'uomo comune visto nel suo rapporto quotidiano con gli altri, con la famiglia, con la donna soprattutto, e vittima sempre della propria solitudine. In questo senso il rapporto tematico fra i racconti e il romanzo, che è la storia del fallimento di un matrimonio, della crisi di un uomo, è strettissimo; infatti in più di un racconto vengono trattate le difficoltà e le frustrazioni derivanti dal rapporto coniugale, e in particolare il primo, *The Unsuccessful Husband,* presenta la stessa atmosfera di indolente fallimento che pervade gran

14. Si confrontino a questo proposito anche i racconti, in cui esistono precisi riferimenti a questa realtà illusoria e ingannatrice. Ricordiamo ad esempio le parole con cui si conclude il quarto racconto: *3 Fate Tales*: « ... a reality, before it becomes our own, is often tricky and can be easily mistaken ». *The Gold Diggers,* p. 52.

15. *Op. cit.*, p. 10.

parte del romanzo. Anche la struttura di questo breve racconto preannuncia quella di *The Island*, in quanto esso è imperniato esclusivamente sulla figura del marito, la situazione viene obiettivata attraverso le sue sensazioni e quando si parla di lei, della moglie, lo si fa solamente in funzione di lui. Allo stesso modo nel romanzo tutti gli avvenimenti vengono filtrati attraverso la mente di John, il protagonista, mentre la moglie, i figli, l'amico Artie, esistono unicamente in funzione delle sue esigenze emotive, espresse attraverso una specie di monologo ininterrotto in cui passato e presente si fondono e si confondono continuamente. Lo stile del racconto, che si potrebbe definire di tipo confessione autobiografica, tende a creare un rapporto diretto, e direi quasi intimo con il lettore. E' uno stile facilmente disponibile alla mistificazione e alla auto-apologia, e che rivela lo stesso atteggiamento egoistico ed egocentrico dominante nel romanzo.

Altri racconti potrebbero essere confrontati con questo al fine di rintracciare alcuni temi ricorrenti; sarà qui sufficiente accennare solamente ad alcuni particolari più significativi; ad esempio, il terzo racconto in *The Gold Diggers, A Death*, non è che la versione ampliata di un episodio descritto in *The Island* all'inizio del capitolo IV, mentre la fine di un legame omosessuale in *The Musicians* può avere il suo corrispondente nel complesso rapporto di amore-odio fra John e Artie.

La tematica del romanzo poggia essenzialmente sulla crisi che investe tutta la vita di un uomo, John, uno scrittore americano stabilitosi con la moglie e i figli in un'isola al largo della costa spagnola. « This Island... is not real » afferma Creeley nella breve prefazione al romanzo e infatti abbiamo già accennato all'interpretazione simbolica a cui essa si presta. Se ci accostiamo ora alla tematica dell'opera, notiamo che per il protagonista, in fuga da una realtà ostile, l'isola rappresenta un rifugio, un tentativo di ritrovare, grazie ad una esistenza libera da condizionamenti, una purezza perduta o probabilmente mai posseduta; allo stesso tempo però l'isola simboleggia anche il suo egoismo e la solitudine alla quale egli

non riesce a sottrarsi. Pare di trovarci ancora una volta di fronte al dramma tipicamente americano dell'artista incompreso, o meglio dell'uomo americano in genere, solo e in fuga da una realtà che egli rifiuta per inseguire un sogno irrealizzabile [16].

John ha molti atteggiamenti, molte reazioni tipiche di un adolescente: la sua generosità, il suo gigantesco, disarmante egoismo, la sua indifesa irresponsabilità. Lo conosciamo poco a poco, nel corso del romanzo, attraverso i suoi rapporti con l'amico Artie e soprattutto con Joan, la moglie. E' con il denaro di lei che vive la famiglia, è il denaro di lei che John presta regolarmente all'amico. L'atmosfera di fallimento, sia sul piano artistico sia su quello umano, che

16. Leslie Fiedler ci offre un'interpretazione convincente di questo dramma rifacendosi ai primi avventurieri e pionieri che varcarono l'oceano abbandonando la vecchia Europa e alla loro speranza di fondare nel nuovo mondo una società migliore e più libera; speranza ben presto delusa dalla realtà ostile e dalle immani difficoltà che essi si trovarono a dover affrontare. I problemi sociali, l'ingiustizia, la corruzione che essi avevano creduto di fuggire lasciando l'Europa, si ripresentavano in una diversa prospettiva, ma con rinnovata violenza, nel nuovo mondo. L'individuo americano, frustrato nelle sue primitive speranze, oppresso da un senso di colpa la cui causa non ultima, afferma il critico, è la sua ribellione e il suo abbandono della vera patria (l'Europa, a cui non pochi fanno ritorno, basti ricordare Henry James, Gertrude Stein, Ezra Pound, T.S. Eliot, Ernest Hemingway, per citare soltanto i nomi più illustri), rifiuta di diventare adulto, di accettare se stesso e la realtà della sua vita, continuando a rincorrere un miraggio di felicità e di purezza (LESLIE A. FIEDLER, *Love and Death in the American Novel*, London 1967).

Carlo Izzo si riallaccia all'interpretazione di Fiedler quando osserva che questa fuga da se stessi appare costantemente nella biografia di molti scrittori americani: dall'isolamento domestico di Hawthorne alla vita solitaria nel bosco di Walden di Thoreau; dalla fuga sui mari di Melville al totale segregarsi di Emily Dickinson. Il motivo della fuga si ritrova anche in molti personaggi dei romanzi e del teatro americano: basti ricordare l'intera produzione di Hemingway e la vita stessa dello scrittore (C.IZZO, *Il tema della solitudine e della fuga nella letteratura americana*, in « Miscellanea di studi dedicata a Emerico Varady », Modena 1966).

Mi pare dunque che *The Island* si possa legittimamente inserire in questo preciso filone della letteratura americana; occorre infatti notare anche che nonostante l'enorme differenza fra gli eroi di Hemingway, dotati di una eccezionale carica vitale, e il protagonista di *The Island*, il quale più che un eroe può essere considerato un anti-eroe, tutti hanno almeno una caratteristica in comune, cioè la stessa incapacità a diventare veramente adulti.

incombe su John fin dall'inizio, diviene via via più soffocante, la tensione che è alla base del rapporto fra marito e moglie si acuisce sempre più fino a spezzarsi nella scena finale. Ma la complessità del rapporto fra John e Joan, il loro snervante, angoscioso cercarsi e respingersi, non derivano solamente dalla particolare situazione economica che umilia il marito e lo rende sempre più incapace di reagire; come John ha tentato di fuggire la realtà esteriore cercando rifugio nell'isola, così egli vorrebbe fuggire la sua solitudine interiore cercando aiuto nell'amore di Joan, o meglio nel rapporto sessuale con la moglie. Ma entrambi i suoi tentativi falliscono: l'isola non è un rifugio sufficiente, anche qui una realtà meschina e sgradevole lo circonda; la moglie, delusa, lo respinge, con il suo atteggiamento passivo, verso la solitudine. Prigionieri come sono della loro solitudine, sempre più difficilmente riescono a comprendersi e a comunicare: « I want to go home, she said. Don't you get tired of living so far from everything »[17]. La moglie non può capirlo, ed egli sa già che non potrà spiegarle, anzi sembra rinunciare in partenza a qualunque spiegazione:

How could he tell her. Where is home. Isn't it here. I want the children to go to a proper school, she said. I worry they can hardly speak English. She covered her eyes with her hands stretching. There was no change to it, he thought. Bright, white, as the sun, all was covered perhaps, an impersonal intensity of location. And so now here, now there. What was the difference.

E ancora:

Aren't you concerned, she said. Yes, but perhaps differently. Shouldn't they have children as themselves to be with, and to speak English with. It was a curious problem, really a sense he could not quite get hold of. Where were they, because if here,

17. *The Island*, p. 72.
18. *Ivi*, p. 72.

then here it was, or there, then there it was. But both how, he thought. He could not answer her simply. It seemed an old nostalgia to him, that she took as concern. He had none to put with it, having taken himself to have lost home long ago, somewhere [19].

Pare quasi che l'unica cosa che li unisca ancora sia il senso di vuoto che li accompagna sempre:

They carried, despite intentions, much of their emptiness with them, and talking, sitting in some small cafe for rest, grew quiet and at the same time very restless. John watched the movement beyond them, the restless people who passed by them, and Joan slipped again past him, in her own concerns [20].

La tristezza dell'infanzia di Joan, la storia del loro incontro, gli squallidi aborti di lei prima e dopo il matrimonio, ricostruiti attraverso il ricordo di lui, fanno intuire un equivoco di fondo su cui si è sempre basato il loro rapporto: « Poor little orphans in the snow, the marriage itself was such a shock to them though they had made love before it, but now they walked down the street in New York together, with a check but no way to cash it. Wasn't he the big husband, the capable man, then. She waited and waited » [21]. *Loneliness, sex*, e infine *mutual necessity* li unirono all'inizio e in un certo senso li uniscono ancora. L'infanzia di Joan, le sue precoci esperienze sessuali, che suscitano ancora la gelosia del marito, sono determinanti per comprendere il suo bisogno di protezione e di sicurezza. Tutto ciò che non ha mai avuto lo chiede, lo pretende dal marito: « Wasn't he the big husband, the capable man... », l'uomo forte, sicuro di sé, capace di affrontare ogni situazione e di risolverla, sempre pronto ad aiutarla, a proteggerla.

19. *Ivi*, p. 74.
20. *Ivi*, p. 91.
21. *Ivi*, p. 67.

Ma John a sua volta, fin da ragazzo si è sentito schiacciato sotto il peso di una responsabilità che egli non ha saputo accettare, sembra anzi che questo peso divenuto per lui troppo gravoso, invece di maturarlo precocemente, abbia contribuito ad acutizzare le debolezze e le incertezze del suo carattere: « You have to stand up for yourself. And that was clear enough. He had to. If he was frightened, still he had to. In this family there was nothing else to do but that, his mother, his sister, all of them the same: there was no man now but him » [22]. La madre e la sorella prima, la moglie poi, si sono affidate a lui esigendo il suo aiuto.

Per liberare la moglie dai ricordi del passato e dalle conseguenze di una carenza affettiva sofferta nell'infanzia, tutto ciò che egli riesce a fare è tentare di ricostruire attorno a lei l'atmosfera di un'infanzia felice mai vissuta e in questo mondo fittizio anch'egli cerca rifugio:

She told him that her meals as a child had been rigorously limited, although there was no want... She spoke of the coldness of the house in winter. What could he do? They both ate great amounts of candy, usually in bed, after the children were asleep. They tried to move backward together. But sudden ruptures occurred, creating digressive, floppy losses of attention, leaving puddles of wasted time and self regard. To maintain the area of childhood took much of their time, which was free enough, yet they were driven as well, compulsively, to be adult, grown up, despite the loose world in which they lived. There cannot be childhood without the adult to define it, not at their age [23].

La tensione si accentua: la duplice crisi, quella personale dell'uomo, dell'artista, e quella matrimoniale, intimamente legate, porta ad una situazione senza via d'uscita e allo stesso

22. *Ivi*, p. 70.
23. *Ivi*, p. 35.

tempo insostenibile. Il graduale, dapprima quasi impercettibile allontanamento di Joan, il suo chiudersi in se stessa, il suo tentativo di cercare altrove ciò che il marito non riesce più a darle o forse non le ha mai dato, di crearsi per la sua solitudine un altro amore, la sua stanchezza, la sua indifferenza, tutto viene registrato dall'occhio amaro e impotente del marito. Soprattutto dopo la malattia, di cui John si sente in parte colpevole, e dopo la difficile operazione, Joan si allontana da lui. E' una situazione di cui egli deve semplicemente prendere atto, non gli rimane null'altro da fare.

What was broken was only a mirror, and a very unreal one, but is was all they saw themselves in. They had made it, both of them, with what care they possessed. You here, me here, together there. How many such misrakes could it contain, even in its fragments. No one had wanted it broken. Even the arguments, and the distances between them, had kept the image clear. It gave them back themselves as they saw themselves, and if the faces should be angry, they understood. They recognized themselves [24].

Fino a quel momento la loro vita, nonostante gli errori, le contraddizioni, le liti, aveva avuto un senso per loro, perché entrambi l'avevano creata e voluta così, ma ora Joan lo abbandona, rifiutando quel mondo creato da loro, per loro due soltanto, e perciò tutto perde di significato: « The mirror broke because she was no longer to be reflected there, as she had ever agreed to be. Each thing he now did, right or wrong, could not be placed in that reflection any longer. She had fallen out and broken too » [25]. La fragilità di questo amore che ha bisogno di essere continuamente inventato e riscoperto, quasi ricreato dal nulla, per non morire, ci rammenta i

24. *Ivi*, p. 100.
25. *Ibidem*, p. 100.
26. *Per Amore*, p. 68.

seguenti versi di *The Warning*: « Love is dead in us / if we forget / the virtues of an amulet / and quick surprise »[26]. Il dialogo iniziato nelle poesie continua sostanzialmente immutato nel romanzo.

Parallelamente al dramma interiore della donna, che da questo momento fino alla fine sembra aver acquistato una sia pur dolorosa maturità e una sua solitudine da difendere gelosamente, si svolge il dramma dell'uomo che assiste impotente alla graduale trasformazione delle moglie, ma che non sa rinunciare alla donna, ultimo punto fermo della sua esistenza, unico autentico rifugio. « I hung on / for dear life to her », egli confessa nella poesia *A Sight*[27], mentre in *The Rain* egli supplica la donna di essere per lui: « like rain, / the getting out / of the tiredness, the fatuousness, the semi / lust of intentional indifference »[28]. Così nel romanzo John si ostina a cercare un rapporto sessuale con la moglie, il solo che lei non può negargli, e a cui essa accondiscende passivamente, a volte addirittura con odio.

Dopo l'operazione di Joan e dopo che la sua cicatrice, non solo fisica, si è apparentemente rimarginata, essi pian piano riprendono la solita vita:

> So, slowly, they began to live together again, and then one night John woke, felt her close, warm, the excitement came, and he reached for her. Then, shaken, she showed him the face, white, hating. She took all the emptiness and gave it to him. That was the history, what it meant. All that was inside was now out[29].

Ed è ora soltanto questa *emptiness* ad unirli nella lucida consapevolezza del fallimento del loro matrimonio e soprattutto

27. *Ivi*, p. 310.
28. *Ivi*, p. 146.
29. *The Island*, p. 114.

del fallimento di lui come uomo, come scrittore, come marito, come amante, come padre:

Everything between them was becoming niggardly and small, and, at night, trying to grow warm again, he reached out of her to find her wary, and himself fumbling, wanting to be excused again and again. He would say, I want to, and then her voice in the dark, can't we wait. She would say, I am tired, I don't feel like it. But he would insist, I have to, I can't sleep if we don't. Passively, then, she would let him, as she put it, pull open her heavy legs, reach down with his sullen hands, feel her. Then, as he climbed on, or else swung himself under the one raised leg, from the back, more usual, and felt against him the flatness of her back, in the silence, he heard her breathing grow heavier, more extended, to change at last into a snoring, as she fell asleep as he made love to her. What had happened was beyond him, changingg, in all the time that didn't chane, going on into vagueness. He wanted, as he said, to be good, to manage, to be enough for her, and for the children, to be that one man who was for them father, and husband, and the man who made love to her with all the large gestures, the very heart shaken open... [30].

Ancora una volta assistiamo ai goffi, ostinati tentativi dell'uomo di cercare un qualunque rapporto umano con la moglie, rapporto che si riduce ad essere solo sessuale, anche questo spesso negatogli dalla stanca indifferenza di lei. Il suo infantile bisogno « to be excused again and again », i suoi inutili quanto patetici proponimenti « to be good » contribuiscono a darci una misura della debolezza dell'uomo; la ripetizione dei gesti umilianti, gli inutili tentativi, le speranze sempre deluse, fissano i personaggi a una situazione statica da cui sembra che ben difficilmente riusciranno a uscire.

Siamo ormai alla conclusione. Dopo una lite violenta provocata dalla gelosia di John (fondata o no non ha più

30. *Ivi*, pp. 165-66.

importanza: la tensione deve ormai scaricarsi con gesti, parole), Joan fugge di casa. I diversi stati d'animo di John mentre di notte, nella casa silenziosa, attende invano il ritorno della moglie, poi più tardi, quando la cerca affannosamente al buio in tutta l'isola, sono l'ultima e più esauriente analisi psicologica del personaggio ed anche l'ultima crudele chiarificazione dell'uomo con se stesso. Dopo ore di inutili ricerche, all'alba John giunge ad un punto della costa a picco sul mare; esausto, angosciato, si convince istericamente che la moglie si sia uccisa gettandosi dalla scogliera e che il suo corpo sia là sotto di lui, sfracellato, « the dead uncaring thing » sbattuto dalle onde.

All'orrore, al dolore e al senso di colpa subentra in John un sentimento di odio per lei che lo ha lasciato ora veramente solo a spiegare il proprio fallimento sigillato per sempre da quella morte:

A great wash of painful hate went through him, and there was no use in trying to block it, or excuse it, or say that she was dead and that he was sorry she was, and wished she wasn't dead. She was dead. He hated her. She left him with all of it, she had left him to explain his failure, her death, to their children, to the town, to her vicious guardian who would attack him, and he couldn't now have them anyhow. She had taken everything [31].

Sembra che la tragedia sia compiuta. La morte avrebbe potuto essere ancora una volta una soluzione, sia pure terribile, sia pure come epilogo di un'esistenza impossibile. Ma quando egli torna a casa, la trova ad attenderlo. « I thought you were dead » dice, « but I was wrong ». Così termina il romanzo: dopo l'incubo, il ritorno alla realtà, e in questa realtà, apparentemente immutata, lo scrittore lascia i suoi personaggi a vivere giorno per giorno il loro difficile rapporto umano.

31. *Ivi*, p. 188.

La loro storia, in fondo molto simile a tante altre, è racchiusa nei versi malinconici e dolenti della poesia *A Marriage*: « The first retainer / he gave to her / was a golden / wedding ring. / The second—late at night / he woke up, / leaned over on an elbow, / and kissed her. / The third and the last— / he died with / and gave up loving / and lived with her »[32]. La vicenda si sviluppa principalmente attraverso il dialogo fra i due protagonisti, in realtà però il protagonista è solamente John, quello stesso personaggio che nelle poesie dialoga intimamente con la donna. Qui come là la donna è un termine insostituibile del bisogno erotico e affettivo, l' 'altro' a cui occorre rapportarsi per ritrovare una dimensione umana; essa è sempre la condizione grazie alla quale l'uomo riscopre e verifica continuamente i propri impulsi. Ecco perché nel romanzo, più che a un dialogo fra marito e moglie assistiamo in realtà ad un monologo da parte dell'uomo, monologo in cui convergono ricordi del passato ed esperienze del presente, in cui le stesse esperienze intime della moglie sono ripensate e rimodellate dalla sensibilità dell'uomo. I problemi e la sofferenza della donna, i suoi gesti, le sue parole, invece di conferire una dimensione autonoma al personaggio, pare siano creati in funzione del marito, uno specchio nel quale egli tenta, sia pure invano, di ritrovarsi.

L'interesse dello scrittore per il suo protagonista — un interesse abbastanza scopertamente autobiografico — fa sì che la figura di John si impossessi totalmente dell'opera, soffocando gli altri personaggi ed impedendo loro di assumere consistenza e vita propria, e in ultima analisi rischia di compromettere l'equilibrio del romanzo conferendogli una monocromia eccessiva. I personaggi che si muovono attorno a John rimangono dunque troppo spesso figure sbiadite e unidimensionali, illuminate solo raramente di luce diretta, quan-

32. *Per Amore*, p. 98.

do cioè il protagonista stabilisce un contatto con ognuno di essi. Mi riferisco non solamente alla figura di Joan, personaggio femminile complesso che si presterebbe a un ben più completo e convincente sviluppo, ma anche alla coppia Artie-Marge, il cui dramma si svolge, quasi come contrappunto, parallelamente a quello della coppia principale, e che nonostante una presentazione piuttosto stimolante e suscettibile di ulteriori sviluppi (« Godforsaken Artie with his thin hopes, impeccable courage, such bare affronteries,..... And then his wife, Marge, whose heavy name was not her,... caught by love in a pattern she no longer much believed in... ») [33], non acquista, nel corso della vicenda, una maggior autonomia e una più precisa dimensione, ma al contrario tende sempre più a confondersi col gruppo sfocato dei personaggi minori.

L'impostazione del romanzo, imperniato esclusivamente sulla profonda crisi di un uomo, presuppone una tensione continua e crescente a cui debbono contribuire tutte le componenti narrative, una tensione che, come abbiamo detto, troverà sfogo nella scena finale, quando cioè viene raggiunto il *climax* del racconto. Non è chiara, perciò, la funzione di episodi, quali ad esempio l'arrivo della famiglia di uno scrittore australiano con moglie francese e con una strana sorella, grande ammiratrice di Lawrence e amante del vino locale. Poiché la loro breve permanenza sull'isola non ha influenza alcuna sul protagonista, pare quasi che episodi semiseri come questo e come l'altro, riguardante il povero Willis, il goffo inglese piombato dalla lontana e uggiosa Liverpool nella caotica vita di John e dei suoi amici, altra funzione non abbiano se non quella di fornire una specie di *comical relief*, peraltro piuttosto fuori luogo, perché, non articolandosi questi episodi in modo da inserirsi armonicamente nel tessuto del

33. *The Island*, p. 11.

romanzo, rimangono semplici divagazioni di ostacolo all'efficacia della narrazione e alla sua continuità tematica.

Questi, dunque, i limiti di un'opera che costituisce tuttavia un'esperienza significativa nella produzione dello scrittore e rappresenta una ulteriore conferma della vitalità del romanzo contemporaneo in America.

GIOVANNA SILVANI

NOTA. — Occorre accennare ad una possibile influenza di D. H. Lawrence, su questo primo romanzo di Creeley, per quel che riguarda un certo parallelismo di situazioni: la crisi emotiva e sessuale del protagonista aggravata da una penosa sensazione di virilità frustrata e complicata dal bisogno di un forte legame di amicizia con un altro uomo. Il rapporto fra John e Artie può infatti ricordare quello fra Rupert Birkin e Gerald Crich in *Women in Love*, dove assistiamo ad un tentativo di stabilire un rapporto fra uomini complementare al matrimonio e ugualmente necessario. Si può anche riscontrare una certa analogia fra il protagonista di *The Island* e quello di un altro romanzo di Lawrence: *Aaron's Rod*, in cui Aaron Sisson avverte un estremo bisogno della amicizia con un altro uomo, Rawdon Lilly, fino a sottomettersi alla personalità più forte dell'amico, personalità che stranamente lo attrae e lo respinge a un tempo. Tuttavia le analogie con *The Island* rimangono troppo superficiali per poter parlare di un'influenza diretta. Aaron e John hanno sì in comune la solitudine, ma mentre Aaron questa solitudine l'ha voluta e conquistata attraverso la sofferenza per mantenere intatta la sua personalità, ciò che di più sacro e vitale esiste in lui, John, al contrario, teme e odia questo torpore che lo isola dagli altri e svuota di significato la sua vita. La crisi sessuale ed esistenziale dei due uomini, intimamente connesse, hanno radici profondamente diverse. Aaron fugge la moglie e poi le amanti per timore che cedendo all'amore possessivo di una donna, la sua personalità venga menomata e distrutta (motivo questo ricorrente nella problematica di Lawrence, come risulta ad esempio anche dalle esperienze amorose di Paul Morel in *Sons and Lovers*). Per John, invece, il rapporto sessuale con la moglie è importante per spezzare, almeno temporaneamente, il suo isolamento, e anche perché la sua virilità, per liberarsi dal senso di frustrazione che la mortifica, ha bisogno di essere accettata e riconosciuta dalla donna, prima ragione della sua esistenza, materno rifugio dalle sconfitte della vita. Mentre dunque in *Aaron's Rod* il problema dei rapporti fra uomo e donna è subordinato al problema dell'amicizia fra uomini e a quello di una possibilità di completamento, o addirittura della sostituzione del rapporto matrimoniale con un forte legame fra due uomini, in *The Island* invece il problema principale rimane il rapporto uomo-donna, e non esistono altre vere alternative. Anche eventuali analogie fra l'amicizia che unisce Rupert Birkin e Gerald Crich in *Women in Love* e quella che unisce John e Artie in *The Island*, rimangono superficiali e parziali Inutile sarebbe infatti cercare nell'amicizia fra i due uomini in *The Island*

quella ricerca tormentata e a volte ambigua di una *Blutbrüderschaft* forse irraggiungibile cui aspira Rupert Birkin in *Women in Love*. L'amicizia fra John e Artie appare completamente immune dall'ambiguità latente in più di un personaggio di Lawrence, ambiguità che nasce da un elemento sensuale spesso presente nel rapporto di amicizia fra due uomini, accanto ad un forte desiderio di completa unione spirituale (ricordiamo, ad esempio, la scena della lotta fra Rupert e Gerald in *Women in Love*). Queste sfumature inconsciamente omosessuali che affiorano a volte nell'opera di Lawrence sono completamente assenti nel romanzo di Creeley. In questo senso è evidente che la problematica offertaci da Lawrence si differenzia nettamente da quella propostaci da Creeley attraverso la sua analisi dell'amicizia fra John e Artie, amicizia indubbiamente contrastata e tormentata, ma che rimane tuttavia un momento non essenziale nella struttura e nella tematica del romanzo.

« BREAD AND PUPPET THEATRE »

FRA UTOPIA E IMPEGNO

> We named our theatre the Bread and Puppet because we felt that the theatre should be as basic as bread
>
> P. SCHUMANN [1]

What we are: the Bread and Puppet Theatre started in 1961 in N.Y.C. with the production of a masked dance at Judson Memorial Church. Since then, all sorts of masks and puppets have been built, their dimensions ranging from hand-size dwarfs to gigantic 20-footers. More than a hundred plays and pageants have been performed all over the East Coast, in Canada, and in quite a few countries in Europe.

The bread of our name is real sourdough bread that we bake and eat at home and even on tour and give out to our audience as long as we can keep up with baking... [2].

Così scrive Peter Schumann nel 1973 in un ampio programma-manifesto nel quale riassume i momenti fondamentali dell'attività del Bread and Puppet Theatre, un gruppo che rappresenta per molti versi uno degli aspetti più interessanti del teatro americano degli anni sessanta: gruppo che è stato accolto da lusinghiere approvazioni ed aspri dissensi, etichettato come teatro politico d'avanguardia da alcuni e rifiutato al tempo stesso da altri come mistificatorio e reazionario. Co-

1. Cfr. « With the Bread and Puppet Theatre - an interview with Peter Schumann » by H. BROWN and J. SEITZ, in *TDR (T38), Winter 1968*, p. 64.

2. Da un ciclostilato compilato a cura del « Bread and Puppet Theatre », Cate Farm, Vermont, Spring 1973 (inedito).

munque interessante per l'attenzione che ha saputo suscitare intorno a sè e per l'influenza esercitata sul teatro americano contemporaneo in fatto di scelte formali, di uso del mezzo scenico, di modo del tutto nuovo di porsi nei confronti del pubblico. Un modo nuovo di fare teatro che è al tempo stesso un modo di vita alternativo a quello proposto dalle strutture ufficiali del teatro americano.

Si può dire che come 'gruppo' teatrale il Bread and Puppet Theatre prenda forma nel momento particolarmente turbolento che l'America attraversa negli anni sessanta, nel senso che proprio da tale contesto esso riceve stimolo e ragione di essere. E' nell'America di quegli anni infatti e nel clima nel quale va consolidandosi quel generale sentimento di malcontento e di sfiducia nei confronti di un sistema dalle sempre più evidenti contraddizioni, che il « nuovo teatro » si manifesta come espressione di una mutata sensibilità [3].

Sono infatti proprio i gruppi del « nuovo teatro » americano tra i primi a farsi interpreti di questo diffuso malcontento e a reagire in maniera creativa alla situazione che li circonda, portando avanti soluzioni alternative allo scopo non di creare un « sottocultura » di evasione, quanto di offrire degli strumenti di educazione e di critica. Sono loro i primi a riesaminare le possibilità del teatro, mettendone in discussione natura e contenuti per dare sempre più al proprio lavoro la forma di un coerente impegno politico.

Ed è proprio nel teatro che Peter Schumann — da poco giunto negli Stati Uniti dalla Germania con un bagaglio di esperienze artistiche diverse che vanno dalla pittura, alla scultura alla danza — individua il mezzo che meglio gli con-

3. « ... We celebrate Christmas with great fanfares, and at the same time we bomb people... there are people who live in Connecticut, have pretty wives and children, drink milk and do the bombing without second thoughts... but the same Country that elects the politicians who order this, also collects money to rebuild a hospital that's been destroyed. There is something shockingly disconnected here... », P. SCHUMANN, intervista rilasciata a « The Christian Science Monitor », Friday February 9, 1973.

sente di dare voce a determinate istanze; uno 'spazio' tanto più valido in quanto luogo in cui esperienze artistiche ed umane possono convergere trovando in esso la propria collocazione. Teatro che egli intende non come strumento per cambiare il mondo, ma come ambito che meglio gli consente di portare alla luce e celebrare utopie e contraddizioni, archetipi individuali e della collettività. L'incontro con un gruppo di pupari siciliani suggerirà a Peter Schumann la scelta del mezzo di cui servirsi per tradurre in atto la 'sua' realtà. Tale mezzo sarà la marionetta.

Puppets have tremendous possibilities in their faces and bodies and hands. I build them not as a sculpture but as actors, I experiment with movement — with their stiffness and floppiness. I moved from small puppets to the huge ones after I visited a Sicilian theatre in which large puppets were used...[4].

Retaggio di un mondo infantile sempre vivo nella sua memoria, la marionetta gli appare il mezzo più adatto a proporre le sue storie che sono storie di tutti i giorni, episodi di vita quotidiana come pure racconti fantastici o favole per bambini. L'uso della marionetta, la sua semplicità e docilità, gli permettono di enfatizzare al massimo gesti ed espressioni, conferendo loro una forza sconosciuta ai movimenti del corpo umano.

The movements of the human body are so intricate — the harmonious details of a live body make a smooth totality. But in a puppet there is movement that is simple and uncomplicated, there isn't so much detail, and so there seems to be increased size and power...[5].

Quanto al processo di fabbricazione delle marionette, esso è estremamente semplice come semplici sono i materiali che

4. Cfr. TDR (T38), *cit.*, p. 62.
5. Cfr. TDR (T38), *cit.*, p. 70.

usa: un'anima in filo di ferro, dell'argilla per dare corpo ad una forma, della cartapesta per rivestirla e dei colori per dipingerne l'esterno. E' il ritorno ad una tradizione antichissima, al teatro delle maschere giapponese e al teatro medioevale.

Piuttosto leggere e facili da manovrare, le marionette sono generalmente formate da una grossa testa scolpita a cui è attaccato una specie di camice di tela di sacco che ricopre completamente il manovratore. Marionette come queste, dalle dimensioni di poco superiori al normale, hanno dato vita ai personaggi delle numerose parate per la pace, ai « Jesus Puppets » che rappresentano Cristo e i discepoli, utilizzati nelle rappresentazioni di Natale e di Pasqua.

Accanto a queste figurano poi le marionette dalle dimensioni veramente gigantesche (anche cinque o sei metri d'altezza) generalmente impiegate nei grandi spettacoli da circo. Di queste proporzioni sono Urano, Madre Terra, Uncle Fatso, Great Warrior, e tutte le marionette degli spettacoli più famosi. Ciascuna di esse ha in sé qualcosa di inconfondibile ed individua un 'tipo', ciascuna rivolge al pubblico il proprio personale messaggio senza alcun bisogno di dialogo. Tutto è affidato infatti alla carica espressiva interna alla maschera stessa.

You can say something without this using of terms that are so overloaded, language that is so misused and overly known and abused... I wouldn't say that we are avoiding language... We feel very often we are at a point where we want language to start, where a first and second and third word and phrase would finally come out of what we are doing. But we don't feel there is simply language and we may use it at random... [6].

Maschere e marionette sono le protagoniste incontrastate di un teatro nel quale l'attore riveste un ruolo secondario: più un danzatore o un tecnico in senso stretto che un attore. Al

6. Cfr. intervista rilasciata da PETER SCHUMANN al giornale « The Christian Science Monitor », *cit.*

Bread and Puppet Theatre gli attori intervengono infatti in qualità di manovratori dei burattini: sono loro che muovono i piccoli pupazzi alti trenta centimetri del « teatro da tavolo », loro che animano dall'interno le marionette di taglia media delle favole per bambini o che sorreggono i bastoni che fanno da supporto agli enormi pupazzi con cui Schumann racconta le sue storie del mondo.

L'attore lavora dunque in simbiosi con la marionetta, prestandole la propria voce e consentendole il movimento. Non solo; ma laddove nel teatro tradizionale di burattini come in quello dei pupi siciliani i manovratori si sforzano costantemente di conferire ai loro pupazzi una animazione ed una vivacità che imitano la vita, al Bread and Puppet Theatre accade esattamente il contrario: gli stessi attori vengono fatti muovere con i movimenti semplificati dei burattini e vengono abituati a fare propri quei caratteristici gesti che solo la natura particolare della marionetta consente. Alla vivacità del burattino tradizionale viene sostituito in questo teatro quel 'non-movimento' tramite il quale attori in carne ed ossa imitano la marionetta inanimata.

Maschere e marionette sono in questo teatro sostanzialmente delle figure simboliche il cui valore è determinato dal contesto in cui la maschera viene fatta agire, caricandosi così di significati diversi. Ed ecco allora che la maschera del Grande Guerriero dalla testa ricoperta di aculei utilizzata per la prima volta in *King's Story*, in un'altra occasione viene usata per rappresentare la Statua della Libertà oppure — inserita in una diversa situazione — diventa Cronos, archetipo della lotta vittoriosa. Più spesso simboleggia l'Imperialismo.

Tra le maschere del Bread and Puppet Theatre compaiono molto spesso marionette che sintetizzano una particolare funzione del corpo umano o una particolare attività. Ecco allora un burattino che rappresenta l'atto di nutrire (The Feeder in *The Cry of the People for Meat*), quello di pregare (il prete in *King's Story*), di colpire (il soldato di Erode) o di segnare a dito (*The Pointer*), atti che allargando le funzioni del corpo umano, conferiscono loro una vita propria.

Accanto a queste compaiono poi personificazioni animate di alberi, fiumi, colline, oltre a mostri, dei e creature della fantasia caricate di un significato simbolico.

Al suo teatro, Peter Schumann affida un compito che vorrei definire di « presa di coscienza », cioè il compito di coinvolgere lo spettatore in fatti e situazioni che lo riguardano, espresse attraverso un linguaggio semplice e quindi immediatamente recepibile. E' una forma di coinvolgimento emotivo che deve indurre lo spettatore a riflettere sulla situazione che gli viene presentata facendo nascere nell'intimo della sua coscienza il senso della propria responsabilità se non addirittura quello della propria complicità.

Egli ha sempre mostrato di non avere fiducia nella validità di un teatro di agit-prop o di semplice propaganda politica, perché non crede che la funzione del teatro sia quella di colpire frontalmente lo spettatore coinvolgendolo nelle proprie idee politiche o quello di farlo uscire da sé provocandone la collera o l'entusiasmo:

> I've seen a number of groups who seemed more interested in insulting people than in getting to them. You can't simply try to shock an audience. That will only disgust them. And it is cheap: if you reach out to an audience with what you want to get from them you're hung up... [7]

Il punto di partenza è per lui l'analisi di problemi e situazioni specifici del mondo in cui vive che vengono però sublimati e ricondotti a matrici universali. E l'uso della marionetta, gli consente di drammatizzare fatti e avvenimenti che, trasformati in simboli e resi archetipi, tendono così a perdere la forza del fatto contingente per sublimarsi in qualcosa di più alto, di più grave e solenne.

Ed è per questa ragione che i marionettisti, impegnati a portare la loro testimonianza nel corso delle grandi manifestazioni di protesta contro l'intervento americano nel Viet-

7. Cfr. TDR (T38), *cit.*, p. 64.

nam e ai raduni di dimostranti che specialmente negli anni tra il 1965 e il 1968 vanno svolgendosi ovunque negli Stati Uniti, decidono di creare dei burattini che rappresentino personaggi della storia sacra per ottenere un insieme coinvolgente e immediato che rimandi al patrimonio culturale, mistico, religioso, di coloro che li osservano. E non v'è dubbio che in un paese così fortemente impregnato di misticismo quale è l'America, le immagini di Cristo, della Madonna e dei discepoli, facendo appello al patrimonio emozionale di coloro che le osservavano sfilare, risultassero particolarmente efficaci.

Così, nella convinzione che il teatro possa e debba servire come strumento per aiutare la gente a « vederci chiaro », animato da poetico fervore, Peter Schumann conduce la sua battaglia — rigorosa quanto individuale — contro violenza e sfruttamento, guerra e potere. Le sue armi sono questi grandi affreschi in cui, ridotto al minimo il dialogo, ai burattini con le loro espressioni di volta in volta ironiche e austere, dolenti e ieratiche, spetta il compito di diffondere un messaggio che è in sostanza un invito all'amore e alla fratellanza.

E nei confronti di quanti, equivocando sul motivo delle sue scelte, hanno spesso tentato di attribuire al Bread and Puppet Theatre l'etichetta di 'teatro politico' — ed in quanto tale rivolgendogli critiche e commenti — Peter Schumann ha sempre mostrato una certa insofferenza rifiutando qualsiasi definizione potesse a suo giudizio intervenire a limitare la portata del suo discorso. « We are not in a position to change politics », afferma ancora oggi Peter Schumann con immutata convinzione, « ...we can only protest. To come up with new designs is not in our field... We try to convince people that they are human beings and oughtn't do such horrible things... People should feel they're better than just part of these political designs... Beside protesting, we try to come closer to people, to get to them on more understandable levels, on themes, ideas, levels we can share... We must try to get people to abolish these old politics, otherwise I see only an atomic end to all of us... » [8].

Ciò che Peter Schumann si proponeva ed ancora oggi si propone di fare con il suo teatro, è dunque abbastanza chiaro: creare un problema senza avere l'aria di volerne a tutti i costi additare la soluzione, ma lasciando che rimangano le immagini (in questo caso le marionette), a svolgere una funzione a suo giudizio più eloquente di molti discorsi.

* * *

Oggi, a distanza di molti anni dall'esordio del Bread and Puppet Theatre, dell'*équipe* iniziale rimane solo Peter Schumann. Ed è un fatto che non deve stupire.

Sappiamo infatti che questa comunità di lavoro non ha mai sottinteso — a differenza di altre — una vita in comune da parte dei suoi componenti e che la loro attività non è mai stata ispirata ad una filosofia di gruppo ma è sempre stata alimentata da un movimento di ricambio continuo di collaboratori. Gli uomini se ne vanno, le marionette rimangono, e sono proprio loro in ultima analisi a formare la vera sostanza del Bread and Puppet Theatre: le marionette e il loro 'creatore', Peter Schumann.

E proprio in questo, io credo debba ravvisarsi uno dei limiti dell'attività di questo gruppo teatrale, nel fatto cioè che le sue produzioni siano sempre state più l'espressione del talento di un singolo individuo che non quella di un gruppo stabile e ben organizzato che si dedicasse ad una coerente analisi politica e sociale. L'impressione che gli spettacoli del Bread and Puppet Theatre rimandano, è quella di questa personalità sempre presente — direttamente o indirettamente — a dirigere, organizzare, creare momento per momento i suoi spettacoli intervenendo a modellare lo spazio con l'aiuto della sua lampada a mano, agendo da imbonitore, da narratore o intervenendo a muovere manualmente i suoi attori-marionetta spesso trattati come una vera e propria 'scultura in movimento'.

8. Cfr. « The Christian Science Monitor », *cit.*

Quando si parla del Bread and Puppet Theatre si finisce quasi sempre per parlarne come del « teatro di Peter Schumann » e ben difficilmente qualcuno è in grado di ricordare il nome o la presenza sulla scena di uno dei numerosi attori che compongono questa troupe, senza i quali nonostante tutto essa non esisterebbe. Quella dell'attore pertanto in questo teatro è una figura illusoria e un po' ambigua. All'attore viene teoricamente concessa quella libertà di « inventare » il proprio ruolo che è caratteristica dell'« opera aperta », ma al contempo egli viene privato della libertà di condurre e guidare autonomamente il proprio intervento in quanto si trova ad agire all'interno di una struttura elaborata che, seppure ufficialmente inesistente, esiste tuttavia ben chiara nella mente di Peter Schumann. Questi interviene infatti a modificare ciò che non approva, ad eliminare quanto gli sembra superfluo, anche contro il parere degli stessi attori. A lui spetta in ogni caso l'ultima parola.

Pertanto, che in questo teatro gli attori formino un gruppo abbastanza omogeneo e che in esso non esistano ruoli primari, è un fatto senz'altro positivo; ma che il loro lavoro debba essere sempre più o meno palesemente subordinato all'approvazione del direttore della compagnia e comunque sempre strumentale nei confronti della marionetta, può alla lunga stancare un attore che è così indotto a desiderare di esprimersi con una maggiore libertà.

Ciò è accaduto infatti a numerosi ex-membri del Bread and Puppet Theatre che dopo un periodo di tirocinio più o meno lungo presso la compagnia e dopo aver appreso l'arte di costruire e far muovere le marionette, hanno deciso di servirsene per mettere in piedi un proprio teatro e continuare autonomamente l'attività.

Esistono oggi in America ed in Europa numerosi gruppi teatrali alcuni dei quali diretti da ex-componenti del Bread and Puppet Theatre che ne proseguono il lavoro. Una ventina di membri si sono trasferiti nell'ovest a S. Francisco e recitano sotto una tenda dopo aver attraversato il Paese fino al Pacifico in un autobus di quelli comunemente usati per

raccogliere gli scolari. Un'altra troupe lavora a Parigi all'Epée-de-Bois sotto la direzione di Bill Dacrymple. A Coney Island due membri del Bread and Puppet Theatre hanno impiantato un teatro per bambini cominciando con i laboratori condotti con la collaborazione dei ragazzi del quartiere. A Boston un altro componente del Bread and Puppet Theatre, Murray Levy, anima un suo proprio teatro, lo « Stomach Ache Street Theatre » presentando anche lo stesso repertorio.

E se per molti di loro il distacco dalla compagnia è venuto come conseguenza dell'esigenza di una maggiore libertà espressiva, altri membri più radicali hanno scelto di allontanarsene per ragioni politiche, ritenendo il discorso di fondo del Bread and Puppet Theatre, rimasto sostanzialmente immutato a distanza di parecchi anni dalla nascita della compagnia, in ritardo sui tempi e superato rispetto ai nuclei più avanzati di lotta negli Stati Uniti. Così, ad esempio, Bruno Eckardt, tedesco, un tempo uno dei più assidui collaboratori di Schumann, già nel 1969 dopo un lungo tirocinio trascorso presso la compagnia, decideva di allontanarsene ritenendo che questo teatro fosse rimasto troppo indietro rispetto all'evolversi della situazione politica americana, che a suo giudizio richiedeva da parte dell'uomo di teatro democratico un impegno ben più profondo e capillare di quanto essi non avessero fatto fino ad allora.

Il puro messaggio è più mediocre di un sermone o di uno scritto di Martin Luther Kingg. Le nostre pièces sulla guerra sono sorpassate adesso, sono un pò troppo pacifiste, un pò troppo rassegnate. Il nostro teatro si trova in ritardo sull'evoluzione politica attuale...[9].

Tutto ciò pur riconoscendo l'innegabile talento artistico di Peter Schumann, la sua abilità nel raccontare delle 'storie' in termini semplici e la capacità di impegnare un intero quartie-

9. Cfr. F. Kourilsky, *Le Bread and Puppet Theatre*, Lausanne, 1971 (appendice).

re nella preparazione di uno spettacolo. Altri hanno deciso di servirsi delle tecniche apprese al Bread and Puppet Theatre per portare avanti soluzioni dai contenuti più impegnati. Così ha fatto ad esempio German Moure, artista colombiano, che dopo un periodo di permanenza al Bread and Puppet Theatre, di ritorno a Bogotà ha messo su un teatro che ha recitato per le strade la 'ballata per un uomo che ha agito secondo le sue convinzioni', lavoro che rifacendosi dal punto di vista drammatico alla pièce *A Man Says Good By to His Mother*, racconta la storia, senz'altro più rivoluzionaria, di Camillo Torres.

Questi atteggiamenti polemici nei confronti di un modo di fare teatro che pur avendo dato prova di validità dal punto di vista artistico rimane pur sempre legato nella forma e nei contenuti al momento pacifista della lotta non violenta e delle marce silenziose, non deve essere considerato un episodio isolato ma va inserito nel più vasto fenomeno di crisi che il teatro americano attraversa all'alba degli anni settanta.

Crisi di svuotamento e di estenuazione di contenuti della quale si trovano vittime tutti i grossi gruppi teatrali di avanguardia degli anni sessanta, costretti quasi all'improvviso, a rendersi conto del fatto che per aver posto l'accento sulla 'novità' della loro ricerca artistica non sempre sostenuta da una attenta analisi dell'evolversi della situazione politica, hanno finito in molti casi per ritrovarsi isolati dal contesto sociale (come espressione del quale pure erano nati), superati nella lotta da altri gruppi di più recente formazione e divenuti, senza volerlo, una istituzione addirittura assorbita dall'Establishment.

L'esempio forse più emblematico della parabola compiuta da questi gruppi teatrali americani nel periodo che va all'incirca dal '60 al '70 è certamente quello del Living Theatre, la cui ricerca formale è rimasta per lungo tempo sostanzialmente ancorata ad un messaggio di tipo anarchico e pacifista. Scriveva a tale proposito Julian Beck nel 1968 in occasione della permanenza della compagnia a Parigi:

La rivoluzione continua a maturare nelle sue forme di bellezza, nelle sue forme di amore, nelle sue forme di vera liberazione... Dobbiamo cercare di cambiare il mondo senza impiegare le forme e i fini della civiltà che vogliamo distruggere. La società è fondata sulla violenza e va verso la violenza, è questo che dobbiamo cambiare. Senza utilizzare la violenza [10].

Questo gruppo si trovò improvvisamente — al suo rientro negli Stati Uniti dopo la tournée europea — messo in disparte da gruppi di più recente formazione e di più coerente impegno politico, e si vide circondato da una generale atmosfera di scetticismo e di rifiuto.

All'alba degli anni settanta, dietro l'esempio del Living, tutte le grandi compagnie di teatro politico decidono di sciogliersi per cercare nuove vie di comunicazione più diretta. Così anche il Bread and Puppet Theatre — o più precisamente il nucleo che fa capo a Peter Schumann — oggi si è ritirato a Plainfield nel Vermont ed i suoi membri vivono comunitariamente in una grande fattoria messa a loro disposizione dal Goddard College in cambio di attività teatrale e laboratori con gli studenti. Nel Vermont sono stati elaborati tutti gli spettacoli dell'ultimo Bread and Puppet Theatre, e tra questi *Simple Light*, il grande « pageant » con il quale la compagnia sarebbe ritornata in Europa nel 1974. Il testo che accompagna lo spettacolo — per molti versi emblematico di quest'ultima fase del Bread and Puppet Theatre — si apre con queste parole:

Simple Light is — as its title indicates — an evocation of hope, a call for innocent light in eloquent darkness, a representation of history as the history of the perplexities of darkness confronted by the simplicity of light... [11].

10. Julian Beck, « Dichiarazione per l'occupazione dell'Odeon » in *Paradise Now*, a cura di F. Quadri, Torino 1970, p. 61.

11. Dal testo dello spettacolo, (inedito), a cura del Bread and Puppet Theatre.

E' chiaro come i termini del loro discorso siano andati sempre più rarefacendosi per risolversi in un sempre più accentuato ricorso al mito, all'archetipo universale, ad una simbologia quanto mai astratta e idealizzata. Siamo sempre più lontani da un'esperienza teatrale vissuta nei termini di una militanza politica: l'equivoco di tanti anni fa appare oggi definitivamente chiarito dalla scelta del gruppo di ritirarsi nel Vermont ed agire come 'theatre-in-residence' in quello specifico 'milieu'.

In N.Y. we were really..... more politically involved than we are up here. When we moved to Vermont, and we came into village parades with our antiwar ideas, and were telling them what we think about Cambodia or Laos or what have you, we made a lot of enemies there, very fast. And it changed our ideas about how to get to people a little bit... It didn't make too much sense to push a political point ... too much... So it seems to us now that we have to get tothem ... to reach them somehow, and to be allowed into their schools or hospitals and so on, instead of being locked out because of our reputation... [12].

Ed in questo può da un lato intravvedersi quella stessa presa di coscienza a favore di un coerente impegno civile che ha indotto altre compagnie teatrali americane a sciogliersi abbandonando generici atteggiamenti di protesta per indirizzare il loro lavoro verso ben precise realtà sociali.

Ma basta aver osservato il Bread and Puppet Theatre in azione nel luogo in cui essi hanno scelto di risiedere, in questa fattoria circondata dal verde e dal silenzio dei boschi a contatto con una natura integra e quasi primordiale, luogo in cui della vita concitata e dei problemi angosciosi delle grandi metropoli americane non giunge che un'eco ovattata e lontana, per essere riassaliti dall'antico dubbio: teatro d'impegno civile o consapevole ritrarsi dai problemi per dedicarsi principalmente — come fa oggi Peter Schumann — alla crea-

12. Cfr. « The Christian Science Monitor », *cit.*

zione di nuove maschere e marionette, per altro sempre più belle, più perfette, più irreali?

Suo pubblico di oggi non sono più come un tempo i diseredati del Lower East Side, i bambini di Coney Island o i passanti frettolosi della Quinta Strada, ma gli abitanti di Plainfield, questo piccolo villaggio non turbato da problemi razziali (i negri non sono ancora arrivati fino a lì) dove la gente conduce un'esistenza tranquilla e senza scosse. A questi Schumann racconta oggi le sue storie del mondo, l'antica lotta del Bene e del Male, i racconti biblici, le favole, con un atteggiamento di fondo rimasto sostanzialmente lo stesso di molti anni fa, mentre afferma di non aver ancora trovato alcuna soluzione per il teatro e di non conoscere ancora quale ne sia la funzione o quale forma esso debba assumere in futuro. Quanto poi al lavoro per la strada, un tempo elemento caratterizzante del suo fare teatro, Schumann lo ha in parte demandato alle numerose 'filiazioni' del Bread and Puppet Theatre che agiscono oggi all'interno degli Stati Uniti. Esse hanno l'intera approvazione di Schumann, che dimostra in tal modo di non avere del tutto rinunciato al sogno di « un mondo interamente 'evangelizzato' dai suoi straordinari pupazzi » [13].

MARIA ANTONIETTA SARACINO

13. Cfr. N. ZAND, « C'est le réveil du monde et nous battons les cymbales », in *Le Monde*, 12 Nov. 1970.

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 approvazone 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 santità crimine 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 conformista [1] 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 "pseudoumorismo 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. Cfr. 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 omeopatica, né quella — certo valida per alcuni — del cedere alla deriva di una moda [3].

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 sedizione quando annunciò all'areoporto « 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 condizionale [4].

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 compari 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-radicale *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 sentimenti [5].

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 creò 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 precedenti [6].

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 ». E 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 demone [7].

* * *

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, bambinolatria, 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 creò 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 satirito-grottesca. Ci sembrano degni di nota, anche perché di contenuto tipico o tipizzabile, alcuni brevi racconti che appunta-

no i loro strali su manie nazionali. Eugene C. Lempert in *Running through the Air* (Autunno 1970, pp. 40-41) sconfina 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 *perelmontages*, 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 eticamente, 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 inconscia 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 indoamericani, 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 pié 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 vittorianamente 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 Newletter* 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 Chronicler;* 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 letteralismo 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 Cong [11].

* * *

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 femminile [12].

Uno scandalo più scoperto era stato, sempre in campo teatrale, la trilogia politica di Jean Claude Van Itallie, *America, Hurrah!*, 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 immediati [13].

Questa è spesso un'altra caratteristica del tipo di *humor* di cui stiamo trattando. E' una tecnica di cui si vale spavaldamente 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 abbienti 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 parlare 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 cervellotica e farraginosa 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 shullo 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 inserisce 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 Phillys Mc Ginley — 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

STUDI AMERICANI

Rivista annuale dedicata alle lettere e alle arti negli Stati Uniti
DIRETTORE: AGOSTINO LOMBARDO
Numeri 1-22 — Anni 1955-1976

Vol 1, 1955, pp. 320 (esaurito): dedicato in parte a Hawthorne, contiene altresì articoli su Thomas Paine, Melville, Faulkner, ecc.

Vol. 2, 1956, pp. 302 (esaurito): dedicato in parte a Henry James, contiene articoli su Edward Taylor, Emily Dickinson, Howells, Lowell, Bellow, ecc.

Vol. 3, 1957, pp. 374, L. 4.500: dedicato in parte a Melville, contiene articoli su T. S. Eliot, F. S. Fitzgerald, O'Neill, ecc.

Vol. 4, 1958, pp. 436, L. 4.500: dedicato in parte a Mark Twain, contiene articoli su Prescott, Edmund Wilson, Pavese, ecc.

Vol. 5, 1959, pp. 390, L. 4.500: dedicato in parte a T. S. Eliot, contiene articoli su E. A. Poe, Faulkner, D. Barnes, ecc.

Vol. 6, 1960, pp. 420, L. 4.500: contiene articoli su Hawthorne, Melville, Henry James, J. C. Ransom, ecc.

Vol. 7, 1961, pp. 476, L. 5.000: contiene articoli su Whitman, De Forest, Dreiser, Faulkner, Hemingway, Malamud, ecc.

Vol. 8, 1962, pp. 372, L. 6.000: dedicato in parte a Emily Dickinson, contiene articoli su Melville, Sherwood Anderson, Sinclair Lewis, William Burroughs, ecc.

Vol. 9, 1963, pp. 500, L. 6.000: contiene articoli su Bryant, Poe, Henry James, Thomas Wolfe, Marianne Moore, Theodore Roethke, ecc.

Vol. 10, 1964, pp. 508, L. 6.000: contiene articoli su Cotton Mather, C. B. Brown, Edith Wharton, Salinger, Ginsberg, ecc.

Vol. 11, 1965, pp. 468, L. 6.000: contiene articoli su Poe, Henry James, Mark Twain, Hilda Doolittle, T. S. Eliot, H. Crane, ecc.

Vol. 12, 1966, pp. 406, L. 6.000: contiene articoli su Irving, Emerson, E. Dickinson, Salinger, Barth, ecc.

Vol. 13, 1967, pp. 510, L. 6.000: contiene articoli su Rowlandson, Freneau, Fenimore Cooper, Melville, G. Eliot, H. James, Hemingway, ecc.

Vol. 14, 1968, pp. 452, L. 6.000: contiene articoli su Thoreau, Hawthorne, Melville, Faulkner, Dahlberg, ecc.

Vol. 15, 1969, pp. 485, L. 6.000: contiene articoli su Cooper, Lowell, Melville, James, Eliot, Wright, Baldwin, ecc.

Vol. 16, 1970, pp. 480, L. 7.000: contiene articoli su Barlow, W. Irving, Longfellow, T. S. Eliot, ecc.

Vol. 17, 1971, pp. 508, L. 7.000:

S. MELANI, *L'epifania della morte in Emily Dickinson.* - G. LA REGINA, *« Rappacini's Daughter »: the Gothic as a catalyst for Hawthorne's imagination.* - G. MUCHI GIOLI, *« The Turn of the Screw » nelle sue opposizioni strutturali.* - P. SPINUCCI, *La poesia di Stephen Crane.* - F. FIUMI, *Virgilio e il classicismo di T. S. Eliot.* - L. TREVISAN, *Il canto 74 dei « Pisan Cantos ».* - N. FUSINI, *Il diamante grande come l'America.* - B. STRINGHER, *James Agee.* - R. VALENSISE, *Tre scrittrici del Sud: Flannery O' Connor, Caroline Gordon, Carson McCullers.* - E. MORTARA DI VEROLI, *Dal Vecchio al Nuovo Mondo: Isaac Bashevis Singer.* A. MUSUMARRA, *Il « carnival » cosmico di Ray Bradbury.* - S. PEROSA, *Incontri americani.* - C. E. DE SILVA, *I « folktales » afro-americani.* - *La letteratura afro-americana in Italia.* Nota bibliografica a cura di S. PICCINATO.

Vol. 18, 1972, pp. 466, L. 8.000.

R. M. COLOMBO, *Hugh Henry Brackenridge e la frontiera americana.* - P. BAIRATI, *La cultura radicale americana tra storia e retorica.* - M. RIVAS, *Mazzini et les écrivains anglais et américains de son temps.* - R. BIANCHI, *Il problema dell'arte e dell'artista in Poe, Hawthorne e Melville.* - E. ROSSI LINGUANTI, *La poesia di Sidney Lanier.* - C. PAGETTI, *La tradizione narrativa inglese in America.* - G. GADDA CONTI, *Th. Roosevelt nel* Corriere *e ne* La Stampa. - A. PORTELLI, The Autobiography of an ex-Coloured Man *di James Weldon Johnson.* - M. CORONA, *Un esteta al fronte: John das Passos e la prima guerra mondiale.* - N. ZAPPONI, *Odi e amori futuristi di Ezra Pound.* - R. S. CRIVELLI, *E. E. Cummings: la poetica del movimento.* - M. MATERASSI, *I romanzi di Arna Bontemps.* - C. RICCIARDI, *Norman Mailer: metafora dell'America contemporanea.* - L. K. BARNETT, *Elio Vittorini and the criticism of American Literature: a Reexamination.* - M. C. COCO DAVANI, *Happenings.* - L. CARETTI, *Jack Gelber a « contatto » con il "Living Theatre".*

Vol. 19-20, 1973-1974, pp. 408, L. 8.000.

I. VIVAN, *La sfida quacchera alla nuova Inghilterra.* - L. CODIGNOLA, *Francis Parkman: Wilderness e progresso.* - K. S. HOUSE, *Francesco Caracciolo, Fenimore Cooper and « Billy Bud ».* - E. MENASCE, *E. A. Poe e i suoi contemporanei.* - A. J. KOPPENHAVER, *« Young Goodman Brown ». Libretto in one act based on the story by Nathaniel Hawthorne.* - G. GADDA CONTI, *L'America nel « Corriere » e nella « Stampa »: Mark Twain.* - F. RUFFINI D'ERRICO, *Robert McAlmon, scrittore e editore della generazione perduta.* - G. CAMBON, *Ezra Pound as translator of Italian Poetry.* - B. M. LANATI, *W. C. Williams e la via americana al cubismo.* - C. CORRADINI RUGGIERO, *Marianne Moore: A Modern Fabulist.* - M. GRADOLI, *« An alpine Idyll » di Ernest Hemingway.* - M. STELLA, *Una traduzione di Pavese: « The Hamlet » di Faulkner.* - G. FERRUGGIA, *Il teatro di Le Roi Jones.* - *La letteratura beat americana.* Nota bibliografica a cura di A. GEBBIA.

Vol. 21-22, 1975-1976, pp. 552. L. 10.000

P. Cabibbo, *L'invenzione di Pocahontas.* - G. Gatti, *Ponteach: una tragedia indiana.* - V. Lerda Gennaro, *Movimenti di protesta agraria e populismo nel Sud degli Stati Uniti, 1877-1896.* - J. Coy, *A thematic and character approach to Henry James.* - L. Valtz Mannucci, *I saggi di Frank Norris.* - R.S. Crivelli, *«The Enormous Room» e la visione del pellegrino.* - P. Ludovici, *Oliver La Farge e i nuovi indiani.* - M.V. D'Amico, *Cinque versioni del «trickster».* - D. Montanari, *Il personaggio nero nei romanzi di William Faulkner.* - M. Strano, *La visione entropica di Norman Mailer.* - C. Scatamacchia, *«Liberation» e la tradizione radicale americana.* - G. Moore, *American Poetry, 1900-1950: Notes toward a re-assessment.* - D. Abbate Badin, *Roethke and Rimbaud: a case of identity.* - A. Goldoni, *Robert Duncan o la poesia come religione.* - G. Silvani, *L'isola di Robert Creeley.* - M.A. Saracino, *«Bread and Puppet Theatre» fra utopia e impegno.* - M. Battilana Shankovsky, *Sull'umorismo americano contemporaneo.*

A *Studi Americani* hanno collaborato: D. Abbate Badin; M. L. Allen; V. Amoruso; R. Anzilotti; P. Bairati; S. Baldi; L. K. Barnett; M. Battilana Shankovsky; A. A. Berger; R. Bianchi; M. L. Bignami; F. Binni; P. Boitani; P. Bompard; M. Bulgheroni; H. Bungert; P. Cabibbo Jandolo; G. Caliumi; G. Cambon; L. Caretti; B. Cartosio; R. Ceserani; R. H. Chase; P. Chiesa; E. Chinol; E. Cifelli; L. Ciotti Miller; M. L. Coco Davani; L. Codignola; S. Colognesi; R. M. Colombo; C. Consiglio; A. Contenti; M. Corona; C. Corradini Ruggiero; J. Coy; R. S. Crivelli; N. D'Agostino; M. V. D'Amico; P. De Logu; M. T. De Maio; E. de Michelis; M. de Stasio; A. Fabris; F. Ferrara; G. Ferruggia; G. Fink; F. Fiumi; N. Fusini; V. Gabrieli; G. Gadda Conti; R. Gale; L. Galli; L. Gallino; L. Garegnani Unali; G. Gatti; A. Gebbia; M. Geismar; A. Giaccari; R. Giammanco; A. Giannitrapani; C. Giorcelli; M. T. Giuliani; A. Goldoni; C. Gorlier; F. Gozzi; F. C. Gozzini; M. Gradoli; P. Guidetti; A. Guidi; A. P. Hinchliffe; K. S. House; C. Izzo; S. J. Kahn; A.J. Koppenhaver; B. M. Lanati; A. Lombardo; R. Lo Schiavo; J. Lucas; P. Ludovici; R. Lundy; C. Lupo; G. Manganelli; G. Martignetti; A. Mastrangelo; M. Materassi; J. C. Mathews; H. T. McCarthy; B. Melchiori; G. Melchiori; M. Meliadò; E. Menascè; G. Miglior; M. Millgate; P. Mirizzi; M. Moffa; D. Montanari; E. Mortara Di Veroli; R. Oliva; C. Pagetti; M. Pagnini; A. Pandolfi; D. Paroissien; M. Pasi; A. Pellegrini; S. Perosa; S. Piccinato; B. M. Pisapia; B. Placido; V. Poggi; S. Poli; A. Portelli; G. Prampolini; M. Praz; P. Pugliatti; M. Ratner; C. J. Rawson; M. Rivas; A. Rizzardi; F. Rossi; S. Rossi; E. Rossi Linguanti; R. Ruffini; F. Ruffini D'Errico; P. Sanavio; V. Sanna; A. Serpieri; G. Sertoli; G. Silvani; G. Sinko; P. Spinucci; M. Stella; B. Stringher; C. Strout; B. M. Tedeschini Lalli; V. Verucci; I. Vivan; L. Wainstein; A. Weissgarber; R. L. White; A. Winner; J. Woodress; N. Zapponi; C. Zauli-Naldi; E. Zolla.

BIBLIOTECA DI STUDI AMERICANI

a cura di
AGOSTINO LOMBARDO

1. BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI, *Henry David Thoreau*. 1954, pp. 156. L. 3.000.

2. GLAUCO CAMBON, *Tematica e sviluppo della poesia americana*. 1956, pp. 252. L. 4.000.

* 3. AGOSTINO LOMBARDO, *Realismo e simbolismo. Saggi di letteratura americana contemporanea*. 1957, pp. 264 (esaurito).

4. SALVATORE ROSATI, *L'ombra dei Padri. Studi sulla letteratura americana*. 1958, pp. 220. L. 3.000.

5. NEMI D'AGOSTINO, *Ezra Pound*. 1960, pp. 180. L. 2.500.

* 6. AGOSTINO LOMBARDO, *La ricerca del vero. Saggi sulla tradizione letteraria americana*. 1961, pp. 416 (esaurito).

7. SERGIO PEROSA, *L'arte di F. Scott Fitzgerald*. 1961, pp. 324. L. 4.500.

8. CLAUDIO GORLIER, *L'universo domestico. Studi sulla cultura e la società della Nuova Inghilterra nel secolo XIX*. 1962, pp. 296. L. 4.500.

9. ELÉMIRE ZOLLA, *Le origini del trascendentalismo*. 1963, pp. 292. L. 4.500.

10. PIETRO MIRIZZI, *Mark Twain*. 1965, pp. 328. L. 4.500.

11. MARISA BULGHERONI, *La tentazione della chimera. Charles Brockden Brown e le origini del romanzo americano*. 1965, pp. 280. L. 4.500.

12-13. *Repertorio bibliografico della letteratura americana in Italia*. A cura del CENTRO STUDI AMERICANI sotto la direzione di BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI. 1966. Vol. I: *1945-1949*, pp. xvi-172; vol. II: *1950-1954*, pp. 280. Prezzo dei due volumi: L. 10.000.

14-15. CARLO IZZO, *Civiltà americana*. 1967. Vol. I: *Saggi*, pp. 440; vol. II: *Impressioni e note*, pp. 308. Prezzo dei due volumi: L. 8.000.

16. Cristina Giorcelli, *Henry James e l'Italia*. 1968, pp. 168. L. 3.500.

17. Mario Materassi, *I romanzi di Faulkner*. 1968, pp. 438. L. 6.000.

18. Alberta Fabris, *Henry James e la Francia*. 1969, pp. 372. L. 5.500.

19. *Repertorio bibliografico della letteratura americana in Italia*. A cura del Centro di Studi Americani sotto la direzione di Biancamaria Tedeschini Lalli. 1969. Vol. III: *1955-1959*, pp. xviii-384. L. 8.000.

20. Carlo Pagetti, *Il senso del futuro. La fantascienza nella letteratura americana*. 1970, pp. 331. L. 5.500.

21. Lina Garegnani Unali, *Mente e misura. La poesia di William Carlos Williams*. 1970. pp. 260. L. 4.600.

22. Giuseppe Gadda Conti, *W.D. Howells*. 1971, pp. 300. L. 4.600.

23. Piero Boitani, *Prosatori negri americani del Novecento*. 1973. pp. 328. L. 5.000.

24. Giuseppe Massara, *Viaggiatori italiani in America (1860-1970)*. 1976, pp. 231. L. 6.500.

In corso di stampa:

Guido Fink, *I testimoni dell'immaginario. Le tecniche narrative nell'Ottocento americano*.

Seguirà:

Massimo Bacigalupo, *L'ultimo Pound*.

ENGLISH MISCELLANY

A Symposium of History, Literature and the Arts
Editor: MARIO PRAZ
Assistant Editor: GIORGIO MELCHIORI
Numeri 1-24 — Anni 1950-1974

Pubblicato annualmente sin dal 1950; collaboratori ai primi venti numeri: C. M. Ady; J. Anderson; G. Aquilecchia; G. C. Argan; W. H. Auden; G. Baldini; G. Barblan S. Baumgarten; G. M. Bellorini; R. Beum; R. Bianchi; O. D. Bickley; D. Bisignano; M. Bottrall; O. Burian; G. Cambon; G. Capra; M. Cavalchini; E. Cecchi; G. Cecchin; I. Cellini; R. Chase; E. Chinol; P. Colaiacomo; J. I. Cope; B. Corrigan; A. M. Crinò; E. Croft-Murray; J. P. Cutta; N. D'Agostino; H. Darbishite; P. De Logu; V. De Sola Pinto; C. De Stasio; G. Devoto; B. Dobrée; L. Donati; L. Dondoli; H. W. Donner; O. Doughtry; N. Douglas; L. D. Ettlinger; O. Evans; P. Fasano; I. Fellheimer; F. Ferrara; R. Flatter; J. Fleming; H. Foltinek; T. Frank; M. H. Futtrell; V. Gabrieli; A. T. Gaylord; M. L. Giartosio de Courten; D. J. Gordon; G. Grayson; G. Gronda; R. G. Grylls; A. Guidi; J. R. Hale; D. Hannah; J. B. Hartmann; H. W. Häusermann; C. A. Hutter; J. Hutton; E. F. Jacob; L. Jannattoni; S. Korninger; V. Kostic; M. Lancia; G. La Regina; M. Lloyd; A. Lombardo; C. J. M. Lubbers; H. Lüdeke; L. Magnani; L. A. Marchand T. H. Marsh; J. S. Mayfield; J. J. Mayoux; B. Melchiori; G. Melchiori; E. Menascé; M. Mincoff; R. J. Mitchell; K. Muir; J. L. Mumford; F. Nicolini; G. Panichas; S. Pantazzi; J. E. Parish; C. Pasquali; S. Poli; W. B. Pope; L. Poston III; M. Praz; R. K. Presson; F. T. Prince P. Rebora; C. Refice; A. Renoir; J. Richardson; S. Rosati; S. Rossi; C. Roth; G. S. Rousseau; L. Salerno; A. J. Sambrook; L. Sandri; J. Seznec; J. T. Shawcross; G. C. Singh; E. Sioli Legnani; F. Stanzel; C. Thacker; P. Thompson E. H. Thorne L. Thorpe; I. Toesca; J. Tusiani; R. M. Uslenghi; E. R. Vincent; R. Weiss; R. Wellek; H. V. White; J. H. Whitfield; S. J. Woolf; E. Zolla.

Vol. 21, 1970, pp. 364, 9 illustrazioni, L. 7.000:

S. GEREVINI, *Ancora sul testo del « Riccardo III »*. - M. H. PARTEE, *Claudius and the Political Background of « Hamlet »*. - R. STUDING, *Spectacle and Masque in « The Winter's Tale »*. - A. GENTILI, *Lettura del frontespizio dell'« Anatomy of Melancholy »*. - P. KAUFMAN, *« The Hurricane » and the Romantic Poets*. - I. FLETCHER, *Herbert Horne: The Earlier Phase*. - F. BINNI, *Thomas Hardy: ai limiti dell'« imagination »*. - J. MEYERS, *The Voice of Water: Lawrence's « The Virgin and the Gipsy »*. - H. GATTI, *D. H. Lawrence and the Idea of Education*. - G. JACKSON, *« My Fair Lady »: Analyse eines literarischen Musicals*. - M. L. ASTALDI, *La « Vita Nuova » tradotta da Barbara Reynolds*. - M. MELCHIONDA, *La cultura inglese nei libri secenteschi della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini in Napoli*. - *English Studies in Italy: A selected list of books published in Italy 1968-1970*.

Vol. 22, 1971, pp. 352, 11 illustrazioni, L. 7.000:

M. H. Parker, *Anti-Platonism in Sidney's « Defence »*. - W. H. Magee, *Helena, a Female Hamlet*. - B. E. McCarthy, *Wycherley's « The Plain Dealer » and the Limits of Wit*. - P. Rogers, *Defoe and Virgil: the Georgic Element in « A Tour thro' Great Britain »*. - A. M. Canepa, *From Degenerate Scoundrel to Noble Savage: the Italian Stereotype in 18th-century British Travel Literature*. - M. Maymone, *« The Vision » di Beckford e il simbolismo della Pia Filosofia*. - G. Del Re, *Sensibilità fisiologica e mito in John Keats*. - P. Kaufman, *A Keats Circle by the Sea*. - A. Cozza, *Il Byron di John Galt*. - D. H. Paroissien, *Dickens's « Pictures from Italy »: Stages of the Work's Development and Dickens's Method of Composition*. - G. Angelo, *A Note on Samuel Butler in Sicily*. - G. Jackson, *Studies zur Biographie und zum literarischen Nachlass des William Jackson of Exeter, 1730-1803*. - *English Studies in Italy: A selected list of books published in Italy 1970-1971*.

Vol. 23, 1972, pp. 328, 10 illustrazioni, L. 7.000:

M. Tung, *Spenser's Graces and Costalius' « Pegma »*. - P. Dust, *Another Source for Spenser's « Faerie Queene »* - G. Melchiori, *Love's Use and Man's Hues in Shakespeare's Sonnet 20*. - B. L. Layman, *Shakespeare's Helena, Boccaccio's Giletta, and the Riddles of « Skill » and « Honesty »*. - G. F. Waller, *Time, Providence and Tragedy in « The Atheist's Tragedy » and « King Lear »*. R. P. Dodge, *Shakespeare in Proper Dress*. - J. M. Highsmith, *Smollett's Nancy Williams: A Mirror for Maggie* - O. Doughty, *Coleridge and the 'Gothic Novel' or 'Tales of Terror'*. - D. H. Brock, *The Portrait of Abbot Samson in « Past and Present »: Carlyle and Jocelin of Brakelond*. - H. Klinger, *Varieties of Failure: The Significance of Trollope's « The Prime Minister »*. - J. J. Reich, *Baron Corvo and the Classics*. - P. Gozzi, *Dante nell'Inferno di Joyce*. - G. Barfoot, *Dante in T. S. Eliot's Criticism*. - J. Meyers, *The Evolution of « 1984 »*. - M. Maymone Siniscalchi, *E. G. Craig e la « Passione secondo S. Matteo » di J. S. Bach*. - *English Studies in Italy*.

Vol. 24, 1973-1974, pp. 315, 8 illustrazioni, L. 8.000:

M. Tung, *Emblematic Inventions of Alciati and Whitney*. - P. Palmer, *Marvell, Petrarchism and « De gli eroici furori »*. - G. Brunetti, *Swift e la satira della scienza*. - V. Papetti, *Amor sacro e amor profano in alcuni romanzi settecenteschi*. - J. M. Alexander, *« Ut Musica Poesis » in Eighteenth Century Aesthetics*. - J. C. Beasley, *Fanny Burney and Jane Austen's « Pride and Prejudice »*. - A. Cozza, *The Betheral of Bleakrigs*. - B. Swann, *« The Mill on the Floss » and the Form of Tragedy*. - E. Paganelli, *Thomas Hardy: paradigmi e simboli ambientali*. - B. Bonadeo, *D. H. Lawrence's View of the Italians*. - P. Rossi, *« The Fox » e « La Lupa »: D. H. Lawrence lettore di Verga*. - M. Melchionda, *« The Waste Land »: vv. 137-8*. - L. Magnani, *Beethoven as Reader of Shakespeare*. - *English Studies in Italy*.

Vol. 25, 1975-1976, imminente.