

Romanzo ed esistenza storica

Il realismo di Philip Roth

e la letteratura come dialettica nella trilogia narrativa di Nathan Zuckerman

Emiliano Alessandroni

*Non cancellare la contraddizione,
non negare la contraddizione,
ma vedere dove,
all'interno della contraddizione,
si colloca lo straziato essere umano.*
Philip Roth

I. La letteratura e il reale

Nella *Prefazione* alla *Fenomenologia dello Spirito* del 1807 Hegel esprime, sin dalle prime pagine, tutta la propria contrarietà verso quelle concezioni, stimulate dal vento della Rivoluzione Francese, che interpretavano la filosofia nei termini di un impegno nei confronti della realtà (benché ancora non si parlasse di *engagement* come un secolo e mezzo più tardi avverrà con Sartre). Contro questa idea, che aveva trovato un'eco in Germania anche negli scritti di Fichte,¹ il filosofo di Stuttgart, pur mostrandosi profondo estimatore di quell'ondata rivoluzionaria che saluterà come una “splendida aurora”, afferma quanto segue:

¹ Cfr. G.A. Fichte, *La missione del dotto*, trad. it. a cura di E. Casseti, Milano, Rizzoli, 196.

Chi cerca solo edificazione, chi pretende di avvolgere nella nebbia la molteplice varietà terrena della sua esistenza e del suo pensiero e aspira all'indeterminato godimento di quell'indeterminata divinità, veda pure dove può trovare tutto ciò: non gli sarà difficile escogitare il modo di esaltare qualche fantasma e di gloriarsene. La filosofia deve però guardarsi dal voler essere edificante.²

L'idea secondo cui la filosofia «deve guardarsi bene dal voler essere edificante», sembra riscontrabile, anche per quanto concerne la letteratura, in quella sorta di nuova *Comédie Humaine* a cui Philip Roth ha tentato di dar vita con la trilogia narrativa di Nathan Zuckerman. Queste le parole che, in *Ho sposato un comunista*, Leo Glucksman pronuncia di fronte al giovane Nathan in fatto di materia estetica:

L'arte come presa di posizione, della posizione *giusta*, su ogni cosa? L'arte come campione del bene? Chi le ha insegnato tutto questo? Chi le ha insegnato che l'arte è solo una materia di slogan? Chi le ha insegnato che l'arte è al servizio del popolo? L'arte è al servizio dell'*arte*: altrimenti non esiste arte degna dell'attenzione di chicchessia [...]. Lei vuole ribellarsi alla società? Le dirò io come si fa: scriva bene [...]. Non devi scrivere per legittimare il comunismo e non devi scrivere per legittimare il capitalismo.³

La letteratura secondo Roth (come già per Hegel la filosofia) attinge la sua materia prima non da un'immagine onirica, da un ideale o da una fazione politica, ma dall'esistenza concreta, dalla realtà oggettiva.⁴

² G.W.F. Hegel, *Fenomenologia dello Spirito*, trad. it. di V. Cicero, Milano, Bompiani, 2000, p. 59.

³ P. Roth, *Ho sposato un comunista*, trad. it. di V. Mantovani, Torino, Einaudi, 2014, pp. 238, 242. D'ora in avanti *HsC*. Su questo tema cfr. C.F. Brühwiler, *Political Initiation in the Novels of Philip Roth*, London, Bloomsbury Publishing, 2013.

⁴ Poco convincenti, anche per le ragioni che emergeranno da questo scritto, risultano le letture di Roth che insistono su una presunta inclinazione postmoderna dei suoi romanzi (D.P. Royal, Roth, *Literary Influence, and Postmodernism*, in T. Parrish (ed.), *The Cambridge Companion to Philip Roth*, Chambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 22-34; J. Statlander, *Philip Roth's Postmodern American Romance: Critical Essays on Selected Works*, New York, Peter Lang Publishing, 2011), più ragionevole ci appare chi ha inserito Roth tra gli autori che sfuggono all'abbraccio della cultura postmoderna in quanto «pone al centro l'esperienza di personaggi credibili, ritratti nella loro complessità psicologica e nel mezzo di rapporti

È in proporzione alla sua capacità di contenere entro di sé i tremori della vita reale che essa mostra il massimo livello di ripercussione, verso orizzonti sempre più concretamente universali, sulla realtà stessa. Pare esistere, dunque, secondo lo scrittore americano, così come per Hegel, una convergenza tra valore cognitivo e valore estetico, vale a dire una proporzionalità diretta tra grado di bellezza artistica e livello gnoseologico. Così Coleman, ci dice Roth ne *La macchia umana*, sapeva, prima ancora che dalla vita reale,

dall'ira di Achille, dalla rabbia di Filottete, dalle invettive di Medea, dalla follia di Aiace, dalla disperazione di Elettra e dalle sofferenze di Prometeo dei molti orrori che possono accadere quando si arriva al massimo grado dell'indignazione e, in nome della giustizia, si reclama il castigo, iniziando un ciclo di ritorsioni.⁵

Come la *Commedia* dantesca non indietreggia, nella sua raffigurazione dell'*Inferno*, di fronte al doloroso, allo straziante e al riprovevole, ovvero al brutto in quanto tale – essendo questo un elemento inscindibile dalla vita concreta –, così per lo scrittore americano la letteratura svolge anche la funzione di educare al vero e ai suoi aspetti più insostenibili, di speronare, ad esempio, coloro che intendono rifuggire in ogni modo dall'idea della fine, ricorrendo «a tutti i mezzi necessari per vedere la morte» con tutto, «*tutto* tranne chiarezza».⁶ Sì, la letteratura deve anche saper raggiungere la più efferata «spietatezza» pur di «farti guardare in faccia la realtà», pur di «farti ammirare la realtà», pur di «farti partecipare alla realtà»; ovvero, di «farti arrivare laggiù, alle frontiere del reale» (*PA*, p. 156).

e conflitti sociali e morali», in quanto non fa della letteratura «una pratica derealizzante» ma «ha fiducia nel racconto come strumento d'analisi della società presente, della vita interiore, del mondo materiale» (R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 61-62, ma cfr. anche le pp. 134-142 segnatamente dedicate al realismo di Roth) e quindi chi ha parlato riguardo allo scrittore americano di «tensione a un realismo adeguato al presente» (E. Zinato, *Le idee e le forme*, Roma, Carocci, 2010).

⁵ P. Roth, *La macchia umana*, trad. it. di V. Mantovani, Torino, Einaudi, 2003, p. 69. D'ora in avanti *MU*.

⁶ P. Roth, *Pastorale americana*, trad. it. di V. Mantovani, Torino, Einaudi, 1998, p. 51. D'ora in avanti *PA*.

II. Verità storica e verità poetica, l'Essere e l'Essenza

Osservando la trilogia in questione in maniera più approfondita, possiamo accorgerci facilmente di come questa “propensione alla realtà” che riscontriamo nello scrittore statunitense, costituisca al tempo stesso una “propensione alla totalità”. Con questo termine, è bene sottolinearlo, non dobbiamo intendere l'insieme dei singoli dettagli di cui la realtà si compone: la “totalità” del reale coincide a ben vedere con la sua “essenza”, con l'unità concettuale delle sue determinazioni. È ad essa che la *Piccola Logica* hegeliana associa il concetto di “verità”, distinguendolo da quello di “esattezza”.⁷ Una distinzione, quest'ultima, che trova un proprio riflesso – per quanto concerne la teoria della letteratura – in quella compiuta dal De Sanctis tra “verità storica” e “verità poetica”.⁸ Secondo il critico irpino soltanto quest'ultima categoria, e non la prima, può costruire un parametro estetico valido per giudicare un'opera. Ciò equivale a dire che il rapporto tra letteratura e realtà risulta fecondo non già quando la prima riesce a riprodurre l'esattezza della seconda ma quando riesce ad esprimerne l'Essenza. È una posizione che troviamo espressa da Hegel anche nelle lezioni di *Estetica*: «l'esattezza semplicemente storica in cose esterne riguardanti località, costumi, usi, istituzioni, deve costituire, dell'opera d'arte, la parte subordinata, che ha poco valore rispetto all'interesse offerto da un contenuto vero e intramontabile anche per l'attuale formazione culturale». ⁹ L'opera deve sapersi immergere fin dentro le viscere della realtà, non arrestarsi allo strato immediatamente percepibile, all'«apparenza più comune» o «all'oggettività più ovvia, che certo ognuno può toccare con mano». ¹⁰ Questo accade nella letteratura di Philip Roth e in particolare

⁷ «Uno dei pregiudizi logici più essenziali è quello secondo cui giudizi qualitativi come “la rosa è rossa” o “la rosa non è rossa” possono contenere qualche verità. In realtà, tali giudizi possono essere esatti, possono cioè valere nella cerchia limitata della percezione, della rappresentazione e del pensiero finito; e l'esattezza dipende dal Contenuto, il quale in questa cerchia è altrettanto finito, di per sé non vero. La verità nella sfera del Giudizio si fonda invece soltanto sulla Forma, cioè sul Concetto posto e sulla Realtà corrispondente. E tale verità non è data nel Giudizio qualitativo», G.W.F. Hegel, *Enciclopedia delle scienze filosofiche*, trad. it. di V. Cicero, Milano, Bompiani, 2000 §172, p. 341; cfr. anche §213, p. 387.

⁸ Cfr. E. Alessandroni, *L'anima e il mondo. Francesco De Sanctis tra filosofia, critica letteraria e teoria della letteratura*, Macerata, Quodlibet, 2017.

⁹ G.W.F. Hegel, *Estetica*, trad. it. a cura di N. Merker, Torino, Einaudi, 1997, p. 304.

¹⁰ *Ivi*, p. 305.

in quella trilogia che andremo a prendere in esame,¹¹ la quale non si arresta, per l'appunto, alla scorza del reale, ma affonda il coltello fin dentro la sua polpa, mira cioè a «raggiungere il substrato» (PA, p. 25). Un livello lontano dal quale, ad esempio, saranno costretti a restar relegati, per propria indole, i coniugi Levov in *Pastorale americana*; ed è questa segregazione, come vedremo, a costituire la cifra del loro dramma: «una famiglia intera», tuona Rita Cohen contro lo Svedese, «e l'unica cosa di cui vi importa veramente, cazzo, è la pelle. Ectoderma. Superficie. Ma di quello che c'è sotto non sapete un accidente» (PA, p. 148).

III. Vita e realtà come scontro e antagonismo

Posto, dunque, che la letteratura di Philip Roth mostra un spiccata propensione al *reale* e alla *totalità*, e che questi vengono raffigurati tentando di ricostruirne il *substrato*, l'Essenza profonda, occorre domandarsi quali siano i tratti strutturali del reale secondo lo scrittore americano. In altri termini, in che cosa consiste esattamente quel mondo cui la letteratura dovrebbe fornire raffigurazione? Nei *Quaderni del carcere*, Antonio Gramsci, collocandosi entro il solco della tradizione hegeliana, configura la *realtà* come un campo di lotta e «un rapporto di forze in continuo mutamento di equilibrio».¹² Questa, a ben vedere, costituisce anche la visione della realtà che emerge dai romanzi di Philip Roth: anche per lo scrittore americano il reale è essenzialmente dialettica,¹³ vale a dire scontro, contraddizione in svolgimento e inarrestabile divenire. Non dunque un *panopticon* foucaultiano, spazio degli infiniti rimandi, e neppure un luogo felice privo di fratture interne: né un eterno inferno, dunque, né un eterno paradiso, ma un orizzonte in continua metamorfosi e perpetuo dinamismo, all'interno del quale «ogni azione genera una perdita». Sì, il reale «non è un sistema statico. Perché è vivo. Perché tutto ciò che vive è in movimento. Perché la purezza è pietrificazione. Perché la purezza è una bugia» (HsC, p. 344). Soltanto entro l'abisso della morte

¹¹ Si tratta della trilogia nella quale Zuckerman appare prevalentemente come narratore anziché come personaggio.

¹² A. Gramsci, *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 2001, Q8, 84, p. 990.

¹³ Su questo concetto, nonché sul diverso modo che hanno Gramsci e Foucault di concepire il conflitto, cfr. E. Alessandroni, *Il crepuscolo della dialettica. Foucault contra Gramsci*, «Gramsciana», 3, 2016, pp. 171-184.

si ha «quell'universo in cui l'errore non ha corso», solo in tale stato può inverarsi «l'inconcepibile», vale a dire «il colossale spettacolo della mancanza di antagonismo» (*HsC*, pp. 349-350). La vita impone infatti di fare i conti con «il male inestirpabile delle relazioni umane» (che costituisce a ben vedere il motore stesso del divenire), ovvero «il conflitto e la contraddizione» (*PA*, p. 88).

Non v'è alcun dubbio: per Roth, il «sogno dell'assoluta felicità domenicale che può avere una bella famigliola» si trova «in stridente contrasto con la vita» che, nella realtà dei fatti, non può, «neanche per mezzo minuto di seguito, essere purgata della propria intrinseca instabilità, per non parlare della sua riduzione a un'essenza prevedibile» (*MU*, p. 136). Per quanto cerchiamo, invero, di ritagliarci giardini esistenziali entro cui sopravvivere al riparo dalle intemperie del macrocosmo, per quanto – come i genitori di Iris (coniuge di Coleman) – possiamo tuffarci a capofitto in «un sogno ad occhi aperti» che non abbiamo la facoltà «né di esprimere né di difendere in modo razionale», questi sogni e queste illusioni dovranno presto o tardi scontrarsi con il mondo reale, vale a dire con l'esistenza della «società», con «le sue forze continuamente in moto, la fitta rete di interessi tesa al massimo, la battaglia in corso per assicurarsi dei vantaggi, la sudditanza alla quale si è costretti, le collisioni e le collusioni tra le fazioni...l'instabile illusione della stabilità – la società così com'è, com'è sempre stata e come *deve* essere» (*MU*, p. 140).

Chi pretende di voltare le spalle alla realtà, di trincerare la propria esistenza entro confini angusti, si troverà in una condizione di maggior fragilità e più votato ad essere trafitto, nel momento meno atteso, «dalle zanne ostili di questo mondo», ovvero «da quell'antagonismo che è il mondo» (*MU*, p. 339). Dacché l'uomo esiste, difatti, esiste il conflitto e «ogni epoca ha le sue autorità reazionarie» (*MU*, p. 353) che si industriano ad arrestare il suo sviluppo verso orizzonti più concretamente universali.

IV. Soggettivismo o Oggettivismo

Uno degli elementi di maggior forza su cui poggia il realismo di Philip Roth è senza dubbio la raffigurazione dei personaggi. Questi appaiono tutti dotati di una qualche brillantezza caratteriale: ciascuno di loro mostra delle particolari attitudini che gli consentono di districarsi e primeggiare in svariate situazioni. Non troviamo naturalmente dei superuomini, ma neppure degli inetti al centro delle

scene rothiane. Siamo in sostanza distanti da quella tendenza a «costruire per personaggi in qualche modo bislacchi o marginali» che Fortini rimproverava a Volponi, richiamando l'attenzione sul fatto che tale inclinazione, «se per un verso» significava «riaffermare l'autenticità di fronte alla falsificazione universale della vita, per un altro» voleva dire «concedersi all'ovvio rovesciamento carnevalesco per incapacità o incertezza di un giudizio globale».¹⁴ Se le contraddizioni tra aspetto fisico e personalità che Roth evidenzia nelle diverse figure intervengono a ridurre lo spazio di influenza dell'orizzonte naturale, quelle tra doti caratteriali e destini, dal canto loro, concorrono a restringere lo spazio di influenza della volontà soggettiva. Si tratta di una questione già a suo tempo messa in evidenza da Lukács nell'analisi del *Werther* di Goethe:

L'etica di Kant e Fichte vuole creare un sistema di regole unitario e senza contraddizioni per una società il cui principio motore è appunto la contraddizione. L'individuo che agisce in questa società, e necessariamente accetta, in generale e in via di principio, il suo sistema di regole, nel caso concreto deve continuamente entrare in contraddizione con questi principi. E non come crede Kant, nel senso che soltanto gli istinti bassi ed egoistici dell'uomo siano in contraddizione con le elevate massime etiche: la contraddizione sorge invece molto spesso, e nei casi che solo qui contano, dalle migliori e più nobili passioni dell'uomo.¹⁵

Se la tragedia giunge a colpire non già le individualità più aride ma quelle in qualche modo più brillanti e talvolta anche più virtuose del tessuto sociale, questo avviene, evidentemente, in quanto le forze che hanno concorso all'originarsi di quelle tragedie agiscono con una tale impetuosità da ridurre il raggio d'azione e l'efficacia operativa dei soggetti stessi, proiettati loro malgrado verso destini che sempre più rassomigliano a cimiteri di volontà.

Questa prospettiva oggettivista viene annunciata sin dalle prime due citazioni che fungono da apertura a *Pastorale americana*, dove all'orizzonte del sogno, in cui «*things never are so bad*», fa da

¹⁴ F. Fortini, *Volponi*, in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di L. Lenzini, Milano, Mondadori 2003, pp. 1186-1187.

¹⁵ G. Lukács, *Goethe e il suo tempo*, in Id., *Scritti sul realismo*, ed. it. a cura di A. Casalegno, Torino, Einaudi, 1978, pp. 201-202.

contrattare quello della realtà, nel quale le regole non seguono più l'arbitrio o la fantasia soggettiva e un intero esercito di pretese viene costretto a piegarsi di fronte al «raro verificarsi del previsto» (PA, p. 1). A ben vedere l'intero romanzo, oltre alla tragedia cui dà avvio l'esplosione della bomba, è la storia del naufragio di quanti si ostinano a ricercare all'interno del soggetto anziché dell'oggetto le cause dei grandi drammi, ovvero «l'origine delle loro sofferenze» (PA, p. 100). Sì, sopra il «crollo dello Svedese», non pesa soltanto il letale ordigno, ma anche quel carico d'angoscia generato dalla sua incapacità di trovare una valida spiegazione a quanto accaduto, generato dalla sua propensione a «credere che tutto fosse dipeso da un errore di sua responsabilità» (PA, p. 96). Si tenga peraltro presente che quello dello Svedese non costituisce un caso isolato: in questo stesso abisso di oscurità e incomprendimento si trovano ad annaspere, straziati dal dolore, numerosi genitori di terroriste in fuga, come quelli della ragazza che ha fatto esplodere tre palazzi nel centro di Manhattan: Levov sa bene «che i genitori della ragazza scomparsa stanno affogando proprio come lui, affogando giorno e notte in un mare di spiegazioni inadeguate» (PA, p. 164).

Certo, mai prima della bomba lo Svedese aveva dovuto impegnare le proprie forze nel tentativo di penetrare e comprendere le ragioni profonde degli eventi: «Mai, in tutta la sua vita, aveva avuto l'occasione di chiedersi: "perché le cose sono come sono?" Perché avrebbe dovuto farlo, se per lui erano sempre state perfette?» (PA, p. 76).

Ma ora la bomba che Merry impianta nella testa dello Svedese lo costringe a fare del *perché?* una questione cruciale. Levov, tuttavia, era sempre stato più un uomo d'azione che da interrogativi, e così non sa da dove cominciare. Non può certo cominciare dal mondo, grande e terribile, ma soprattutto indecifrabile ai suoi occhi. L'unico rapporto che aveva sinora instaurato con l'esterno era stato quello dell'accettazione, della mansueta acquiescenza, non della spiegazione. Così prova a cominciare da se stesso: «mia figlia è divenuta una terrorista per colpa mia» – a un tratto Levov si convince persino che l'origine di tutto fosse dovuta ad un bacio in bocca datole quando era bambina – il che non rappresenta certo una spiegazione indolore, ma risulta senz'altro più semplice e sbrigativa che ricercar le cause della tragedia nel mondo, ovvero in forze che trascendono la sua volontà. L'orizzonte psichico appare più gestibile a Levov di quello

sociale, che lo avrebbe investito di responsabilità ben maggiori di quelle meramente pedagogiche.

Anche in *Ho sposato un comunista* quella macchina del fango messa in moto da Eve – sia pure, si scoprirà ben presto, da una Eve «strumentalizzata dai Grant» (*HsC*, p. 296) – non costituisce tanto il risultato di una particolare perfidia soggettiva, quanto di una tendenza sociale oggettiva:

Questa brutta cosa che fece Eve Frame era tipica dell'infinità di brutte cose che la gente fece in quegli anni, o perché doveva farle o perché sentiva di doverle fare. Il comportamento di Eve rientrava perfettamente nel quadro delle operazioni del delatore dell'epoca. (*HsC*, p. 285)

Tale prospettiva è riscontrabile, da ultimo, ne *La macchia umana*. Anche qui le cause che vengono individuate come origine degli avvenimenti sono di natura prevalentemente sociale: «Qual è stata la sua rovina?», chiede Nathan a Coleman a proposito di Faunia. «La sua rovina è stata il patrigno», risponde. Ma si tratta, evidentemente, di una risposta che non lo soddisfa: non la ritiene, quella del «patrigno», una causa profonda, o meglio non la ritiene una spiegazione esaustiva. Si affretta infatti a precisare: «La sua rovina è stata la malvagità dell'alta borghesia» (*MU*, p. 32). È proprio da qui che prende avvio un racconto di tradimenti, violenze, attrazione per il lusso e potere del denaro, un racconto del quale non fanno parte ideali o valori, nel quale non entrano in alcun modo potenze etiche o universali, ma soltanto interessi particolari e immediati. Quegli interessi che una determinata classe sociale, in una determinata epoca storica, ha tendenzialmente posto come centro gravitazionale della propria esistenza.

Non dunque la natura né la volontà soggettiva costituiscono le principali forze motrici della realtà, ma impulsi sociali che trascendono sia l'una che l'altra. L'*intento* rappresenta per Roth un'istanza ibrida, destinata quindi alla mediazione: «si può arrivare a controllare la propria vita solo fino a un certo punto» (*MU*, p. 361) affermerà l'anziana Ernestine, rivolgendosi a Zuckerman. Assistiamo, nel complesso, ad una sorta di necessità oggettiva che costituisce il motore trainante delle storie di Roth: «com'è possibile evitare / la cosa il cui fine è voluto dal potere degli dei?»; sono i versi del *Giulio Cesare* di Shakespeare che il padre di Coleman amava ripetere e che «solo quando...fu nella

tomba Coleman finalmente si degnò di ascoltar[e]» (*MU*, p. 118). Tale «potere degli dei» viene identificato dallo scrittore americano con quelle «forze esterne» cui sono soggette le vite individuali e che si adoperano a generare «tutta la catena dell'inaspettato» (*MU*, p. 198). Chi intenda affidarsi ad una volontà incontaminata, che volge le spalle alla presenza e all'azione di queste forze esterne, sarà destinato ad andare incontro al disastro.¹⁶

È quanto accade a Delphine Roux. Personaggio che incarna «l'appassionata soggettività portata al limite, l'individualismo nella sua forma migliore» e, come tale, «finisce in un dramma che sfugge al suo controllo». Sì, Delphine diventa, al termine di tutte le sue imprese, «l'artefice di nulla»: nella sua irruenza giovanile «c'è l'impulso di dominare le cose» ma sarà costretta, dall'esperienza dei propri tracolli, a rendersi infine conto che «la cosa dominata è se stessa» (*MU*, p. 294). Certo, «l'individuo» andrebbe pensato «come qualcosa di reale a parte e al di là dei fattori sociali che lo definiscono», ma resta nondimeno il problema di individuare tali fattori sociali e la loro azione definitoria, quand'anche questa possa sembrare all'individuo «la cosa più *irreale*» (*MU*, p. 357).

Assumere un'ottica che sia troppo lontana o troppo ravvicinata rispetto alle perturbanti vicende del mondo, induce a smarrire lo scontro, nonché l'intreccio complessivo e concreto di cui esse si rendono protagoniste. E un tale smarrimento costituisce il preludio inconsapevole delle tragedie da cui vengono travolte le singolarità.

V. L'Universale e il Particolare. I personaggi come incarnazioni di ideologie

I personaggi che Roth dipinge nelle sue pagine appaiono come figure estremamente vive e profondamente umane. Ma esiste un'altra ragione per la quale essi mostrano connotati realistici che oltrepassano la verosimiglianza della realtà epidermica, dunque il realismo dell'immediatezza. Si tratta della capacità di mettere in mostra, entro il groviglio di sfumature particolari di cui ciascuna personalità si compone, il tratto universale che la caratterizza. Questo

¹⁶ «Philip Roth's fiction has always been characterised by the tension between the individual capacity for self-determination and the deterministic forces of history; between seductive dreams of harmony, idealism and purity and the troubling realities of discord, disillusionment, corruption», D. Brauner, *Philip Roth*, Manchester, Manchester University Press, 2007, p. 148.

coincide con la sua visione generale del mondo, o meglio, con la sua ideologia che, perlopiù inconsapevolmente, ne orienta l'esistenza, distinguendosi con particolare chiarezza al momento dello scontro con le altre. L'ideologia di un personaggio, naturalmente, non è sempre facile da individuare; nondimeno è proprio questa a costituire quell'elemento soggettivo e oggettivo al tempo stesso (di un'oggettività, vale a dire, veicolata dalla soggettività in cui si è insinuata) che concorre a determinarne la tragedia.

Merry

Prendiamo Merry, il personaggio apparentemente più ideologico dell'intera trilogia. Siamo di fronte a una semplice forma di schizofrenia compulsiva, sorta all'improvviso e senza ragione, destinata a sfociare, per sua natura, in manie distruttive? In realtà il narratore la dipinge come «una ragazza fortunata, con i suoi capelli d'oro e la sua logica e l'alto quoziente d'intelligenza e uno humor da adulta che le permetteva di scherzare anche su se stessa». Nessuna predisposizione a una psicosi di natura distruttiva. Soltanto, unico tratto caratteristico, una particolare «forma di ostinazione tutta sua» (PA, p. 104).

Possiamo a questo punto domandarci: in fatto di concezioni, è stato il *comunismo* o il *volontarismo* a sobillarle prima una tendenza all'annientamento e poi all'auto-annientamento? La sua prospettiva non costituiva un *unicum*, ma sembrava coinvolgere una miriade di giovani che avevano imboccato la medesima strada. Una strada che poi li porterà a dividersi, a isolarsi e ad andare incontro a destini amari. Il faro ideologico che orienta queste rotte, sembra lo stesso, in ultima analisi, cui guarda anche Rita Cohen: «“Io vado dove voglio, e fin dove voglio: l'unica cosa che conta è quello che voglio!”». Questa ipertrofia del *volere*, ci spiega Zuckerman, costituiva «metà della sua ideologia rivoluzionaria» e aveva dato forma alle sue «esagerazioni sulla necessità di cambiare il mondo» finendo per imbarcarla «in una temeraria avventura con una cosa più grande di lei che andava molto al di là della sua comprensione e che si chiamava potere». Tutto ciò senza premurarsi di fare troppo i conti con la realtà oggettiva e le sue dinamiche: si reputavano infatti, questi giovani esagitati, «onniscienti... senza neanche pensare», ovvero «senza il minimo bisogno di riflettere» (PA, p. 145). Ma questa volontà soggettiva, tutt'altro che fondata su una attenta disamina del contesto concreto e dei rapporti

di forza che lo compongono, giungerà presto o tardi a scontrarsi con le possibilità reali che gli scenari esistenti potranno permettere. Merry acquisirà pertanto la consapevolezza

che in America non avrebbe mai potuto scoppiare una rivoluzione per sradicare le forme del razzismo, della reazione e dell'avidità furiosa. La guerriglia urbana era inutile contro una superpotenza termonucleare che non si sarebbe fermata davanti a niente per difendere il principio del profitto.

Un più sobrio senso del reale irrompe, in sostanza, nella vita della ragazza, riplasmandone le forme del desiderio e dell'azione concreta. Ma l'impossibilità di trovare un contesto oggettivo che potesse conciliarsi con i suoi (di per sé tutt'altro che ideologici)¹⁷ propositi di emancipazione soggettivi – e che potesse a un tempo irrobustire il suo senso del reale facendole afferrare tutta la complessità dei processi rivoluzionari – finisce per ricacciare questi ultimi entro una nuova forma di volontarismo. La propria sete trasformatrice avrebbe trovato ben poco appagamento all'interno di quel sistema che, osservato da una distanza troppo ravvicinata, tendeva a fare apparire l'intera storia umana come un enorme mattatoio di innocenze. In alcuni libri trova quindi le indicazioni che cercava per una via d'uscita dalle macerie repentina, immediata e del tutto individuale, senza per questo rinunciare a quei vessilli morali con cui, fin dal principio, aveva agghindato la propria volontà. L'abbandono del comunismo, dunque, incrementa, non riduce, il peso che l'ideologia occupa nella sua mente e nella sua esistenza, vale a dire la distanza rispetto al mondo e alla realtà concreta. Merry diventa infatti una giaina, dando inizio ad una nuova serie di azioni, o meglio di rinunce, fondate su una visione oscura e del tutto mistificata dell'esistenza.

Certo, a quel punto era piuttosto impensabile che «continuasse a credere alla sua vocazione di cambiare il corso della storia americana» e, nondimeno, restava immutata in lei quell'ideologia volontaristica che assegnava alla propria soggettività un compito salvifico immediato: in una prima fase tale compito si salda a una visione poetica e idealista della rivoluzione che, in breve tempo, avrebbe

¹⁷ Sul concetto di "ideologia" come falsa coscienza e come "unilateralità che assorbe l'Intero" cfr. E. Alessandroni, *Ideologia e strutture letterarie*, Roma, Aracne, 2014.

dovuto stravolgere arbitrariamente, oltre all'intero assetto mondiale, il corso delle cose nel suo complesso; nella seconda fase, esso trova sbocco in una visione poetica e mistica del mondo naturale che la mette al riparo da ogni attacco e le imprime l'illusione di salvare fin da subito, e lei da sola, la vita a miliardi di esseri viventi. In entrambi i casi, i meccanismi dei processi storici reali, i funzionamenti oggettivi della trasformazione, i rapporti di forza concreti, restano al di fuori della prospettiva di Merry e la bomba piazzata allo spaccio non è che il primo segnale evidente di questa volontà famelica e al tempo stesso disorientata. Segnale di quella tendenza ideologica che Hegel designava come *furia del dileguare o fanatismo della distruzione*.¹⁸ «tu non sei contro la guerra», dice Dawn a Merry, «tu sei contro ogni cosa» (PA, p. 112).

Dawn

Quanto a Dawn, nel corso del romanzo scopriamo ben presto, sotto l'altezzosa figura di principessa del New Jersey, una robustezza morale di gran lunga superiore a quella registrata nelle prime pagine. Nessuna ammirazione, da parte sua, per il mondo dell'alta moda e dello spettacolo: «credi che se mio padre non avesse avuto l'infarto avrei partecipato al concorso di Miss Contea di Union?», spiega furiosa al marito. «No! Volevo solo vincere il premio in denaro perché Danny potesse andare al college senza pesare su mio padre!» (PA, p. 192).

Come ci viene più volte chiarito, non si tratta di una giustificazione morale fornita a posteriori:

Dawn era stata Miss New Jersey, come no, ma solo in qualche occasione lo Svedese l'aveva vista in compagnia di questi ricchi giovanotti dell'Ivy League con i loro pullover di shetland. Il suo atteggiamento difensivo era sempre una sorpresa. Non sembrava mai mancare di fiducia in se stessa fino a quando li incontrava e sentiva il pungolo della differenza di classe. (PA, p. 324)

Questo sentimento di classe che si agita nel petto di Dawn e da cui deriva il disprezzo istintivo verso certi ambienti di lusso caratterizzati da uno sfoggio estetico ai limiti del feticismo, tuttavia, non si sviluppa

¹⁸ Cfr. su ciò, E. Alessandroni, *Potenza ed eclissi di un sistema. Hegel e i fondamenti della trasformazione*, Milano, Mimesis, 2016.

mai fino ad assumere la configurazione di una lotta: resta entro gli argini di quell'ideologia piccolo-borghese criticamente descritta nel *Manifesto del partito comunista* di Marx ed Engels e di cui, in sede letteraria, proprio nella nostra penisola abbiamo conosciuto un'illustre esposizione con la *poetica del fanciullino* teorizzata da Pascoli (sorta di *reazione* al mondo di D'Annunzio) che esprime tutto «il sentimento di precarietà della piccola borghesia», con i suoi «miti famigliari e domestici (il nido, la siepe...)»; una vera e propria «opposizione strapaesana»¹⁹ di quel piccolo ceto medio, che esalta l'utopia del proprio microcosmo valoriale e affettivo, contro l'avanzare della modernità e lo svilupparsi dei conflitti.

Questa sorta di socialismo-piccolo borghese (come lo definirebbero Marx ed Engels nel *Manifesto*), del tutto utopico e visionario, costituisce anche la cifra di quella *pastorale americana*, di cui Dawn rappresenta la vivente incarnazione. Il mito del *nido familiare* anima, come in Pascoli, il suo universo di valori e la sua prospettiva: Miss New Jersey, a ben vedere, «era solo una grande fabbrica di amore familiare. La sua era una personalità semplice, per la quale il bene dei ragazzi era tutto» (*PA*, p. 317). Nessuna attenzione per i conflitti storico-sociali che infiammano il proprio tempo storico e nessuna presa di posizione al loro interno.

Il *nido*, tuttavia, si conserva un luogo sacro da riverire solamente fino a quando resta al riparo dalle contraddizioni del mondo esterno. Quando queste lo contaminano, Dawnie, anziché tentare di cimentarsi con la loro natura, preferisce assumere un atteggiamento di rifiuto e repulsione dell'elemento infetto. Così, contrariamente a Levov, che seguita a interrogarsi fino all'ultimo sulle ragioni della tragedia, pur restando all'interno di un terreno esclusivamente psicologico, la madre di Merry volta presto le spalle agli orrori di quel dramma e decide di ricostruirsi una nuova esistenza. Un'esistenza, tuttavia, tutta incline a rimuovere dai propri ricordi quella scheggia di realtà storica che i roventi conflitti del macrocosmo avevano fatto schizzare fino a Newark, perforando la cute di quel focolare domestico, traboccante di idealità bucoliche, fino a dissanguarla. Così, con il suo velenoso sarcasmo, Rita Cohen riassume i tratti di quell'innocenza delittuosa e indifferente di cui Dawn si era ammantata:

¹⁹ P. Cataldi, *Il decadentismo italiano: Pascoli o il fanciullino della Nuova Italia*, in Id., *Le idee della letteratura. Storia delle poetiche italiane del Novecento*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1994, p. 33.

Nessuna immaginazione per chi non è bello, amabile e desiderabile. Nessuna. La frivola, banale mentalità da reginetta di bellezza, e nessuna immaginazione per sua figlia. “Non voglio vedere niente d’incasinato, non voglio vedere niente di brutto”. Ma il mondo non è così, Dawnie cara: il mondo è un casino, ed è brutto. È *atroce!* (PA, p. 147)

L’incompatibilità tra Dawnie e Merry esprime la stessa incompatibilità che esiste tra il mito della «pastorale americana» e il mondo storico-sociale. È infatti Merry a traghettare il peso della storia e a portarlo dentro il recinto familiare, fino al punto da mettere a nudo quelle ideologie così abilmente contraffatte e da far crollare quelle pareti morali così accuratamente costruite. Quando Dawnie rimprovererà la figlia di essere «contro ogni cosa», questa, con un animo tutt’altro che rassegnato, ma sinceramente afflitto dal peso delle guerre che stavano insanguinando il mondo e dei milioni di vite falciate dai bombardamenti, le getterà in volto tutta la vacuità del suo universo morale: «E tu che cosa sei, mamma? Tu sei per le va-va-vavacche!» (PA, p. 112).

Levov

Con Seymour Levov, figura apparentemente equilibrata, moralmente eretta e *super partes*, ci imbattiamo in realtà nel personaggio più ideologico dell’intero romanzo. La sua prospettiva si configura, ad ogni episodio, come un vero e proprio *fanatismo della moderazione* che, con l’inasprirsi dei conflitti storico-sociali, lo farà precipitare nella gola del disastro. Il suo profilo umano sembra inizialmente non mostrare alcun tipo di crepa: «ovunque apparisse, la gente era innamorata di lui» (PA, p. 7). Impegnato com’era «a fare di tutto per apparire perfetto», interamente «votato, anima e corpo, all’illusione della stabilità», agli occhi di Zuckerman non v’era traccia di sregolatezza «sul suo viso di campione splendidamente invecchiato» (PA, p. 43).

Ma tale perfezione si rivelò ben presto, nello scontro con Merry, nient’altro che una forma istintiva, e pertanto abilmente mascherata, di convergenza della propria natura verso gli archetipi antropologici che le ideologie egemoni del proprio tempo tendevano a diffondere come prototipi di equilibrio. Sì,

lo Svedese era partito col piede giusto e ce l'aveva fatta: un altro matrimonio, un altro tentativo di vivere una vita dominata dal buonsenso e dal senso della misura, col conformismo che, ancora una volta avvolgeva tutto, le grandi e le piccole cose, e fungeva da barriera contro le improbabilità; un altro tentativo di essere il devoto marito e padre tradizionale, giurando di nuovo obbedienza alle regole comunemente accettate che sono alla base dell'ordine familiare». Una felicità microcosmica costruita ad arte e «comprata al prezzo di un ostinato estraniamento da se stessi e dalla propria storia... l'uomo la cui naturale nobiltà consisteva nell'essere esattamente ciò che sembrava. (PA, p. 88)

Tuttavia, il mondo e la Storia che lo Svedese aveva scrupolosamente cercato di rimuovere nell'intento di conservare la propria serenità, tornano ora a chiedere il conto. Ed è Merry che se ne fa portavoce, costringendolo a prendere atto di tutta la meschinità che il suo fanatismo della moderazione, e il suo terrore per l'estremo, rivelavano di fronte alle tragedie del reale: «Non arrivare agli estremi. Beh, a volte ci devi arrivare agli estremi, cazzo. Cosa credi che sia, la guerra? La guerra è un estremo. Non è come la vita che facciamo qui nella piccola Rimrock. Qui non c'è niente di estremo» (PA, p. 115). Se l'ideologia della moderazione veicolata da Levov poteva incentrarsi unicamente su una complessiva indifferenza nei confronti di quelle vicende estreme che manifestano le contraddizioni del proprio tempo, Merry costringe lo sguardo dello Svedese a posarsi proprio su quella realtà la cui rimozione aveva permesso al suo moderatismo di germogliare.

Tutto il dibattito che ha luogo tra lo Svedese e sua figlia esprime da un lato il tentativo di tenere fuori la Storia e le contraddizioni della società americana dal proprio microcosmo familiare e dall'altro quello di farvele entrare.²⁰ Non v'è moralità per Merry in un rifugio sotterraneo. Non v'è alcuna etica in una vita imprigionata entro gli angusti confini di uno spazio appartato dal mondo. È contro questa pretesa dei Levov di difendere l'unilateralità del particolare, ignorando l'Intero e l'Universale, che la ragazza scaglia tutta la sua rabbia:

²⁰ «Personaggi-vettori di contraddizioni insanabili, penetrando gli interni simbolici, professionali e famigliari dello Svedese, contaminano e corrodono ineluttabilmente l'ideologia della *way of life* dei ceti medi», E. Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet, 2015.

Non riesci a p-pensare ad altro, non riesci a p-parlare d'altro, non riesci a curarti d'altro che del b-bebbenessere di questa famigliola del ca-cacazzo! [...] Non puoi continuare a startene nascosto qui nei boschi. Smettila di attaccarmi le tue p-paure e di fare di me una fifona come te e la mamma. Non sapete occuparvi d'altro che di va-vacche. Alberi e va-va-vacche. Beh, esistono altre cose oltre agli alberi e alle va-va-va-vacche. Esiste la gente. Gente che soffre sul serio [...] Perché hai tanta p-paura della gente? (PA, p. 119)

Mase da un lato quanto si svolge tra lo Svedese e sua figlia costituisce un duello tra due diversi *voleri* (quello di allontanare e quello di avvicinare la realtà), dall'altro il dibattito che lo esprime mostra anche un alternarsi di accuse reciproche in cui ciascun personaggio viene tacciato dall'altro di fanatismo ideologico e incoscienza:

– Ma quello che non ragiona con la sua testa sei *tu!* – gli aveva detto quando lui aveva insinuato che forse stava ripetendo pappagallescamente i luoghi comuni degli altri. – Tu sei l'esempio vivente della persona che non pensa *mai* con la sua testa! – Davvero? – aveva detto lui, ridendo. – Sì! Sei l'uomo più conformista che io abbia mai incontrato! Tu fai sempre solo quello che tutti si aspe-pe-pe-pettano da te! – Ed è una cosa terribile anche questa? – Significa non *pensare*, p-p-papà! Non pensare! Significa essere uno stupi-pi-pido a-a-a-a-automa! Un r-r-r-r-robot! (PA, p. 261)

Se dunque Merry, abbiamo visto, costituisce da un lato l'incarnazione di un'ideologia volontarista, complessivamente lontana da un'attenta disamina del quadro esterno, dall'altro si rende anche portatrice di una realtà concreta, suscettibile di mettere sotto assedio la cintura difensiva eretta dai Levov. Se «a Seymour piaceva il pittoresco dell'America» (quella rappresentazione oleografica che l'ideologia americana aveva fornito del proprio paese), esso, tuttavia, non piaceva a Merry; se «lui l'ha tolta dal mondo reale», Merry invece «ce l'ha rimesso». Se Levov tentava di farle accettare quel quadro oleografico, di farle accettare il pittoresco, lei si impegnava a distruggere quel quadro con la propria azione. Sì, lo Svedese si era illuso «di poter togliere i propri familiari dalla confusione del mondo e

di poterli chiudere a Old Rimrock, e lei ce li ha fatti ripiombare». E laddove non riescono le parole, interviene la violenza: la bomba fa saltare in aria quelle barriere che fino ad allora si erano mostrate troppo resistenti di fronte ai reiterati tentavi di far oltrepassare alla realtà per via verbale quella cinta muraria. Dentro il fumo della conflagrazione sembra poter leggersi una scritta: «Addio, America pittoresca; salve, mondo reale».

Ora Levov non ha più scudi difensivi contro l'irruzione della Storia nel proprio fortilizio: «quella bomba ha fatto esplodere la sua vita. La sua vita perfetta era finita». Un ciclo di domande, sulla realtà, era ora destinato a occupargli i pensieri: «Perché le cose sono come sono?» (PA, pp. 74-76). Fino ad allora egli non aveva fatto altro che ricalcare l'atteggiamento tipico della candida innocenza; vale a dire quell'atteggiamento che si riscontra in una «intelligenza non turbata dalla riflessione» (PA, p. 88), in una soggettività a cui ancora «manca quell'autocoscienza universale e quelle conseguenze e sviluppi che formano l'onore dello spirito». ²¹In questo stadio, pertanto, «sebbene il male si mostri più debole, è pure più debole la bontà». ²²L'innocenza consisterebbe, in questo caso, proprio nel fatto che «per l'uomo non c'è niente di buono e niente di cattivo»: è la condizione «dell'incoscienza» che, non sapendo «niente del male, non sa neppure niente del bene». ²³

Sono i tratti caratteriali con cui Jerry dipinge il fratello

La teoria di Jerry è che lo Svedese è buono, cioè passivo, cioè uno che cerca di fare sempre le cose giuste: un carattere socialmente controllato che non esplose mai, non cede mai all'ira. Non avendo la rabbia al passivo, non l'ha neppure all'attivo. Secondo questa teoria, è la mancanza di rabbia che finisce per uccidere. (PA, p. 78)

A costringere la famiglia Levov ad uscire dallo stadio fanciullesco, dallo stadio dell'innocenza piccolo-borghese, per bagnarsi nelle acque della colpa e assumersi una responsabilità morale di fronte al mondo, vale a dire una *responsabilità storica*, è proprio Merry, che si accinge a

²¹ G.W.F. Hegel, *Lezioni di filosofia della religione*, trad. it. di E. Oberti e G. Borruso, Vol. 3, Roma-Bari, Laterza, 1983, vol. 1, p. 87.

²² *Ivi*, vol. 1, p. 88.

²³ *Ivi*, vol. 2, p. 23.

distruggere l'utopia dell'*american dream* rivelando la gigantesca illusione su cui era stata fondata tutta l'ideologia della *pastorale*: «La figlia che lo sbalza dalla tanto desiderata pastorale americana e lo proietta in tutto ciò che è la sua antitesi e il suo nemico, nel furore, nella violenza e nella disperazione della contropastorale: nell'innata rabbia cieca dell'America» (PA, pp. 93-94).

E subito dopo Merry è Rita Cohen ad inveire contro questo giardino di illusioni: «Sa che cosa sono arrivata a capire di voi altri progressisti ricchi e gentili che siete i padroni della terra? Nulla è più lontano dalla vostra comprensione della natura e della realtà» (PA, p. 150). Quest'ultima parola costituisce il fulcro del romanzo, nonché l'obiettivo ultimo delle azioni di Merry e Rita Cohen: «Lo scopo?», risponde quest'ultima a Levov (dopo che questi aveva domandato di conoscere quale fosse il fine di tutte quelle provocazioni sessuali e di tutti quei tormenti psicologici che essa aveva cominciato a mettere in atto): «Certo. Farti guardare in faccia la realtà. Ecco lo scopo. – E quanta spietatezza è necessaria? – Per farti guardare in faccia la realtà? Per farti ammirare la realtà? Per farti partecipare alla realtà? Per farti arrivare laggiù, alle frontiere del reale? Non sarà uno scherzo, campione» (PA, p. 156).

Evidentemente questa penetrazione del reale entro l'orizzonte intellettuale di Levov si dimostra un'impresa tanto più ardua quanto più comporta una radicale trasformazione di tutta la sua persona, una riconfigurazione dei suoi caratteri essenziali. Ma tale mutamento non sarebbe mai potuto avvenire attraverso una semplice conversazione, bensì unicamente per via violenta. Nessuna «arma della critica», per dirla con Marx, avrebbe mai potuto scalfire l'edificio protettivo di Levov; soltanto «la critica delle armi» vi sarebbe riuscita. Così, ancora una volta, Jerry trafigge il fratello:

Cosa sei, tu? Lo sai? Tu sei quello che è sempre lì a cercare di minimizzare le cose. Sempre lì che si sforza di essere moderato. Mai dire la verità, se credi che possa ferire i sentimenti di qualcuno. Sempre pronto ai compromessi. Sempre pronto ad accontentare la gente. Sempre lì a trovare il lato migliore delle cose. Quello educato. Quello che sopporta pazientemente ogni cosa. Quello che ha una dignità da difendere. Il ragazzo che non viola mai le regole. Quello che la società ti ordina di fare, tu lo fai. Le norme della convivenza civile. Ci devi sputare in *faccia* alle norme della convivenza civile. Beh tua figlia l'ha fatto per te, no?

Quattro persone? Una bella critica ha rivolto, alle norme della convivenza civile. (PA, p. 297)

La guerra di Merry era, pertanto, una guerra contro l'edificio protettivo dei Levov e contro l'assenza di partigianeria, vale a dire contro il timore o l'incapacità di assumersi la responsabilità delle proprie decisioni di fronte agli spasimi del mondo, contro l'inclinazione a subire passivamente le convenzioni ideologiche del proprio tempo.

La «pastorale americana» si rivela allora nient'altro che una pericolosissima ideologia, un castello di sabbia, una gigantesca bolla di sapone destinata a scoppiare da un momento all'altro.

Comincia invero ad emergere, ben presto, la delittuosità latente di tutta quell'innocenza: «Le vacche. La società degli allevatori. Vecchia America coloniale. E tu credevi che quella facciata non costasse nulla? Nobili e innocenti. *Ma anche questo costa Seymour*» (PA, p. 303), ansima Jerry, anni dopo che Rita Cohen aveva già deprecato il suo «*capitalismo paternalistico*» (PA, p. 146).

Nell'epilogo, quando ormai la Storia è esplosa dentro la vita dello Svedese, questi, diversamente da Dawnie che ne innalza di nuove, decide di abbassare le proprie barriere protettive. I suoi pensieri respingono quindi, ora, non la società e il mondo, ma la maschera del progressismo che aveva con tanta eleganza indossato ma che era, da ultimo, andata in frantumi; Levov individua così nei propri detrattori i nemici da combattere e prende parte al conflitto del proprio tempo assumendo una nuova posizione in conformità alla sua appartenenza sociale. Avviene allora la svolta: «i Weathermen, le Pantere Nere, l'armata stracciona dei puri e duri che gli davano del criminale... non lo potevano soffrire perché era uno dei "padroni". Finalmente lo aveva scoperto!» (PA, pp. 277-278). Era giunto il momento di farla finita con «questo uso instancabilmente impersonale di se stesso» (PA, p. 218; che l'ideologia piccolo-borghese della *pastorale americana* gli aveva inculcato conducendolo al disastro): occorre accettare, quantomeno concettualmente, la società e la Storia come teatri di scontro e prender parte in essi. Innalza allora la bandiera di quell'America contro cui sua figlia era insorta e con essa si accinge a difendere quei rapporti su cui si fondava il dominio del proprio ceto sociale: sì perché «lui, l'America, l'amava» e Merry, «quella carognetta balbuziente e sputacchiante! Chi cazzo credeva di essere?» (PA, pp.

223-224). Non v'è alcun dubbio, padre e figlia si trovano ora agli estremi ideologici del conflitto di classe:

Lui amava l'America che lei odiava e incolpava delle ingiustizie della vita e voleva rovesciare, amava i "valori borghesi" che lei odiava e metteva in ridicolo e voleva sovvertire... Ignorante carognetta del cazzo! [...] Erano tornati! I sadici seminatori di discordie con il loro sconfinato talento per l'antagonismo... questi giovani bruti, questi delinquenti che si definivano "rivoluzionari". (PA, pp. 231-232)

Bisogna ora rigettare e contrastare, per Levov, ogni «mito di altruismo» che aveva invaso la mente di Merry: «mai che cercasse solo il proprio interesse, mai... Sì, sua figlia gli piaceva di più quando era egoista come tutti gli altri, piuttosto che così» (PA, p. 262). Se «il sindacato, da solo, non ci aveva piegato», pensa Seymour ricordando i racconti di suo padre, non può di certo riuscirvi questa nuova ondata di valori anticapitalistici. Se non è possibile restare al riparo dai moti della Storia, se «ciò che è fuori entra dentro» e «s'infiltra» (PA, p. 372), allora non resta altro da fare che combattere la propria guerra sociale dalla parte delle classi benestanti: giunge dunque il momento di abbandonare gli abiti «da imparziale moderatore» che fino ad allora aveva indossato. L'ideologia latente piccolo-borghese che aveva improntato i suoi valori si è ora trasformata in un'ideologia manifesta e nitidamente capitalistica, pronta a dar battaglia nell'arena della Storia. Soltanto il conflitto stesso e l'incontro-scontro con l'alterità, occorre sottolineare, hanno fatto emergere i costrutti ideologici inconsci e portato alla luce del giorno ciò che precedentemente si nascondeva nell'ombra.

Merry

Dal quadro che abbiamo tracciato di Dawn e Levov, emerge con maggiore evidenza come l'ideologia, ovvero la falsa coscienza che conduce Merry al disastro non sia affatto il comunismo. Questo, al contrario, costituisce solo la spinta propulsiva iniziale che consente alla sua mente di evadere dagli angusti orizzonti della «pastorale americana» ponendo attenzione alla Storia e al mondo. Il fatto che le ideologie dei coniugi Levov emergano nello scontro con la figlia, mostra come la prospettiva di quest'ultima contenga, oltre alla già

menzionata parzialità volontaristica, anche un forte elemento di verità. Quella verità a cui si è cercato in ogni modo di sbarrare le entrate, ma dal cui inevitabile contatto defluisce un torrente di interrogativi: «Ero confusa anch'io...dovevo pormi delle domande. L'avrebbe fatto chiunque» (PA, p. 406) rivela Sheila a Levov parlando del momento in cui Merry si presentò nella sua abitazione dopo l'attentato. Analogamente Merry costringe suo padre all'«orrore dell'introspezione» (PA, p. 93). Il primo delitto non avrebbe mai generato un simile sciame di pensieri se ad accompagnarlo non vi fosse stato il richiamo a uno scenario storico-sociale, vale a dire a una realtà da larga parte della borghesia americana completamente ignorata. Non avrebbe provocato tanto affanno, se le certezze su cui si era fondata la famiglia Levov fossero state solide verità anziché vacillanti illusioni. Il carico d'angoscia si deve al fatto che lo scontro con Merry costituisce anche uno scontro con il vero. Per forza di cose la figlia aveva dovuto far cambiare idea a Levov sull'America e sul mondo: finalmente «adesso sembrava pronto a credere che fabbricare superbi guanti da donna di ogni misura non garantisse la costruzione di una vita tale da andare a pennello a tutti coloro che amava» (PA, p. 456). È evidente, sua figlia oltre a incarnare un'ideologia (che pur egli non seppe riconoscere) è stata altresì un veicolo di verità:

Vedere così tante cose in così poco tempo. E com'era stato stoico, sempre, nella sua capacità di non vedere, com'era stata prodigiosa la sua forza di normalizzatore... E la causa di questo recupero della vista è Merry. La figlia ha fatto sì che il padre vedesse. (PA, p. 452)

“Vi sono forze storiche, oltre quell'universo familiare, impegnate in feroci conflitti”, sembra dire Marry a Seymour, “e prima o poi faranno breccia anche nel tuo fortilizio. Non seguitare ad ignorarle!”. L'aver ignorato le forze storiche fu il supremo vizio dei coniugi Levov (fino alla fine lo Svedese non comprese come a trasformare sua figlia, contribuirono in modo determinante non i tratti del carattere o dinamiche psicologiche risalenti alle esperienze della sua infanzia, quanto l'intreccio tra la Storia americana – coinvolta in primo luogo nella follia della guerra – i conflitti sociali e razziali che infiammavano la società e *quella* famiglia); aver creduto di poterle controllare arbitrariamente, fu quello di Merry. Due forme di astrattismo, due

ideologie in lotta, che hanno dovuto pagare la propria unilateralità a prezzo della vita.

Eve Frame

Una simile estraneità al reale e al mondo storico analoga a quella di Seymour Levov contraddistingue anche la figura di Eva Frame in *Ho sposato un comunista*. Indubbiamente, quell'«arcobaleno emotivo» (HsC, p. 289) che tinteggiava la sua interiorità rivelava una ben precisa appartenenza sociale:

Ira... aveva scoperto di essere sgradito a Sylphid e sempre più in contrasto con Eve Frame a causa dell'inaspettato disprezzo di quest'ultima per gli ebrei.

Non tutti gli ebrei, spiegò Murray: non gli ebrei raffinati dell'alta società che aveva conosciuto a Hollywood, a Broadway e negli ambienti della radio... il suo disprezzo era per la varietà più ordinaria, il classico ebreo che vedeva fare la spesa nei grandi magazzini, la gente comune. (HsC, pp. 59-60)

Questa forma di «classismo sentimentale»²⁴ esprime già di per sé un'ideologia e come tale costituisce una delle cause che porterà il matrimonio di Eve e Ira al naufragio. Tale classismo, tuttavia, non giungerà mai a trasformarsi in una coscienza di classe vera e propria. La condotta di Frame appare più impulsiva che razionale, in quanto proprio la realtà storica, con tutto l'intreccio di conflitti sociali in cui si articola, le risulta nel complesso indifferente. Eve non riesce a possedere una visione delineata e d'insieme, né del mondo né della propria stessa vita. Certo, da un lato sarebbe «capace di riassumerti le trame complicate dei romanzi vittoriani, di dirti i nomi di tutti i personaggi di Trollope» ma, dall'altro, resta «assolutamente ignara di come funziona la società e la vita quotidiana di chiunque» (HsC, p. 91). Una simile estraneità al reale coinvolge la propria stessa esistenza; a ben vedere «la comprensione non era il fondamento sul quale si basavano le sue decisioni: la disperazione sì» (HsC, p. 188). Pensare, capire, razionalizzare le vicende del mondo e della propria vita risultava un esercizio troppo doloroso per Eve: piuttosto «vivere senza ricordare era il suo modo di tirare avanti» (HsC, p. 276). Un modo,

²⁴ Cfr. E. Alessandroni, *Sulla natura del sentimento. Intrusione diretta e intrusione indiretta dell'ideologia*, in Id., *Ideologia e strutture letterarie*, cit.

tuttavia, che le rivelò ben presto una triste verità: «quali che fossero le vergognose origini» e le dolorose vicende «alle quali per tutta la vita Eve aveva cercato di sfuggire, il risultato era questo: una donna dalla quale era la vita stessa a essere fuggita» (*HsC*, p. 274).

Questa distanza tra le ragioni della mente e del cuore da quelle del mondo, questa lontananza dalla concretezza del reale e dalle dinamiche che lo compongono, costituiranno la sorgente primaria di quella fragilità che da un lato minerà alla base il rapporto con la figlia, dall'altro trasformerà Eve in un facile strumento nelle mani dei Grant. Ritorna allora la questione relativa alla delittuosità dell'innocenza: «è terribile constatare di cosa sono capaci i forti; ma è anche terribile constatare di cosa sono capaci i deboli» (*ibidem*), rivela Murray a Zuckermann.

Faunia

Diametralmente opposta a quella di Eve Frame è la figura di Faunia Farley ne *La macchia umana*. Se la prima gode di una condizione sociale benestante (pur partita da umili origini), ma appare contraddistinta da una personalità, abbiamo visto, piuttosto fragile, la seconda appartiene ad uno strato sociale inferiore (pur partita da origini benestanti), ma provvista di una tempra caratteriale alquanto robusta. Uno spirito affilato dalle lame delle vicende crudeli che ha dovuto fronteggiare.

Soltanto «l'anno prima del divorzio», suo marito, «Lesley Farley, l'aveva mandata due volte all'ospedale» (*MU*, p. 44). E «il mese dopo la morte dei bambini», racconta Faunia a Coleman, «due volte ho tentato di uccidermi in quella stanza» (*MU*, p. 264). I lavori di sopravvivenza che è stata poi costretta ad eseguire hanno contribuito a scolpirne il carattere, a forgiarne il pragmatismo, rendendola poco incline ai facili entusiasmi e agli ingenui sentimentalismi, formandole piuttosto un animo che avvertisse istintivamente, verso ciascuna di queste tendenze, una profonda diffidenza.

Non v'è alcun dubbio che gli impatti violenti con la vita reale hanno fornito a Faunia un senso delle cose ben più robusto di quello posseduto da Dawn, Levov o Eve Frame.

Indubbiamente, «trentaquattro anni di sorprese crudeli le hanno dato la saggezza». Ma si tratta, possiamo domandarci, di una saggezza adeguata al mondo, vale a dire di un principio di realtà sufficiente? A ben vedere, ci spiega lo stesso Coleman, il suo si dimostra un senso

della realtà profondamente incompleto: «una saggezza molto gretta, asociale. Crudele, anche. È la saggezza di chi non si aspetta nulla. Questa è la sua saggezza e questa è la sua dignità, ma è una saggezza negativa, non quella che di giorno in giorno ti impedisce di perdere la rotta» (*MU*, p. 30).

Per non «perdere la rotta» occorre una visione d'insieme e ben più articolata di quella che Faunia possiede. Il suo orizzonte di riferimento coincide con un "pragmatismo dell'immediatezza": anche per reagire a una forma di astrattismo idealistico che non riesce a vedere il mondo in quanto lo osserva da troppo lontano, Faunia finisce per approdare a una sorta di pragmatismo materialistico, fondato sul culto dell'immediato e dell'istantaneo, che analogamente gli fa smarrire il senso reale delle cose in quanto le osserva da troppo vicino. Le sfugge allora il senso dei grandi eventi, della macro-Storia e delle sue dinamiche. Eppure è dalla macro-Storia (Farley come vedremo non potrà essere compreso senza la guerra del Vietnam) che proverrà l'elemento destinato prima a tormentare e poi a porre fine alla sua vita. Certo, da alcune vicende aveva anche provato a trarre degli insegnamenti di carattere generale: riteneva di sapere «tutto quello che c'era da sapere sulla storia della razza umana: gli spietati e gli indifesi. Non aveva bisogno di date e di nomi. Gli spietati e gli indifesi: cazzo la storia era tutta qui» (*MU*, p. 260). Una sorta di visione nietzscheana delle cose che concepisce il tempo come un «eterno ritorno dell'identico» entro cui una lotta immutabile tra signori e servi si consuma. Si tratta, tuttavia, di una visione troppo meccanica e astratta per impedirle di smarrire la rotta della realtà. Una visione, in ultima analisi, parziale, ideologica, che viene distrutta e smentita proprio dallo svolgimento della sua stessa vicenda: in base allo schema storico di Faunia (e alla logica binaria su cui si fonda), a quale categoria umana dovrebbe appartenere una figura come Farley, agli spietati o agli indifesi?

Farley

A ben vedere, lo schema binario di Faunia non regge al confronto con la realtà in quanto è proprio la condizione di *indifeso* a trasformare Farley in uno *spietato*. Inizialmente egli ci appare come una figura semplice, agli antipodi di ciò che può essere «un uomo istruito» (*MU*, p. 379). Al principio egli è soltanto «Les il senza pensieri, che ignorava che cosa volesse dire essere disperati» (*MU*, p. 70). Senz'altro, prima

del Vietnam, Farley non mostra alcuna indole malvagia: non è altro che «Les lo spensierato, Les che prende il mondo come viene, che non è una minaccia per la società, amici a dozzine, macchine veloci, tutte queste cose». Egli non è di certo un uomo con un elevato livello di coscienza della realtà, non di certo un uomo che si pone molte domande: «la prima volta» nel Vietnam «aveva tagliato qualche orecchio», ma non per ferocia o convinzione di ideale; soltanto «perché era là e lo facevano tutti» (vien fatto di pensare, per inciso, alla questione della «banalità del male»)²⁵. Nessuna particolare soddisfazione, nessun sadismo represso a cui dover dare sfogo. Nulla da spartire, ad esempio, con un altro «soldato della sua unità, uno che chiamavano Big Man», il quale «era lì da due o tre giorni al massimo e aveva già sbudellato una donna incinta» (*MU*, pp. 70-71). Ma se la prima volta il Vietnam aveva risvegliato in «Les il senza pensieri» i suoi impulsi più primitivi, al punto che quando torna a casa «tutti dicono che non è più lo stesso e che non lo riconoscono» (*MU*, p. 71), la seconda volta questi impulsi primordiali ed estatici, provocati dalla ripetitività dei sobbalzi improvvisi e delle incursioni di adrenalina, assumono il totale controllo della sua personalità.

Un uomo senza grandi valori e opinioni, trasformato in un mitragliere professionista, privato di ogni forma di affetto, inaridito e sobillato all'uccisione di Viet Cong, non ritorna un uomo sereno e mite a comando una volta uscito dalla guerra, lasciandosi alle spalle arbitrariamente tutti i ricordi degli orrori, le immagini del sangue, degli organi e delle membra saltate in aria, ma continua a portarsi dietro lo strazio, la tensione muscolare e la pressione nervosa. Torna quindi a casa che «non ha voglia di stare in compagnia, non è capace di ridere o scherzare, sente di non fare più parte di quel mondo, sente di aver fatto cose così estranee ai pensieri di quella gente che lui non riesce a intendersi con loro e loro non riescono a intendersi con lui». Certo, «non è facile», dopo due cicli di bombe, cadaveri, spari, sangue, grida e dolori, «tornare a sistemarsi», tornare ad acquisire il controllo dei propri nervi, dei propri muscoli e dei propri pensieri: «Les non è tranquillo. È agitato. È inquieto» e «ci sono queste cose che gli fischiano sopra la testa». Compie, in ogni caso, tutti i tentativi per normalizzarsi; riesce a trovare «una moglie, casa, figli, fattoria». Ma «il guaio è che per queste persone non sente

²⁵ Cfr. H. Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, trad. it. di P. Bernardini, Milano, Feltrinelli, 2013.

niente»; finché, dormendo con Faunia, «un paio di volte, nel cuore della notte, si sveglia e scopre che sta cercando di strozzarla». Sì, apre gli occhi e vede le proprie mani stringere il suo collo, «ma non è colpa sua»; non lo fa, vale a dire, perché *spietato*, ma al contrario, proprio perché *indifeso*: nel sonno, «l’aveva scambiata per il nemico» (*MU*, p. 72). Non la sua volontà, ma «l’inconscio» aveva dato il segnale ai suoi muscoli. E l’inconscio «non lo puoi controllare. È come il governo. È *il governo*. È, ancora una volta, il governo. Che ti fa fare quello che non vuoi fare» (*MU*, p. 380). Egli stesso ha cominciato a rendersene conto: pochi come lui sono il prodotto così diretto, oltre che drammatico, della Storia americana e delle decisioni governative. Ora Lesley non riesce più neppure a mangiare in un semplice ristorante cinese senza essere assalito da fortissimi impulsi omicidi nei confronti di tutto lo staff: «Ma sono cinesi, gli diceva Faunia, – mica vietnamiti. – Idiota! Me ne frego di cosa cazzo sono! Hanno il muso giallo. Un muso giallo è un muso giallo!» (*MU*, p. 233).

Naturalmente, se quella che occupava la mente di Farley prima della sua spedizione in Vietnam era una sorta di ideologia dell’immediatezza e della contingenza non molto distante da quella di Faunia (ma ben più lontana dalla realtà, in quanto, anche in ragione del diverso rango sociale di appartenenza,²⁶ ancora priva dell’esperienza del Negativo), quella che giunge ad invadere i suoi pensieri dopo l’esperienza della guerra, costituisce un’ideologia dai contorni direttamente politici. Non v’è alcun dubbio che quel Farley uscito dalla guerra sia una persona malata e in preda a disturbi psichici, con un’irrefrenabile propensione alla violenza. Tuttavia, il fatto che questa violenza si manifesti perlopiù contro le donne e contro gli uomini dai tratti somatici orientali, mostra come il machismo militarista e il razzismo scaturito dalle tentazioni coloniali americane costituisca la sostanza ideologica, il contenuto specifico di cui la follia di Les si è prevalentemente nutrita.

Coleman

Con Coleman Silk ci imbattiamo in una figura di cui sembrerebbe difficile individuare la direttrice ideologica. Si tratta di un personaggio

²⁶ Riguardo al tema dell’appartenenza sociale e del suo riflesso sulle convinzioni dei personaggi in *The Human Stain*, cfr. A. Connolly, *Philip Roth and the American “Underclass” in The Human Stain*, in C.F. Brühwiler, L. Trepanier, *A Political Companion to Philip Roth*, Lexington, The University Press of Kentucky, 2017.

particolarmente istruito e, probabilmente, fornito del più elevato livello di coscienza tra quelli finora presi in esame. Un personaggio intenzionato ad assumere una nitida caratura morale di fronte al mondo. Come professore di lettere classiche investe tutte le proprie energie per innalzare quella «generazione che è fiera della propria superficialità», per affrancare i propri studenti dall'«iperdrammatizzazione delle emozioni più insignificanti», combattendo la loro tendenziale incapacità «di stare in quel posto dove deve svolgersi il ragionamento» (MU, p. 160); fa inoltre della sua posizione morale un battaglione d'assalto con cui trasformare radicalmente i rapporti di potere all'interno del sistema universitario. Ma non appena viene sconfitto in questo scontro, preferisce abbandonare le armi, rinunciando a quella propria funzione morale per cui aveva speso tante energie. Non costituisce più, allora, il veicolo di valori universali da tramandare, ma diventa unicamente il traghettatore della propria individualità: unico suo desiderio sarà, ora, quello di «rinunciare alla società, astenersi dalle distrazioni, imporsi una netta separazione da ogni estremo desiderio professionale e illusione sociale e veleno culturale», optando piuttosto per «una reclusione rigorosa come quella praticata dai devoti di qualche religione che si chiudono in caverne o celle o capanne isolate nella foresta», senza tuttavia convertirsi alle convinzioni animistiche e spiritualistiche che supportano questi ritiri, ma inseguendo l'unico scopo di lasciarsi alle spalle il «trambusto del mondo», per vivere «lontano da ogni inquietante allettamento, aspettativa e relazione, lontano soprattutto dalla propria intensità» (MU, p. 48).

Anche Coleman aderisce quindi, infine, a una sorta di *pastorale americana*. Il suo unico piacere consisterà da ultimo unicamente nella presenza di Faunia. Si tratta di un piacere che si risolve perlopiù nel consumare la propria esistenza serrando occhi e pensieri di fronte alle vicende esterne, respingendo quindi «il mondo con le sue tribolazioni», non nutrendo nessun'altra aspirazione se non quella di essere «la versione più semplice possibile di se stessi», ovvero «l'essenza della singolarità» (MU, p. 220). Ma neppure questa fuga dal mondo riuscirà, evidentemente, a evitare il tracollo della sua vita.

Quanto pesano la Storia e l'ideologia nei suoi due più rilevanti insuccessi? A ben vedere il primo, che lo conduce fino all'abbandono del mondo universitario, risulta strettamente connesso al suo segreto, sorta di pietra angolare del romanzo. Ma qual è esattamente il

significato profondo di un tale segreto? Sarà lo scontro con Walter a rivelarcelo.

La famiglia di Coleman, come abbiamo visto, ha origini servili: «mia nonna paterna», ricorda Ernestine, «era una giovane schiava» (*MU*, p. 346). Walter si impegna ben presto a lottare contro la segregazione razziale dei neri e «per l'integrazione delle scuole». Walt si assume dunque una responsabilità storica che Coleman allontana rinnegando le proprie origini. Sì, «Coleman *non* era uno di quegli ex militari che lottavano per l'integrazione e l'uguaglianza e i diritti civili»; al contrario, «secondo Walter, Coleman non si era mai battuto che per se stesso... ed ecco perché Walt», racconta ancora Ernestine, «non lo aveva mai potuto soffrire». La vita di Coleman sembra quindi non esser portatrice di alcun valore universale: essa si era svolta «sempre nel proprio esclusivo interesse», sempre costruendosi scudi o capanne per mantenersi al riparo dai conflitti del proprio tempo, «chiamarsi fuori: ecco l'unica cosa che avesse mai voluto» (*MU*, p. 348). È questo *rifiuto della responsabilità storica* a costituire il contenuto profondo del suo segreto: «agli occhi di Walter allora c'era una battaglia da fare e Coleman non ha voluto parteciparvi» (*MU*, p. 351). Il segreto diventa allora la cifra di un moderatismo del tutto simile a quello assunto da Levov in *Pastorale americana*: quella di Coleman diventa allora «una vita con poco di eccessivo in superficie, perché ogni eccesso va tenuto segreto» (*MU*, p. 359). Approda quindi anch'egli a un'ideologia della moderazione entro cui tenta di sopperire con una responsabilità morale, tutta pedagogica e astratta, all'assenza di responsabilità storica.

Il segreto che egli ha voluto custodire dentro di sé si fonda, di fatto, sulla volontà di rimuovere tutti gli effetti che la sua rivelazione avrebbe prodotto. Il segreto è il sinonimo di una scelta di campo ed esprime una posizione ideologica ben determinata: è la posizione del «chiamarsi fuori» dai conflitti storico-sociali, la posizione di chi è intento ad evitare l'eccesso di rumore, l'eccesso di partigianeria. Ma questa costituisce altresì la posizione dell'«io», non quella del «noi». E sarà proprio questo «noi» a fargli mancare la terra sotto i piedi, a far sentire tutto il peso della sua assenza durante lo scontro con i docenti dell'ateneo. La sua scelta anti-partigiana sarà anche la stessa che concorrerà a trasformarlo in un uomo totalmente isolato. La Storia era tornata a riprendersi quella vita che egli aveva voluto arbitrariamente sottrarre, ma Coleman, anziché cederle aumentando il livello di

partigianeria, decide di tentare ancora una volta la fuga riducendolo. Si trova allora ancora più isolato. Non gli rimane che un solo vero contatto col mondo, l'unico con il quale accetta di scambiare esperienze e disavventure: Faunia. Ma da questo canale la Storia riaffiora prepotentemente. E riaffiora senza che egli possa rendersene conto, essendo quello stesso canale umano del tutto ignaro di ciò che sta portando. Sia a Faunia che a Coleman, tutte le azioni di Farley appaiono nient'altro che l'opera di una mente dissennata. Ma una tale follia sembrerebbe non aver ragion d'essere, quasi fosse nata dal nulla. Coleman e Faunia, così come Dawn e Levov, non riescono a dare spiegazione logica al Negativo che li attacca e aggredisce. Se Merry costituisce il prodotto della guerra americana e di quel contesto familiare, mansueto e protettivo, in ultima analisi indifferente, dentro il quale sviluppa la sua personalità, mentre fuori infuriano bombardamenti sui civili, scoppiano rivolte ed esplodono conflitti – i cui riverberi penetrano fin dentro le mura domestiche –, così Farley costituisce un prodotto senz'altro diverso, in quanto ha una diversa origine ed esperienza, ma appartenente alla stessa combinazione di eventi. Quando torna a casa, dopo il Vietnam, non trova nessuno a tentare, non di assistere o accudire, ma anche soltanto di comprendere la sua follia. Nessuno se non un paio di veterani di guerra che cercano come possono di darsi man forte a vicenda. Questo perché a nessuno, in quel piccolo contesto, interessa più qualcosa della grande Storia e a nessuno interessa più qualcosa della guerra, il che vuol dire, in ultima istanza, che a nessuno interessa più di Farley. Da questo incrocio che vede, da un lato, gli echi o l'esperienza diretta di una realtà temporale feroce e disumana e, dall'altro, le diverse configurazioni ideologiche dell'indifferenza, nascono le forme di follia estrema incarnatesi in Merry Levov e in Lesley Farley.

VI. Conclusioni

Abbiamo osservato alcuni degli aspetti che contraddistinguono il realismo di Philip Roth nella trilogia esaminata: un realismo che ricostruisce una *totalità*, fornendoci un quadro complessivo del sistema sociale americano e delle sue ripercussioni esistenziali. Un realismo nel quale vediamo all'opera una serie di rapporti dialettici. Oltre al *conflitto sociale* e al *conflitto ideologico* abbiamo assistito ad un modo non meccanico (e per molti versi riconducibile all'*Estetica* hegeliana) di trattare alcuni tratti fondamentali della realtà: la

sostanza e il *fenomeno*, il *Soggetto* e l'*Oggetto*, il *Particolare* e l'*Universale*, il *vero* e il *falso*.

Questo modo di narrare non è certo astratto o evasivo nei confronti della realtà, ma non è neppure *engagé*. Non si tratta invero, come abbiamo inizialmente accennato, di una letteratura edificante. Nondimeno, proprio per questo, proprio per la sua propensione alla totalità, essa ci consente non soltanto di sapere la realtà ma anche di sentirla in una maniera più adeguata alla sua conformazione oggettiva. E se, come ci aveva spiegato Gramsci nelle pagine dei *Quaderni*, è all'interno dell'unità dialettica di sapere e sentire che si trova il comprendere, allora questa trilogia di Roth sviluppa potentemente anche la comprensione della realtà. Come tale, costituisce un inevitabile stimolo anche alla sua trasformazione, giacché, abbiamo già avuto modo di dimostrare, il mutamento del reale non viene incoraggiato quanto più si alimenta il suo indefinito desiderio soggettivo (l'indefinito desiderio di mutamento), ma quanto più si incrementa la comprensione oggettiva di quella realtà che si intende trasformare.²⁷

Su queste basi teoriche e pratiche, di cui i romanzi di Roth ci offrono un esempio significativo, riteniamo dovrebbe essere ripensato, oggi, il lavoro della letteratura.

²⁷ Cfr. su ciò E. Alessandroni, *Potenza ed eclissi di un sistema. Hegel e i fondamenti della trasformazione*, Milano, Mimesis, 2016.