

## Stanley Elkin: la ricerca di identità e il 'pastiche' postmoderno

di Gabriella Morisco

Scrittore prolifico, nonostante i gravi problemi di salute che l'hanno afflitto per anni, Stanley Elkin è l'autore di dieci romanzi, fra cui i più noti sono *The Dick Gibson Show*, *The Franchiser*, *George Mills*, *The MacGuffin*, e tre raccolte di racconti, *Criers and Kibitzers*, *Kibitzers and Criers*; *Searches and Seizures* e *Van Gogh's Room at Arles*<sup>1</sup>. La sua voce è una delle più originali della letteratura contemporanea americana: vivace, intensa, celebrativa ed egocentrica, caratterizzata da una vena di *Black Humor* che ricorda la prosa di Nathanael West, grande maestro ante-litteram di vis comica e gusto surreale.

\* Presentato dall'Istituto di Lingue.

<sup>1</sup> Stanley Elkin (1930-1995) pubblica il suo primo romanzo *Boswell* nel 1964, New York, Random House; segue *A Bad Man*, New York, Random 1967; *The Dick Gibson Show*, Random 1971; *The Franchiser*, New York, Farrar Straus and Giroux 1976; *The Living End*, New York, Dutton 1979; *George Mills*, New York, Dutton 1982; *The Magic Kingdom*, New York, Dutton 1985; *The Rabbi of Lud*, New York, Scribner 1987; *The MacGuffin*, New York, Linden / Simon and Schuster 1991; *Mrs. Ted Bliss*, New York, Hyperion 1995. Le più importanti collections of short stories and novellas sono: *Criers and Kibitzers*, *Kibitzers and Criers*, New York, Random 1966; *Searches and Seizures*, New York, Random 1973; *Van Gogh's Room at Arles*, New York, Hyperion 1993. Per una completa checklist dei suoi scritti si rimanda al numero di «The Review of Contemporary Fiction», Summer 1995, dedicato a Stanley Elkin (a cura di Arthur M. Saltzman) e Alasdair Gray (a cura di Mark Axelrod). Altri studi monografici sull'autore sono: Peter J. Bailey, *Reading Stanley Elkin*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press 1985; il numero di «Delta», Février 1985, a cura di Marc Chénétier, e il volume di David C. Dougherty, *Stanley Elkin*, Boston, Twayne 1991.

Pur essendo ebreo Stanley Elkin rifiuta di essere etichettato come Jewish American writer: «I see myself as a writer who happens to be Jewish, happens to be American and happens to be a writer»<sup>2</sup>. La stessa reazione è espressa quasi con le stesse parole da Mordecai Richler, scrittore ebreo canadese e coetaneo di Elkin, come lui famoso per l'estrema esuberanza linguistica e per il particolare tipo di umorismo: «I am a writer who merely happened to be Jewish»<sup>3</sup>.

Frasi emblematiche, queste, che dimostrano il disagio di una intera generazione di scrittori nell'accettare i limiti di una qualsiasi etichetta che li possa ghetizzare: *Jewish, Black Humorist, Absurdist, Satirist*. Paradossalmente la doppia identità di *hyphenated* diventa restrittiva e insufficientemente problematica per lo scrittore post-moderno che avverte la propria soggettività diventare sempre più fluida e decentralizzata, più inclusiva e pluralistica.

Elkin, infatti, tratta il tema ebraico propriamente detto, quale la ricerca dell'identità, solo obliquamente: i suoi personaggi sono spesso, ma non sempre, ebrei, e più che altro rappresentano il frutto del suo virtuosismo verbale, allegorie paradossali dell'uomo contemporaneo, maschere che nascondono la quasi completa dissoluzione fra io pubblico e io privato operato dai *mass-media*. Le situazioni in cui si muovono, pur sembrando perfettamente plausibili, si rivelano nel tempo assurde, così come assurde le idee fisse che li ossessionano.

Il tema ricorrente e pervasivo di tutta la sua opera è la morte:

The first sentence I ever wrote in a novel was «Everybody dies». And I guess I'm just rewriting that sentence. «Everybody dies, but..., Everybody dies, however...», «Everybody dies, so we'll do this for a while...»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Phyllis and Joseph Bernt, *Stanley Elkin on Fiction: an Interview*, «Prairie Schooner» 50, Spring 1976, p. 22. Sull'ebraicità di Elkin si rimanda all'articolo di Maurice Charney, *Stanley Elkin and Jewish Black Humor*, in *Jewish Wry: Essays on Jewish Humor*, a cura di Sarah Blacher Cohen, Bloomington, Indiana University Press 1987.

<sup>3</sup> Mordecai Richler, *Hunting Tiger Under Glass*, Toronto, Mc Clelland and Stewart Limited 1968, p. 8.

<sup>4</sup> Jay Clayton, *An Interview with Stanley Elkin*, «Contemporary Literature» 24, Spring 1983, p. 5.

La morte come realtà inevitabile agisce però da molla energetica sui suoi protagonisti i quali, lontani da qualsiasi soluzione paralizzante, tipica dell'eroe esistenziale, si pensi solo a *Dangling Man* di Bellow, costruiscono su questa consapevolezza imprescindibile un iperbolico castello di avventure e piroette linguistiche, di gesti enfatici e scelte imprevedibili. L'esagerazione diventa parte strutturante della sua tecnica compositiva:

I'm attracted to overstatement of all kinds – whether it's material overstatement, the overstatement of the neon signs on our Broadways, or spiritual overstatements, which others see as spiritual understatement. It seems to me that all these things, all this crap, is the true American graffiti, the perfect queer calligraphy of the american signature<sup>5</sup>.

La sua, del resto, è una versione moderna della tecnica dei 'Tall Tales', nota nella tradizione dell'umorismo americano di frontiera, con l'aggiunta di un pizzico di *self-irony* tipicamente ebraica. Quella stessa ironia difensiva che ha permesso ad Elkin, affetto da Sclerosi Multipla, non solo di continuare a vivere, ma di trasformare la propria esistenza in un esempio incessante e positivo di energia creativa. La malattia diventa spunto tematico efficace sia nel romanzo *The Franchiser* che nel più recente racconto *Her Sense of Timing*, è anche oggetto di battute esorcizzanti come quella data in un'intervista a proposito della sua comicità:

Sale: The Throwaway lines by stand-up comic.

Elkin: Now don't say stand up comic to a guy who can't stand up<sup>6</sup>.

La carica vitalistica dei suoi personaggi diventa una strategia bizzarra in risposta all'impotenza radicale umana di mutare la realtà, come se ci fosse «only one modern joke» degno ancora di essere raccontato, «The joke of powerlessness»<sup>7</sup>. Il sapere che la vita è uno scherzo, una battuta, una partita che sembra già persa in partenza, riflette la percezione grottesca della realtà, perce-

<sup>5</sup> Scott Sanders, *An Interview with Stanley Elkin*, «Contemporary Literature» 16, Spring 1975, pp. 137-38.

<sup>6</sup> Richard B. Sale, *An Interview with Stanley Elkin in St. Louis*, «Studies in the Novel» 16, 1984, p. 319.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 314.

zione che libera l'io, sia di chi narra che di chi è narrato, da ogni schema oggettivo e razionalizzante. I vecchi modelli narrativi vengono scartati in favore di una struttura più fluida dove realtà e visione, progetto mitico e intreccio realistico, manipolazione allegorica e fedele resa storica si fondono senza più preoccupazione di canoni prestabiliti. Più del contenuto, del messaggio, diventa importante per Elkin lo stile: «Fiction is essentially an aesthetic experience» e spiega come «In the Twentieth century fiction can do any goddam thing it pleases. And the thing it pleases me to do is to sound good.»<sup>8</sup>

In epoca post-realistica il romanzo diventa puro atto retorico «Fiction gives language an opportunity to happen» e ciò che la lingua crea diventa realtà. In *The Rest of the Novel* Elkin ribadisce il suo concetto di estetica del romanzo:

Because aesthetics is the only subject matter, because style is. Because ideas are even scarcer than those fabled two or three stripped plots – art is a fugue finally – genre revolving around itself, the spin off of the spin off, like a few chips of colored glass in a kaleidoscope<sup>9</sup>.

La metafora del caleidoscopio in cui le stesse poche schegge di vetro colorato voltate e rivoltate formano ogni volta nuove immagini, dà chiaramente il senso di come l'artista contemporaneo non possa fare altro che riciclare un materiale già noto – «a spin off of the spin off» il derivato di un derivato – scrivere il già scritto con una abilità però combinatoria, tale da 'straniare' per noi ancora una volta la realtà.

Tutto si amalgama anche dal punto di vista linguistico, gli elementi più disparati vengono accostati e spesso sovrapposti: il gergo e il linguaggio colto, l'allusione e la ripetizione, il luogo comune e la citazione dotta, tutto è raddoppiato attraverso il gioco parodico che paradossalmente sembra intensificare proprio quelle convenzioni culturali e quei *clichés* che si vogliono sovvertire. Un atteggiamento di sfida subito mascherato da un complice ammiccamento, il risultato è che tutto ciò che viene rappresentato perde di qualsiasi naturalezza, diventa astrazione,

<sup>8</sup> Phyllis and Joseph Bernt, cit., p. 16.

<sup>9</sup> Stanley Elkin, *The Rest of the Novel*, in *Pieces of Soap*, New York, Simon and Schuster 1992, p. 95.

riflesso, un mascheramento del modello reale. Il testo, però, non è solo un esempio di «self-consciousness of fictionality» come sottolinea Linda Hutcheon «not just a world of fiction, however self-consciously represented as a constructed one, but also a world of public experience... a hybridizing mix, where the borders are kept clear, even if they are frequently crossed»<sup>10</sup>.

Nel caso di Elkin, infatti, l'arbitrarietà della forma, elastica ed inclusiva, non implica il vuoto semantico. Rimane in lui l'autenticità della ricerca: «My fiction – lui stesso si difende – is completely arbitrary and whimsical. However, I do get to the well of self also» e altrove afferma «My fiction is autobiographical, because is the didacticism of my own personality. It is concerned with the self»<sup>11</sup>.

Un esempio fra i più significativi di come egli costruisca il racconto è *The Making of Ashenden*, una novella, forma narrativa che gli riesce particolarmente congeniale, scritta nel 1973 e inclusa nel volume *Searches and Seizures* insieme ad altre due *The Condominium* e *The Bailbondsman*. Il titolo del volume indica il tema comune alle tre storie: l'indagine dell'autore, attraverso l'esperienza dei suoi tre protagonisti, sulla natura della 'ricerca' nella vita e su cosa infine l'individuo riesce ad 'afferrare'. *The Making of Ashenden* è centrata sulla rappresentazione di un 'self in progress'.

Il racconto è strutturato secondo la tecnica del mosaico intertestuale; per far ciò l'autore si serve di una serie di fonti sia nel campo delle arti figurative che letterarie; cita quadri famosi di artisti europei ed americani, e attinge a piene mani da scrittori quali Henry James, William Faulkner, Norman Mailer, ne rifà il verso sovrapponendo il loro linguaggio, e sottinteso messaggio simbolico, alla realtà americana degli anni settanta. 'Elkin's sense of the past si traduce nel suo 'sense of the past-iche', dove l'accostamento di vari codici crea una proliferazione di sorprendenti metafore marcate da ciò che Alan Wilde chiama

<sup>10</sup> Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London and New York, Routledge 1989, pp. 36-37.

<sup>11</sup> Heide Ziegler and Christopher Bigsby, *Interview with Stanley Elkin*, in *The Radical Imagination and the Liberal Tradition*, London, Junction Books 1982, pp. 103-4.

«generative irony» – cioè – «an attempt to create tentatively and provisionally enclaves of value in the face of – but not in place of – a meaningless universe»<sup>12</sup>.

Già il titolo *The Making of Ashenden* serve da indice narrativo: la storia è appunto un farsi, un graduale crescere dell'io del protagonista attraverso il suo paradossale disfarsi o spogliarsi, metaforicamente e letteralmente, della propria precedente identità.

Brewster Ashenden, a differenza di tanti protagonisti di Elkin (in prevalenza *salesmen*, gente comune ossessionata da propositi straordinari) è il rampollo di una dinastia di magnati americani, il suo *pedigree* è ineccepibile, sia da parte di madre che di padre, il frutto di un' alchimia perfettamente riuscita; lo status sociale si riflette in un linguaggio estremamente raffinato e sicuro di sé. Un borghese aristocratico ricalcato fedelmente sul prototipo del personaggio Jamesiano: l'ambiente è il *jet-set* internazionale e lui, da quello che egli stesso ci dice di sé, con grande *naiveté*, è bello, intelligente, atletico, coraggioso, estremamente fortunato con le donne, perfezionista e anticonformista. *The best* in ogni possibile senso, un'iperbole quindi di stampo tipicamente americano. Lo scarto ironico è appunto in questo autoritratto troppo compiacente, la sua perfezione non emerge certo da una serie di punti di vista circoscritti esterni, riflesso di un attento e orchestrato studio psicologico da parte dell'autore. In Ashenden il senso di sé viene esaltato paradossalmente dal lungo monologo che egli rivolge direttamente al lettore rendendolo così consapevole dell'impossibile *suspension of disbelieve*.

Così come Ben Flesh in *The Franchiser*, Dick Gibson e Boswell negli omonimi romanzi, non sono altro che il riflesso della mentalità ormai 'doxificata' della classe medio borghese, allo stesso modo Ashenden è il sunto di tutti i luoghi comuni che rappresentano il mondo della classe privilegiata americana, la sua identità è un prodotto già confezionato, sebbene di grande firma. Un elemento tuttavia viene a turbare l'equilibrio iniziale di questo dorato auto-ritratto: Ashenden ci confida di essere diventato da poco orfano.

<sup>12</sup> Alan Wilde, *Irony in the Postmodern Age: Toward a Map of Suspensiveness*, «Boundary» 2-9, Fall 1980, p. 26.

La condizione di orfano è sintomatica e si ritrova in molti altri personaggi di Elkin, «I'm an orphan» – dice Ed Wolfe in uno dei primi racconti – «Im a survivor. I'm a goddammed survivor, that's what»<sup>13</sup>. Paradigma tipicamente ebraico, la mancanza del padre è simbolo di una condizione di perdita e di solitudine, di un passato inesorabilmente concluso e di un futuro incerto. Ma anche questo argomento nella novella diventa qualcosa di assolutamente artificiale, spunto di comicità e di clownerie verbale. Quella dei due genitori di Ashenden è una morte da ricchi e perciò affrontata con estremo *aplomb* e scrupoloso gusto estetizzante. Per l'occasione viene allestita una stanza con due letti gemelli dove i genitori possono aspettare insieme il sopraggiungere del momento fatale:

A nightstand stood between them – I remembered it from Grandmother Newport's summer house in Edgerton – on which, arranged like two entrenched armies, were two sets of medicines, Father's bright ceremonial pills and May Day capsules, and Mother's liquids in their antique apothecary bottles (she supplied the druggist with these bottles herself, insisting out of her willful aesthetic sense that all her prescriptions be placed in them), with their water glasses and a shiny artillery of tea spoons<sup>14</sup>.

Figlio e genitori comunicano attraverso un loro codice privato in cui l'unica parola tassativamente bandita è *death*, il dialogo è sottolineato da un linguaggio sfumato fatto di *understatements* e di appropriati *clichés*. Rimasto solo Brewster è ossessionato dall'idea di trovare una compagna adeguata che possa dare un erede alla sua dinastia; inizia così la sua *search*. La ricerca della donna ideale lo porta a vagare da un continente all'altro ospite degli amici che compongono il ristretto mondo dell'aristocrazia internazionale. La figura di questa donna viene infine a possedere un nome, Jane Lipton. Tutti ne cantano le lodi ma in

<sup>13</sup> Stanley Elkin, *I Look for Ed Wolfe*, in *Criers and Kibitzers, Kibitzers and Criers*, New York, Thunder's Mouth Press 1990, p. 64.

<sup>14</sup> Stanley Elkin, *The Making of Ashenden*, in *Searches and Seizures*, Boston, David R. Godine Publisher 1978, p. 135. D'ora in poi ogni riferimento al testo sarà indicato come: MoA.

realtà pochissimi l'hanno vista di persona e quando Ashenden tenta di saperne di più le risposte sono sempre enigmatiche. A questo punto Elkin rende palese il gioco intertestuale facendo apertamente pronunciare ad Ashenden il nome di Henry James:

– One had only to mention her name to elicit one of those round Henry James «Ah's». (MoA,150)

Ed ecco infatti il nostro protagonista, calato ormai in piena atmosfera da romanzo jamesiano, mettersi alacremenente ad inseguire il suo «fantasma», la «visione indiretta», «l'assenza di ciò che provoca la ricerca stessa»<sup>15</sup>. Ma il vuoto testuale, così necessario alla complessa costruzione del “maestro”, viene subito annullato e quindi riempito da Elkin con l'apparizione più che concreta della donna in questione. Jane Lipton esiste e viene infine raggiunta da Ashenden. Il dialogo fra queste due anime gemelle, due figure perfettamente combacianti in un solo riflesso, inizia con un linguaggio che «recalls the circumspect rhetoric of James courtship scenes»<sup>16</sup> per finire, tuttavia, con il rasentare paradossalmente l'entropia. Il raddoppiamento ideale del pensiero diventa, infatti, l'esclusione stessa del dialogo: la perfetta sincronia dei sentimenti porta Brewster a concludere le frasi iniziate da Jane, a prevedere le domande di lei e anticiparne le risposte. È insomma la completezza e allo stesso tempo l'azzerramento della dialettica comunicativa:

Then, though I could not see it in the dark room, she held up her hand for me to stop. It was exactly where I would have held up *my* hand had Jane been speaking.

«Yes», she said of my life, «it was the same with me.»

Neither of us could speak for a time. Then, gaily, «Oh Brewster. think of all the –»

«– coastlines?» I said.

«Yes» she said, «yes». (MoA, 160)

<sup>15</sup> A proposito del vuoto testuale come struttura narrativa in Henry James, si rimanda al saggio di Tzvetan Todorov, *Il segreto del racconto*, in *Poetica della prosa*, Roma, Theoria 1989.

<sup>16</sup> David C. Daugherty, *Stanley Elkin*, cit., p. 118.



Alla perfezione estetico-romantica dell'incontro, si aggiunge un particolare, Jane sta morendo: è affetta da un male incurabile (il *lupus erythematosus*) che le conferisce una strana ma affascinante espressione lupesca. Amore e morte diventano allora la meta sublime da raggiungere, e Brewster dimentica facilmente il vero scopo del suo innamoramento a distanza, l'assicurarsi un erede, e decide di vivere morendo in lei e con lei, anche se in realtà la malattia non è affatto contagiosa:

*Lupus erythematosus*. It was not catching, but he would catch it. He would catch her. There was not need to survive her. (MoA, 169)

Il protagonista e il suo autore sembrano ormai gareggiare nel rendere palese al lettore il procedimento parodico della messa in scena: il continuo gioco di Ashenden nel perseguire una meta e poi azzerarne il valore, nel fare affermazioni definitive poi contraddette dalle circostanze mette in evidenza la progressiva decostruzione della sua stessa identità e sottolinea, al tempo stesso, l'intenzione di Elkin di costruire il proprio racconto attraverso una serie di decostruzioni delle tecniche narrative via via adottate.

Una volta compreso il meccanismo è chiaro che il lettore stesso non può più sfuggire alla tentazione di decodificare il messaggio. Jane Lipton risulta infatti essere una versione riveduta e corretta della nota eroina di *The Wings of the Dove*, Milly Theale. Anche Jane è estremamente ricca, nobile e bella, e porta in sé, come Milly, il germe della morte ma, mentre nel modello originario questa verità dolorosa viene come dissolta in una rete di allusioni e di complesse dimensioni interiori, qui è apertamente dichiarata e diventa anzi l'essenza stessa dell'unicità di Jane come donna, come ambito oggetto del desiderio da parte di Ashenden il quale non esita a cimentarsi nella quasi impossibile prova d'amore richiestagli. La condizione imprescindibile al loro rapporto è infatti la verginità. Come può Ashenden, uomo di mondo avvezzo a tutti i raffinati piaceri e vizi che la sua infinita ricchezza gli ha sempre consentito, riconquistare la propria purezza per offrirla a Jane? La soluzione che trova, o perlomeno pensa di aver trovato, è chiaramente il contrario di tutto ciò che ci si aspetterebbe da lui. Non si tratta infatti di una corsa tita-

nica con il tempo per cercare di accumulare gesta eroiche che possano cancellare le macchie di dubbia moralità dalla sua vita. Ashenden sceglie la soluzione più comoda, in fondo, ma impeccabilmente ricalcata sulla più autentica tradizione puritana. Nella confortevole solitudine della propria stanza (un favoloso castello inglese dove è ospite insieme a Jane) egli inizia un rigoroso esame di coscienza. Si concentra sulla propria vita passata, si riracconta cioè la propria storia, andando dai particolari più dolci e innocenti dell'infanzia a quelli più torbidi dell'età adulta; ricostruisce la trama della sua lussuria fino a rivivere, non senza un certo colpevole compiacimento, i momenti più abietti e a raggiungere un profondo ma efficace disgusto di se stesso. Un perfetto atto di contrizione lo assolve da tutti i peccati e gli fa riconquistare la purezza:

«It was what I'd prayed for: shame like a thermal inversion, the self-loathing that is purity». (MoA,167)

Convinto di aver toccato l'abisso ed essere riemerso purificato dall'oscura notte dell'anima (è chiaro qui il riferimento ironico all'opera di Juan de la Cruz, mistico e poeta spagnolo del sedicesimo secolo, padre dei Carmelitani Scalzi), Ashenden vorrebbe subito correre da Jane per comunicarle il miracolo della sua riconquistata verginità ma si accorge che ormai è notte fonda, allora scende nel parco in attesa dell'alba.

Nella seconda parte della novella cambia la tecnica del punto di vista: finisce la narrazione in prima persona e inizia quella in terza persona; l'avventura vera e propria è narrata dall'autore stesso il quale, contro ogni buona regola jamesiana, si riserva ogni tanto di entrare in scena e rivolgersi direttamente al lettore fornendo utili avvertimenti, come «But it was not *outside* as you and I know it» (MoA,167) L'ambiente esterno, cioè il parco del castello dove Ashenden si sta inoltrando al chiaro di luna, è qui rappresentato in una dimensione particolare. Vi è un'atmosfera sospesa, irreali, la natura diventa arte, allegoria, proiezione simbolica. Anche l'intento parodico è mutato perché mutato è ora anche il modello da trasgredire: a James subentra l'altro grande maestro di Elkin, William Faulkner, e la strategia retorica della

ripetizione e conseguente inversione ironica è condotta con regole diverse, più oblique e complesse<sup>17</sup>.

Il parco si rivela essere non solo «an enormous diorama of nature» ma anche «the largest game preserve in Europe» dove si può ammirare ogni tipo di animale, mansueto e non. Brewster si accorge gradatamente di trovarsi in un luogo già noto, eppure ogni volta mutevole. La sua vasta cultura l'aiuta a decifrare il mistero:

It was a geography of eclectic styles and landscapes, even the sky a hybrid.....a series of déjà vus, puzzling at first but then suddenly and disappointingly explicable. (MoA,169-70)

Ogni angolo del parco è una ricostruzione esatta di un quadro famoso: egli vede e attraversa fisicamente paesaggi di Rousseau, Cranach il vecchio, Watteau, El Greco e poi Wyeth, Renoir, Murillo, Gauguin, Van Gogh, Botticelli – un mondo tutto costruito e artificiale in un ordine e successione che non hanno nulla di logico. La vegetazione mutevole passa dalle felci giganti e surreali della giungla di Henry Rousseau alle palme stoppose di Gauguin, dal giardino botticelliano alla foresta mansueta e ideale di Edward Hicks. Non a caso è proprio nel *Peaceful Kingdom* di Hicks, quadro preferito da Ashenden e simbolo a tutti noto dell'*American Dream*, che il nostro protagonista vive il passaggio dall'arte o artificio alla drammatizzazione o meglio alla sdrammatizzazione allegorica: un tanfo insopportabile at-

<sup>17</sup> La tesi di dottorato di Stanley Elkin si intitola: *Religious Themes and Symbolism in the Novels of William Faulkner*; l'influenza di Faulkner è determinante sullo stile del nostro autore. Elkin ammira in Faulkner «the illimitable courage for rhetoric». Cfr. Peter J. Bailey, *The Bully Poetics of Stanley Elkin*, in *Reading Stanley Elkin*, cit. Faulkner rimane comunque per il nostro autore il modello principale con cui misurarsi. Qualche anno fa, in occasione di un *Writers' Symposium* tenutosi alla Brown University, dove si sono ritrovati a discutere sulle sorti del romanzo i maggiori rappresentanti del postmoderno americano, quali Robert Coover, John Hawkes, Leslie Fiedler, Donald Barthelme, William Gass, alla domanda fatta ad Elkin «For whom do you write?» – egli risponde – «For whom do I write? I would say, I write for myself... All right, then I write for Faulkner looking over my shoulder». Cfr., *'Nothing but Darkness and Talk?: Writers' Symposium on Traditional Values and Iconoclastic Fiction'*, «Critique» 4, Summer 1990, pp. 136-7.

torno a sé lo costringe a voltarsi e lì a pochi passi vede un orso immenso che lo sta fissando. La belva, tuttavia, per quanto autenticamente selvaggia si rivela non aggressiva perché in calore – l'orso è in realtà un'orsa – e il resto della storia è prevedibile. Brewster non ha altra scelta che accettare l'imperioso "richiamo della foresta" e cedere ai voleri dell'orsa: una vera e propria iniziazione alla bestialità più assoluta. Tutta la scena è abilmente sottolineata dai diversi tipi di linguaggio usati dall'uomo nei confronti del suo interlocutore, cioè l'animale<sup>18</sup>. I vari tentativi di Brewster di comunicare con l'orsa e quindi di adattare il suo codice linguistico a quello di lei si riflettono nel passaggio graduale dal gergo del domatore da circo, a quello del giovinetto sedotto e recalcitrante, fino a quello del seduttore da postribolo. Il linguaggio dell'orsa invece è quasi interamente gestuale, il suo messaggio è inequivocabile, sta all'uomo imparare ad apprendere questa antica sintassi, tornare alle origini, alla fonte più pura di ogni comunicazione:

Again it made its strange movement, and this time barked its moan, a command, a grammar of high complication, of difficult, irregular case and gender and tense, a classic of aberrant syntax. Which was exactly as Ashenden took it, like a student of language who for the first time finds himself hearing in real and ordinary life a unique textbook usage: O God, he thought, I understand Bear. (MoA, p. 178)

Ad una prima lettura, il racconto per quanto divertente rimane un elaborato *pastiche* fra le cui pieghe narrative si intravedono chiare allusioni ad autori ed opere noti. Il tema della *quest* sembra comunque soccombere sotto una proliferazione di motivi liberi, estranei all'intreccio. Ne risulta una costruzione barocca, un collage di citazioni esplicite e implicite, un *kitsch*, insomma, come il parco artificiale, fatto in stile, copia perfetta dei capolavori originali. L'intertestualità di Elkin tuttavia, come si è già detto, non si limita al puro virtuosismo verbale, ma diventa una modalità di percezione, un atto di decodificazione testuale.

<sup>18</sup> Riguardo all'oralità nella scrittura di Elkin si rimanda al bel saggio di Yves Abrioux, *Animal et Être Parlant: The Making of Ashenden*, «Delta» 20, Février 1985.

Non una imitazione, quindi, bensì una riappropriazione dialogica, una trasformazione basata sulla ricerca di rinnovamento e, allo stesso tempo, una garanzia di continuità con il passato<sup>19</sup>.

Vista in tal senso, allora, la parabola di Ashenden, per acquistare tutto lo spessore dell'opera parodica che vive e si arricchisce sul paradosso della 'trasgressione autorizzata', non può che essere letta attraverso il filtro di almeno altri due suoi impliciti modelli: la caccia all'orso di Ike McCaslin in *The Bear* di William Faulkner e l'avventura in Alaska di D.J., il trasgressivo protagonista dal linguaggio multimediale di Norman Mailer in *Why are We in Vietnam?*<sup>20</sup>.

Prendendo in esame alcuni aspetti della lettura rovesciata di Faulkner, si nota innanzi tutto che l'ordine in cui sono presentati gli avvenimenti nei due racconti è opposto. Mentre infatti la storia personale di Ashenden viene narrata prima dell'incontro con l'orso, secondo una consequenzialità logico temporale, in Faulkner la scena della caccia apre il racconto e i due ultimi capitoli servono essenzialmente per ritracciare la storia della famiglia McCaslin, e con essa la storia del Sud, risalendo fino alla

<sup>19</sup> Come è noto l'intertestualità come processo dialogico è oggetto di un ampio studio da parte di Michail Bachtin, soprattutto applicato al romanzo di Dostoevsky, vedasi anche il volume *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi 1979. L'intertestualità come modalità di percezione e come struttura decostruttiva nel romanzo postmoderno americano è studiato da molti critici fra cui i più noti sono: Robert Scholes, *Fabulation and Metafiction*, Chicago, University of Illinois Press 1979; Jerome Klinkowitz, *Literary Disruptions*, Chicago, University of Illinois Press 1980; Alan Wilde, *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*, Baltimore, Johns Hopkins University Press 1981; Brian Mc Hale, *Post-modernist Fiction*, New York, Methuen 1987. Su questo particolare aspetto dell'opera di Elkin si rimanda a Patrick O'Donnell, *The Thicket of Writing: on Stanley Elkin's Fiction*, in *Facing Texts*, Durham and London, Duke University Press 1988; Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, cit.

<sup>20</sup> Nelle interviste rilasciate Elkin ammette più volte di essere affascinato dallo stile di Norman Mailer e sebbene fra gli scrittori ebrei-americani a lui contemporanei si senta più in debito con Saul Bellow, spesso si ritrovano echi di personaggi maileriani nella sua opera; primo fra tutti è Dick Gibson, protagonista del romanzo omonimo che, come D.J., diventa l'antenna del mondo, e come annunciatore radiofonico si fa portavoce di tutta la saggezza convenzionale e le frustrazioni dell'uomo medio americano.

guerra civile. Il motivo di quest'ultimo è di spiegare al lettore le ragioni profonde della decisione di Ike di rinunciare alla terra dei padri e ritirarsi nella foresta. Una fuga questa dall'autorità e dal potere di cui Ike stesso è parte, così come dalla civiltà corrotta degli uomini bianchi. Fuga inutile e impossibile perché la foresta è ormai minacciata e condannata a sparire; la locomotiva si è già insinuata nell'Eden. Ike ritorna alle tombe di Old Ben, di Lion, di SamFathers e avverte l'odore del serpente «evocative of all knowledge and an old weariness and of pariah-hood and death». La conoscenza, la stanchezza, la morte segnano quindi il fallimento di Ike, moderno Mosè che come unici compagni disposti a seguirlo ha la sua stessa solitudine, l'alienazione e la follia di Boon; il suo progetto rimane elitario e aristocratico, un sogno dell'eterno ritorno senza eco<sup>21</sup>.

La genealogia di Ashenden, invece, ha come scopo non certo quello di sottolineare il tradimento del sogno americano attraverso la colpa dei padri, bensì l'indiscussa legittimità del denaro e quindi dei privilegi sociali acquistati con esso. Tutto è portato all'eccesso, come si è visto, ed è quindi contemporaneamente annullato dalla sforzo dissacrante del linguaggio. La stessa ere-

<sup>21</sup> Il racconto *The Bear* di Faulkner è da sempre oggetto di una vastissima letteratura critica, poiché si presta a molte interpretazioni sia sul piano storico, che mitico, o antropologico. Fondamentale al riguardo, sebbene ormai datato, resta il volume *Bear, man and God*, ed. by F.L. Utley, L.Z. Bloom and A.K. Kinney, New York, Random House 1964. In Italia gli studiosi che si sono interessati all'argomento sono: Glauco Cambon, *Stile e percezione del numinoso in un racconto di Faulkner*, «Studi Americani» 7, 1961; Nadia Fusini, *La caccia all'orso di Faulkner*, «Studi Americani» 14, 1968; Mario Materassi, *I romanzi di Faulkner*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 1968; Rosella Mamoli Zorzi, *I racconti di Faulkner*, Brescia, Paideia Editrice 1976.

Si potrebbe essere tentati di accostare l'episodio di Ashenden e l'orsa con quello foulkneriano di Ike e la mucca in *The Hamlet*, ma verrebbe a cadere l'intento parodico di Elkin basato sul rovesciamento del tema epico. La figura di Ashenden, inoltre, è troppo lontana dalla categoria di quei personaggi subumani che spesso popolano il mondo di Faulkner, così come l'orsa è l'opposto dell'ottusa passività bovina così ricorrente in Faulkner, non solo abbinata all'animale, per sottolineare il principio di fertilità femminile. Sull'orso come soggetto nel romanzo contemporaneo si rimanda al saggio di Harry G. Edinger, *Bears in three Contemporary Fictions*, «The Humanities-Association-Review-La Revue-de-l'Association-des-Humanités» 28, 1977.

dità genetica, impressa nel nome Brewster, *brew*, indica un miscuglio degenerato dei quattro elementi allo stato puro:

I come of good stock – real estate, mineral water, oxigen, match-books: earth, water, air and fire, the old elementals of the material universe, a bellybutton economics, a linchpin one. (MoA, 130)

Il concetto elisabettiano dei quattro fondamentali elementi su cui si fonda l'universo fisico, compreso il corpo umano, viene qui chiaramente dissacrato da questo ultimo erede dei magnati americani che hanno trasformato il principio stesso dell'armonia cosmica in un icubo aberrante all'insegna del dollaro. E sarà un biglietto da cento dollari che Ashenden troverà stretto nel pugno del padre morente.

È chiaro allora che anche il mito americano per eccellenza, il nuovo Adamo a contatto con la natura, venga qui congedato attraverso il rovesciamento del tema epico della caccia. Già i modernisti avevano spogliato l'eroe ottocentesco (Nutty Bumpoo, Captain Ahab) dei suoi orpelli romantico-idealistici. L'antieroe hemingwaiano e faulkneriano è ormai privo di anima e oppone alla morte la sua nuda capacità di resistenza, di coraggio, di autenticità nell'incontro. La caccia diventa un prova per l'individuo, per riscattare la propria umanità alienata dall'eredità storica, diventa un atto di riappropriazione del mondo naturale, un segno di redenzione e di sacrificio, «a relinquishment both of sexual and economic identity»<sup>22</sup>.

Così Ike MacCaslin, grazie all'insegnamento di Sam Fathers, l'indiano, si spoglia della propria identità civile, lascia il fucile la bussola e l'orologio, e si inoltra nella dimensione atemporale della foresta, impara a riconoscerne il respiro, a sentire l'odore dell'orso che si avvicina. È questo il vero rito di iniziazione, il ragazzo solo e la belva, che non lo attacca ma lo guarda da lontano:

Then he saw the bear. It did not emerge, appear: it was just there, immobile, fixed in the green and windless noon's hot dappling, not as big

<sup>22</sup> Richard Poirier, *A World Elsewhere*, Oxford, Oxford University Press 1966, p. 19.

as he had dreamed it but as big as he had expected, bigger, dimensionless against the dappled obscurity, looking at him<sup>23</sup>.

Un momento di perfetta e silenziosa comunione, dove la completezza pre-natale è raggiunta. Il senso del sacro permea il linguaggio, è una presenza avvolgente e l'uomo ne è al centro. L'immagine evocata da Faulkner è tipicamente emersoniana dove l'io – *I* – si identifica con l'occhio – *eye* – della natura:

Standing on the bare ground, – my head bathed by the blithe air and uplifted into infinite space, – all mean egotism vanishes. I become a transparent eyeball; I am nothing; I see all; the currents of the Universal Being circulate through me; [...] <sup>24</sup>.

L'armonia per Ike è, comunque, solo momentanea, in un secondo tempo egli dovrà affrontare la caccia, il rito, la morte di Old Ben (l'orso), e tutti quei valori di umiltà e fierezza su cui è basato il concetto di virilità del mondo faulkneriano. Ma qui la parola chiave diventa il sangue e il circuito si chiude in una spirale tragica: il battesimo del primo animale ucciso, il sangue di Old Ben, le ferite di Lion (il cane) e il sangue, infine, che divide l'uomo in bianco e nero, che designa uno status sociale, l'odio razziale, la genealogia.

Un altro incontro paradigmatico fra l'uomo e l'orso che rievoca, pur distanziandosene, quello faulkneriano e, al tempo stesso, sembra anticipare quello di Elkin, è l'esperienza di D.J. in *Why are We in Vietnam?*

Il protagonista di Mailer è un ragazzo texano, figlio di papà come Ike e come Ashenden, ma più democratico e ribelle. Egli si definisce pazzo e genio, *Disk Jokey of the world*, si droga e quando è su di giri si transistorizza con un negro di Harlem, un prete ubriaco, un deputato del Sud, uno sporco sergente dell'esercito americano. Egli rifiuta la sua identità specifica individuale in favore di una mente composita, il suo linguaggio è spesso osceno, perché oscena è la violenza che permea il

<sup>23</sup> William Faulkner, *Three Famous Short Stories*, New York, Vintage Book 1961, p. 202.

<sup>24</sup> Ralph Waldo Emerson, *Nature*, Boston, Houghton Mifflin Company 1960, p. 24.



mondo. Anche il rito della caccia a cui partecipa in Alaska si rivela degenerato in una pantomima della vera guerra che si sta combattendo altrove, in Vietnam. Gli animali ammassati dagli elicotteri vengono disintegrati o uccisi malamente con armi troppo sofisticate, essi sono ormai impazziti dal terrore, le loro azioni sono imprevedibili e attaccano senza ragione. Anche D.J. incontra l'orso ma lo sguardo che incrocia è quello di un animale morente che sembra volergli comunicare un ultimo, importante ma incomprensibile messaggio:

[...] took a step and took another step and another step and something in that grizzer's eyes locked into his, a message, fellow, an intelligence of something very fine and very far away... those eyes were telling him something, singeing him, branding some part of D.J.'s future, and then the reflection of a shattering message from the shattered internal organs of that bear came twisting through his eyes in a gale of pain [...] <sup>25</sup>.

D.J. rinuncia infine alla caccia, rifiuta le leggi del padre e intraprende la cerimonia di purificazione spogliandosi come Ike dei suoi connotati civili per inoltrarsi, con l'amico Tex, nelle terre inesplorate e i ghiacci del polo. Il mistero della natura, tuttavia, si rivela essere soltanto una follia mostruosa; sono le onde di energia assassina captate da un lupo quando entra nel circuito del suo campo magnetico; è l'immagine di un orso che dopo aver divorato tonnellate di bacche, aver ruttato e defecato squarcia il ventre di un caribou per semplice bestialità. D.J. comprende che la natura pura e incontaminata non è mai esistita, è solo una «nostalgia for paradise» che ha ossessionato l'uomo fin dall'età primordiale. Egli scopre che fin dall'inizio dei tempi non c'è stato altro che animalità: «...for God was a beast, not a man, and God said, "Go out and kill – fulfill my will, go and kill"» <sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Norman Mailer, *Why Are We in Vietnam?*, New York, Putnam's Son 1967, pp. 155-6. Per un commento più approfondito del romanzo si rimanda a: Robert J. Begiebing, *Acts of Regeneration. Allegory and Archetype in the Works of Norman Mailer*, Columbia and London, University of Missouri Press 1980; Nigel Leigh, *Radical Fiction and the Novels of Norman Mailer*, New York, St Martin's Press 1990.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 219.

La stessa vena di bestialità e di violenza attraversa i due ragazzi assaliti dal desiderio di possedersi o di uccidersi a vicenda. Il conflitto fra l'essere amanti o fratelli assassini è infine superato, insieme al riverbero della notte artica; D.J. e Tex si incamminano per tornare al campo, alla civiltà.

Visto in trasparenza attraverso questi due modelli, è chiaro che l'incontro di Ashenden con l'orsa è un sistematico rovesciamento di tutti i tropi che caratterizzano il mito americano della caccia: la natura, l'uomo, l'animale.

Elkin stesso in un'intervista ci fornisce una sua enigmatica risposta:

Elkin: I don't think I am a comic writer. I have all kinds of large words for what I think I am. Lately I've come to think I write myth...

Sale: Would you tell me a little more about what you mean by writing a myth?

Elkin: Well, myths are usually about founders...<sup>27</sup>

Ashenden, quindi, secondo il suggerimento del suo autore, dovrebbe appartenere alla categoria dei 'founders', quei personaggi cioè che con le loro gesta eccezionali iniziano un nuovo rapporto con il mondo. Ma il mondo in cui Ashenden vive e agisce è profondamente mutato da quello dell'età eroica; la natura, minacciata in Faulkner e declassata in Mailer, è ora pura artificialità, invenzione, assoluto *suspention of belief*, il capovolgimento cioè di tutte quelle regole che hanno fino ad ora reso credibile il racconto. Se il personaggio, come il suo autore, è ormai affetto dall'impotenza radicale di controllare il proprio universo e non riesce neppure, tramite l'immaginazione, a vincere la frammentazione del reale, allora tanto vale inoltrarsi nel caos e aprirsi all'incoerenza più assoluta.

L'unica soluzione alla sconfitta dell'anima diventa l'evasione artistica, una fuga bizzarra dalla morte e al tempo stesso un'immersione totale nella vita. Così Ashenden si spoglia della propria identità precedente, come Ike e D.J., ma il suo è un denudamento totale, irreversibile, sancito dall'autorità stessa e dal po-

<sup>27</sup> Richard B. Sale, *op. cit.*, pp. 315-6.

tere seduttivo del linguaggio. L'incontro uomo-animale diventa questa volta letterale: al terrore sacro, all'istinto di aggressività, alla libido repressa e incanalata in violenza assassina, si sostituisce e sovrappone questo paradossale abbraccio. L'accoppiamento con l'orsa lascia Ashenden macchiato di sangue, il rito di iniziazione si è compiuto, ma è un battesimo rovesciato che lo rende adesso parte integrante del regno animale.

È l'orsa, diventata in questo caso una riduzione caricaturale di tutte le *wild beasts* dei racconti precedenti, a 'iniziario' attraverso un rito ironicamente cruento. L'orsa era vergine, allo stato di natura, uno stato di lussuria e di purezza totale, prebiblica e preedenica, vagheggiata da sempre e mai raggiunta dall'uomo condannato a vivere nella storia. Anche qui l'incontro è basato inizialmente su di un contatto fatto di sguardi e gesti, ma è più una pantomima giocosa ed erotica che una strategia di morte. Del resto l'atmosfera sensuale ed esotica dei quadri di Gauguin e di Rousseau attraversati da Ashenden sono una preparazione adeguata all'atto finale. Il linguaggio umano, frutto dell'alienazione, non ha più ragione d'essere, il vuoto fra sé e l'altro da sé viene azzerato; l'io è di nuovo un tutt'uno con il creato in un ritorno paradossale al ventre di madre natura. La parola raggiunge la completa afasia e gli ultimi suoni emessi da Brewster sono dei grugniti all'unisono con quelli dell'animale.

L'indicibilità dell'esperienza si è contraddetta ancora una volta rivelandosi dicibile; l'osceno esce dalla clandestinità e occupa il centro della scena; la narrazione acquista toni più crudi e realistici trasformando l'episodio stesso in un fatto credibile, reale.

La parabola di Ashenden si è conclusa, metafora di un io a confronto con il pericolo della propria estinzione, essa termina con il superamento del desiderio di morte: Ashenden riesce a sfuggire al virus della malattia contemporanea che ha già contaminato Jane «a personal disease in which self fled self in ultimate allergy» (MoA, 169).

Egli accetta e vive la propria animalità fino in fondo senza per questo sentirsi meno umano. Orfano archetipico di un Dio ormai morto da tempo, ultimo sopravvissuto in un Eden disacrato, Adamo eroicomico dell'America odierna, inizia il suo nuovo rapporto con il mondo grazie ad una identità nuova di zeccha; esce dal parco-riserva della sua fantasia e decide di 'fon-

dare' una sua 'bibbia' alternativa che comincia con 'l'uomo' e 'l'orsa'.

Il recupero di un io primitivo che possa redimere e quindi rivitalizzare il troppo insterilito uomo contemporaneo non è certo un tema nuovo nella letteratura anglo-americana, ciò che è nuovo tuttavia, come si è cercato di dimostrare, è il modo in cui esso viene affrontato. In particolare la teoria abbastanza insolita per cui l'uomo non derivi dalla scimmia ma dall'orso sembra affascinare l'immaginazione dello scrittore post-moderno tanto da occupare un nuovo 'posto nella mente' del romanzo, come direbbe Franco La Polla, e sconfiggere, attraverso il gioco parodico, il vecchio modello dello schlemiel, di moda negli anni '50, del personaggio sfortunato e sconfitto in partenza, o vistosamente aggressivo ma non per questo meno perdente<sup>28</sup>.

Come conclusione, e conferma di quanto appena detto, vorrei citare, senza per altro entrare nel merito, due esempi paralleli a quello di Elkin e non certo meno interessanti.

Il primo è *L'Intervista impossibile* di Italo Calvino concessa alla Rai nel 1973, lo stesso anno in cui viene pubblicato *The Making of Ashenden*.

Brillante come sempre, Calvino penetra nei segreti del passato e reinventa la Storia; egli immagina infatti di recarsi nella vallata di Neanderthal vicino a Dusseldorf e intervistare il signor Neander, per chiedere notizie un po' più dettagliate sull'origine del genere umano. Alla domanda se per caso riesca a ricordarsi chi ci fosse stato prima di lui, Neander risponde:

Neander: Prima c'è mio papà.

Calvino: Non soltanto ma...

Neander: la nonna

Calvino: E prima ancora? Stia ben attento Signor Neander: la nonna di sua nonna?

Neander: No

Calvino: Come no

Neander: L'orso.

<sup>28</sup> Cfr. Franco La Polla, *Un posto nella mente. Il nuovo romanzo americano 1962-82*, Ravenna, Longo Editore 1985.

Calvino: L'orso! Un antenato totemico! Come avete sentito il signor Neander pone come capostipite della sua genealogia l'orso, certamente l'animale-totem che simboleggia il suo clan, la sua famiglia!<sup>29</sup>

Il secondo esempio è il racconto della scrittrice canadese Marian Engel, *Bear*, del 1982. La protagonista è una giovane bibliotecaria di Toronto che si trova a trascorrere l'estate in un'isola deserta in compagnia di un orso, a metà fra il cane semi-addomesticato e un enorme pelushe. Mentre il rapporto donna-orso si fa sempre più intimo la ragazza legge un libro di antropologia e ha un'illuminazione. A Berna, in Svizzera ogni anno, da tempi antichissimi, si celebra una festa in onore degli orsi:

It is rumored that even the pious pay them reverence in view of the ancient belief that they, not Adam and Eve, were our first ancestors<sup>30</sup>.

Come Italo Calvino e Marian Engel dimostrano, Stanley Elkin non è solo in questa nuova, particolare 'ricerca di identità'.

<sup>29</sup> Italo Calvino, *L'uomo di Neanderthal*, in *Interviste impossibili*, Milano, Bompiani 1975, p. 6.

<sup>30</sup> Marian Engel, *Bear*, Toronto, McClelland & Stuart 1976, p. 99.