Nathanael West e l'insostenibile pesantezza dell'essere

Giordano De Biasio

Università di Trieste

> Where was the Jew in him? You couldn't find it and yet you knew it was there. [...] No guile. No artifice. No mischief. All that he had eliminated to achieve his perfection. No striving, no ambivalence, no doubleness - just the style.
> Philip Roth, *American Pastoral*, 1997

> So much yearning, so much plotting and passion and subtlety and dissembling, all of it feeding the hunger to leave the house and be transformed. To become a new being. To bifurcate. The drama that underlies America's story, the high drama that is upping and leaving - and the energy and cruelty that rapturous drive demands.
> Philip Roth, *The Human Stain*, 2000

Nathanael West (1903-1940) è forse l'unico romanziere ebreo-americano a scegliere un *nome de plume* destinato a coprire non solo la sfera creativa ma anche quella anagrafica. Questo lavoro parte dalla convinzione che il cambio di identità, più che un atto formale sia una trasformazione che condiziona il suo modo di vedere il mondo e la letteratura. Qui non si tratta di stabilire una ingenua equivalenza tra l'autore e i suoi personaggi, quanto di dimostrare che il dato biografico, influenzando la sua tecnica compositiva, "entra nell'opera [e quindi le] appartiene." Paradossalmente, l'intrusione *en abyme* avviene in presenza di posizioni teoriche opposte: lo scrittore era convinto di poter eludere l'apriori esistenziale mediante le maschere fornitegli dalla finzione (Pagnini 140, 146). Per ricostruire questi aspetti della sua vita non sarà inutile riassumere la storia della famiglia paterna e materna.

West nasce a New York come Nathan Weinstein il 3 ottobre del 1903. I suoi genitori, Max Weinstein ed Anna Wallenstein, provenivano da Kovno, il centro lituano dove gli ebrei della seconda metà dell'Ottocento si consideravano tedeschi e godevano di libertà sconosciute nel resto dell'Impero zarista. In quell'angolo fortunato, l'emancipazione e la prosperità della borghesia ebraica erano riconosciute ed accettate da tutti. Il nonno materno di West, Lazar Samuelevitch Vollenstein, noto costruttore di stazioni ferroviarie, aveva ottenuto di modificare il cognome in Wallenstein. Il padre e gli zii del futuro scrittore lavoravano nelle sue aziende (*Martin* 13-21). Dopo l'assassinio di Alessandro il Grande nel 1881, la Russia revoca i diritti concessi agli ebrei residenti nel territorio lituano (libertà di movimento, diritto di proprietà, esenzione dal servizio militare). In seguito al regicidio, in tutto l'impero ricompare un violentissimo antisemitismo seguito da un articolato progetto di russificazione.[1]

Disponendo di conoscenze politiche e di solide risorse economiche, i Wallenstein e i Weinstein sono in grado di trasferirsi rapidamente negli Stati Uniti dove riprendono con successo le loro attività imprenditoriali. A New York, pur continuando ad andare fieri della loro appartenenza alla lingua e alla cultura tedesca, i numerosi componenti delle due famiglie optano per una rapida americanizzazione che disdegna ogni contatto con gli ebrei senza denaro provenienti dagli *shtetls* orientali. I Weinstein ed in particolare Anna, la colta madre di West, avrebbero potuto sottoscrivere a pieno titolo quanto era apparso in un editoriale dello *Hebrew Standard* del 1894: "The throughly acclimated American Jew [...] has no religious, social or intellectual sympathies with [the Eastern Jews]. He is closer to the Christian sentiment around him than to Judaism of these miserable darkened Hebrews." (Cit. da Rischin 97).

La rimozione radicale dei legami etnico-religiosi privò i Weinstein nati in America di un patrimonio inestimabile. Come sottolinea Jay Martin nella sua documentatissima biografia, la mancanza di un passato famigliare al quale fare riferimento influenzerà, se pur in maniera diversa, le loro scelte e i loro destini. In particolare, l'ansia di radicamento è manifesta nel futuro scrittore che il 16 agosto 1926, a ventitré anni, decide di cambiare legalmente nome e cognome: da quel momento egli sarà ufficialmente Nathanael West (Martin 25, 78, 54). E' sintomatico che nella transizione egli abbia lasciate immutate le iniziali, forse a sottintendere la volontà di conservare una pur labile traccia delle sue origini.

Martin dimostra con abbondanza di prove che West aveva messo a punto una vera e propria strategia per rendersi indistinguibile dagli americani. L'elaborazione della nuova identità era incominciata tra le mura domestiche, ma la negoziazione e il riconoscimento potevano avvenire solo nel confronto con l'Altro. Negli anni della scuola superiore e all'università West ostentava vestiti, calzini, scarpe e lacci griffati "Brooks Brothers"[2], sul piano amoroso era attirato solo dalle donne WASP, negava con energia l'esistenza di un'identità ebraica andata perduta nelle varie diaspore, faceva infine coincidere l'ebraismo con l'ortodossia religiosa e lo spirito commerciale (Martin 79-80). Con tutta evidenza, egli aveva elaborato le premesse per scivolare verso l'insicurezza ontologica e l'odio di sé.

A fronte della volontà dell'autore storico di stendere un velo d'oblio sulle proprie origini, appare interessante accertare in che misura questo tentativo abbia influenzato i fatti testuali. La questione della riconoscibilità della componente etnica si è posta per tutti quegli scrittori ebrei che hanno evitato di introdurre nelle loro creazioni personaggi, *milieux*, influssi linguistici, tradizioni o valori ebraici. In Europa, il caso più clamoroso è rappresentato da Franz Kafka (1893-1924). Con Robert Alter, si può dire che è difficile pensare che *Der Prozess* (1925) e *Das Schloss* (1926) possano essere frutto di una immaginazione cristiana, anche se, a livello euristico, rimane problematico dimostrare il contrario (Alter, 66-67)[3]. Lo stesso problema si presenta per le quattro opere di West, *The Dream Life of Balso Snell* (1931), *Miss Lonelyhearts* (1933), *A Cool Million. The Dismantling of Lemuel Pitkin* (1934) e *The Day of the Locust* (1939).

I critici americani non hanno insistito troppo sulla ebraicità di questi romanzi. Leslie Fiedler è uno dei primi a sostenere che esiste un rapporto causale tra status anagrafico originario ed universi narrativi: "West is, despite his own disclaimers, in a real sense, a Jew. He is racked [...] by guilt in the face of violence, shocked and tormented every day in a world where violence is daily. In *Miss Lonelyhearts*, he creates a kind of portrait of himself as one all nerves and no skin, the fool of pity whom the quite ordinary horror of ordinary life lacerates to the point of madness." A questa interessante affermazione si potrebbe obiettare che il paradigma della violenza non è di esclusiva pertinenza ebraica. Si pensi al ruolo che essa ha avuto nell'opera dei più anziani Ernest Hemingway e William Faulkner[4]. Fiedler è più convincente quando sostiene che West è l'inventore di un tipo di romanzo particolare le cui pretese di veridicità sono per-

fettamente ambigue: leggere le sue storie significa rimanere in bilico tra incubi frammisti a realtà e realtà indistinguibile dall'incubo. "For the record, it must be said that the exploiters of such ambiguity are typically Jews: Kafka for the continent, West for us" (Fiedler 21, 23).

Più recentemente, Harold Bloom ha ritenuto che West, malgrado i suoi propositi di un'assimilazione senza ritorno, "remains the most indisputably Jewish writer yet to appear in America." La sua opera, in particolare *Miss Lonelyhearts*, sarebbe paradossalmente ebraica in quanto nega il principio secondo il quale ogni cosa, nel mondo come nella Torah, è dotata di senso. Al pari di Shrike, l'implacabile retore dell'abisso, West sarebbe portatore di una pulsione apocalittica che lo spinge a ripercorrere le strade del nichilismo già battute dai mistici sabbatiani e dagli eretici di Jacob Frank (1726-1791). La tesi di Bloom è affascinante, ma manca di riscontri intertestuali. E' lo stesso critico a dover ammettere che nei romanzi westiani non c'è traccia di influenze religiose ebraiche (Bloom, "Introduction" 1-2)[5].

Rispetto al principio creativo che ha ispirato le narrazioni di Abraham Cahan, Anzia Yezierska, Ben Hecht, Ludwig Lewishon, Michael Gold, Henry Roth, Daniel Fuchs e molti altri, la poetica westiana prevede l'esclusione di ogni riconoscibile disegno autobiografico. L'assenza di *topoi* presenti nel romanzo ebraico-americano, da Cahan a Philip Roth, è facilmente accertabile: la *Yiddishe Mame*, la famiglia, i ricordi del Vecchio Mondo, il conflitto generazionale, l'interferenza dello yiddish o del tedesco, il reverente interesse per le scuole e la cultura dei Gentili[6], e, infine, il tormentato processo di identificazione con l'America. Sul piano dello stile e dell'organizzazione formale, il meccanismo che oggettiva la distanza tra universo biografico e universo artistico è rinvenibile nell'uso della terza persona, ma soprattutto nella quasi totale assenza dell'analessi[7]. Per una qualche ragione West ignora la tendenza, presente ovunque nella narrativa modernista, che vuole la prolessi molto meno frequentata della figura opposta.

È West stesso che spiega la piattezza delle sue rappresentazioni quando scrive che *Miss Lonelyhearts* è stato parzialmente costruito a guisa di un fumetto comico e che in America non si possono scrivere né capolavori né romanzi epici, perché le fortune non si accumulano e le famiglie "have no history". Di più, "psychology has nothing to do with reality nor should it be used as motivation. The novelist is no longer a psychologist"

(West 401-402). Tracce di queste posizioni si possono trovare in *The Dream Life of Balso Snell*, dove un aspirante scrittore confessa di avere cercato invano "into the bowels of [his] compassion, the depths of [his] being, and even into the receding vistas of [his] memory" le tracce dei propri sentimenti passati. Il tentativo è fallito perché "[He is] on the side of intellect against emotions, on the side of the brain against the heart" (West 23).

La precisazione del personaggio, mentre mima en *abyme* "non il testo come prodotto finito, ma il processo di produzione del testo" (Izzo 15) riecheggia la teoria eliotiana del 1919: "Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality" (Eliot 39-49). Nei loro esiti finali, le spie di regia di West introducono quello che un critico ha definito il suo "metodo disgiuntivo", un modello coerente che prevede personaggi privi di "evoluzione", "spessore" e "complessità psicologica" (Le Vot 130-131).

Dichiarazioni di poetica a parte, l'assenza di analessi può anche essere interpretata come il frutto di una più o meno consapevole proiezione *en abyme*: nella vita reale, avendo deciso per la cancellazione del retaggio etnico, West è costretto ad una continua dissimulazione e invenzione di ruoli. Uno dei suoi cugini lo definisce "a master of the convincing lie" e il suo biografo "a compulsive role-player" (Martin 32)[8]. Molto prima di diventare scrittore, egli sta dunque coltivando con eclettica disinvoltura l'arte delle rappresentazioni di sé attraverso il racconto in prima persona[9]. Più tardi tutto questo si troverà rispecchiato nei suoi personaggi, contraddistinti da un'interiorità mutila: ora maschere surreali, ora assurde, ora grottesche, ora patetiche. In particolare il *role-playing* troverà la sua consacrazione in *The Day of the Locust*, dove impera l'isotopia del falso, del travestimento, dell'apparire a spese dell'essere.

Gli antieroi di West vivono ed agiscono nel presente, non viaggiano nel tempo che da sempre rappresenta la dimensione testuale ebraica, ma nello spazio. Le loro avventure finiscono invariabilmente nella beffarda negazione dell'ideale originario: il sogno del poeta in cerca di lettori, del giornalista che tenta di emulare Cristo in un mondo senza Dio, dello *schlemiel* del New England sulle orme di Horatio Alger, del pittore innamorato che vuole dipingere l'apocalisse della babele hollywoodiana[10]. A parte Lemuel Pitkin, tutti gli altri condividono il percorso tracciato da Jo Boshere in *A Jew in Love* (1931).

Obsessed with an object, with a woman, we close the doors on our past [...]. We lock away all that we have been in order to be free [...]. We find ouselves as in dream unable to stir amid dangers, unable to flee from the approaching disaster. (Hecht 193)

Nei romanzi di West non esiste possibilità di fuga. Il viaggio di Balso Snell non è mai iniziato e termina con una violenta polluzione notturna. Miss Lonelyhearts non riesce a redimere il mondo e cade colpito a morte per mano di un povero storpio. Lemuel Pitkin, il bravo ragazzo americano, finisce assassinato sul palco di un'organizzazione fascista[11]. Il quadro di Tod Hackett rimane incompiuto e la sua ossessione amorosa inappagata. Con tutta evidenza, è *thanatos* il fantasma che risiede stabilmente nell'immaginazione dello scrittore. W. H. Auden è del parere che i quattro epiloghi servano in realtà ad indirizzare i personaggi verso lo stesso desiderato obiettivo, "escape from the conscious Ego and its make-believe":

Consciousness, it would seem, does not mean freedom to choose, but freedom to play a fantastic role, an unreality from which a man can only be delivered by some physical or mental explosion outside his voluntary control. [...] West's descriptions of Inferno have the authenticity of first-hand experience: he has certainly been there [...]. All his main characters suffer from the same spiritual disease which [...] we may call West's Disease. This is a disease of consciousness which renders it incapable of converting wishes into desires. A lie is false; what it asserts is not the case. A wish is fantastic; it knows what is the case but refuses to accept it. All wishes, whatever their apparent content, have the same and unvarying meaning: "I refuse to be what I am." A wish, therefore, is either innocent and frivolous, a kind of play, or a serious expression of guilt and despair, a hatred of oneself and every being one holds responsible for oneself. [...] A sufferer from West's Disease is not selfish but absolutely self-centered [...]. To the self-centered man, other people only exist as images either of what he is or of what he is not, his feelings towards them are projections of the pity or the hatred he feels for himself and anything he does to them is really done to himself. [...] In his final stages, the desease reduces itself to a craving for violent physical pain - this craving, unfortunately, can be projected onto other [...]. (Auden 119-121)

Stabilendo una relazione diretta tra lo scrittore e i suoi personaggi, Auden va al cuore del problema, implicando la serie dei rispecchiamenti *en abyme*: rifiuto dell'identità originaria, *role-playing*, amore, pietà e odio per se stessi e per gli altri. Il *self-hatred* viene alla luce ogni qualvolta West tratteggia un semita: le storie dei suoi ebrei sono la somma dei più vieti

stereotipi inventati dai Gentili, al punto da soddisfare - scrive Leslie Fiedler - "the most rabid anti-Semite" (22). Maggiore spazio viene fornito invece alle relazioni tra i sessi dove peraltro non c'è amore nel senso comune del termine, né unioni felici, né prole. C'è invece una morbosa attrazione per i rapporti sadomasochistici, di norma suscitata da donne rigorosamente WASP.

Se ne può vedere un esempio in *The Day of the Locust*, quando troviamo Tod che guarda una fotografia di Faye infilata nell'angolo di uno specchio. Distolto dai gesti quotidiani - sta cercando di sistemarsi la cravatta - egli fissa l'immagine con la stessa febbrile concentrazione di Robert Cohn quando incontra Brett Ashley in *The Sun Also Rises* (1926). Benché l'icona rappresenti una finzione nella finzione - si tratta di un'inquadratura filmica dove la giovane recita la parte di una cortigiana discinta - Tod va oltre lo sbarramento dei segni virtuali, così da fare emergere la vera natura del referente, cioè il corpo di una donna il cui possesso porta con sé certezza di distruzione e di morte:

She lay stretched out on the divan with her arms and legs spread as though welcoming a lover, and her lips were parted in a heavy sullen smile. She was supposed to look inviting, but the invitation wasn't to pleasure. [...] Her invitation wasn't to pleasure, but to struggle, hard and sharp, closer to murder than to love. If you threw yourself on her, it would be like throwing yourself from the parapet of a skyscraper. You would do it with a scream. You couldn't expect to rise again. Your teeth would be driven into your skull like nails into a pine board and your back would be broken. You wouldn't even have time to sweat or close your eyes. [Tod] managed to laugh at his language, but it wasn't a real laugh and nothing was destroyed by it. (West 251)

Malgrado l'idea della penetrazione implichi crudamente la fine violenta della vita, Tod non si preoccupa. La sua incoscienza amorosa anticipa quella di Benn Crader che in *More Die of Heartbreak* (1987) viene paragonato ad un "hemophiliac who would shave in the dark with a straight razor" (Bellow 113).

Va detto che la misoginia è un dato personale dei singoli personaggi, ma è anche qualcosa che l'autore ha mutuato dai grandi nomi della letteratura americana. Altrove ho cercato di dimostrare che, quanto a violenza antifemminista, i narratori ebreo-americani del dopoguerra non sono secondi a nessuno: nelle varie articolazioni narrative, l'amore-odio per la *shiksa*[12] scaturisce da un assioma che non viene mai messo in discussio-

ne: l'uomo è cultura, la donna è natura (De Biasio 14-16). All'interno della letteratura ebraico-americana, il battistrada di questa tendenza è stato sicuramente West.

Con *The Day of the Locust* si ha la conferma che la poetica westiana non prevede attività memoriale di sorta: il romanzo è inchiodato ad un presente che progredisce a fatica, non fosse per le subitanee incursioni prolettiche compiute da un protagonista ossessionato dal violento desiderio di porre fine all'attesa per affondare finalmente i denti nella carne della bellissima Faye Greener. Nel prologo si legge che Tod Hackett, un giovane del New England laureato alla Scuola di Belle Arti di Yale e da pochi mesi scenografo a Hollywood, è "a very complicated young man with a whole set of personalities, one inside the other like a nest of Chinese boxes". (West 242)

Ci si aspetterebbe che queste personalità multiple avessero la stessa funzione del famoso fucile di Čechov: prima o poi dovrebbero esplodere, gradualmente o tutte insieme. Collocate nell'esordio e in attesa di essere dispiegate, hanno la funzione di creare la classica *suspense* narrativa. In questi casi, spiega Jurij Lotman, l'attenzione del lettore è rivolta ad una serie di possibili eventi in grado di rimescolare le carte e fare luce sull'enunciato originario. Nel momento fortuito della "esplosione" dovrebbe avere luogo un repentino aumento della informazione, culminante nell'idea dello sviluppo futuro e nella autoconoscenza (Lotman 26-27). In altri termini, sarebbe inevitabile che nel testo emergessero delle schegge retrospettive più o meno ampie, più o meno complesse. Nel romanzo di West niente di tutto questo avviene: la conoscenza della personalità di Tod rimane in gran parte limitata ai suoi desideri ossessivi che, come ha osservato Auden, sono minati dalla sua inettitudine a trasformarli in realtà.

Sul piano narratologico, il silenzio sul passato di Tod si configura come una parallissi, cioè una omissione deliberata di dati vitali noti sia al personaggio sia al narratore (Genette 243). La questione delle personalità multiple ha sicuramente a che fare con la genesi dell'opera: nel corso delle numerose revisioni del romanzo, West aveva affidato il ruolo di intelligenza centrale a Claude Estee, che raccontava la storia in prima persona. Nella versione definitiva, con il passaggio alla terza persona, la focalizzazione è stata assorbita da Tod. Il cambiamento ha comportato un laborioso riaggiustamento di prospettiva perché un giovane pittore vede il mondo in maniera diversa rispetto ad un maturo sceneggiatore (Martin 312-313).

Questo slittamento segnala la presenza dello scambio di identità e riflette comunque l'insicurezza ontologica dell'autore storico.

La figura del doppio aveva già fatto una breve e inquietante comparsa in *The Dream Life of Balso Snell*, attraverso l'aspirante scrittore che precedentemente aveva sostenuto l'impersonalità del processo artistico e la messa al bando di ogni emozione:

"When you think of me, Saniette," I said, "think of two men - myself and the chauffeur within me. This chauffeur is very large and dressed in ugly ready-made clothing. [...] The name of this chauffeur is The Desire to Procreate. [...] his hands, covered with wool, refuse me speech for the emotion aroused by the face in my brain". (West 27)

L'incertezza modale e un parziale scambio di ruoli compaiono anche durante la stesura di *Miss Lonelyhearts*. Nei capitoli pubblicati su due riviste a pochi mesi dall'uscita del romanzo presso Liveright, la narrazione passa rispettivamente dalla terza, alla prima e di nuovo alla terza persona. Importanti passaggi attribuiti a Miss Lonelyhearts (in quel momento era ancora individuato con nome e cognome) vengono trasferiti a Shrike, il suo antagonista. Nella versione finale, un passaggio riguardante un'incursione analettica del protagonista viene interamente cancellato (Long 44-46). Questo conferma, ove ce ne fosse ancora bisogno, la pervicace volontà dell'autore di oscurare il passato delle sue creature, così come nella vita egli cercava di liberarsi del suo. In questo disegno, egli potrebbe essere stato influenzato dalla lettura di un passaggio contenuto in *Geschlecht und Charakter* (1903) di Otto Weininger: "il passato dell'ebreo [assimilato] non è veramente il suo passato, esso è il suo futuro." (309)

Nel disegnare il personaggio di Tod, è possibile che West avesse in mente lo *schlemiel*, una figura presente nella letteratura yiddish e sopravvissuta con successo anche in America[13]. Come Tod (e come Lemuel Pitkin), lo *schlemiel* risulta un perdente nato: è goffo, ingenuo, mite e sfortunato. Se fosse vera questa ipotesi, la bionda Faye non potrebbe che essere l'ennesima ricomparsa della *shiksa*, la metafora ossessiva che da sempre vitalizza i romanzi ebraico-americani. E' suo il potere di schiudere all'ebreo le porte dorate della Nuova Terra Promessa. Il mito è talmente consolidato che un personaggio di Philip Roth lo definirà irridendolo "the Jewish male's idolatry-worship of the shiska. [...] The original Jewish dream of escape" (Roth 124)[14].

Tod sa di non poter contare sulla prestanza fisica e sul denaro, allora progetta ripetutamente di possedere Faye con la forza. Di volta in volta, egli pensa di schiacciarla, spezzarla e infine stuprarla:

As he watched her, he felt sure that her lips must taste of blood and salt and that there must be a delicious weakness in her legs. His impulse wasn't to aid her to get free, but to throw her down in the soft, warm mud and keep her there.
He expressed some of his desire with a grunt. If he only had the courage to throw himself on her. Nothing less violent than a rape would do. The sensation he felt was like that he got when holding an egg in his hand. Not that she was fragile, or even seemed fragile. It wasn't that. It was her completeness, her egglike self-sufficiency, that made him want to crush her. [...] If only he had the courage to wait for her some night and hit her with a bottle and rape her. But he did nothing and she began to talk again. (West 295, 376)

Sotto le brutali immagini westiane, peraltro tutte sognate, tutte ipotetiche, ricompare il paradigma della donna come natura. A parte il suggestivo cognome arboreo di Faye Greener, il romanzo è disseminato di immagini che l'associano alla selvaggina che fugge, alla grazia strutturale di una betulla, all'invulnerabilità di un turacciolo nel mare in tempesta, al profumo del grano in fiore. Alla fine, Tod sublima la sua ossessione nel quadro che chiude il romanzo: mentre le fiamme stanno divorando le false costruzioni hollywoodiane, emergono in fuga gli immemori seguaci di tutti i miti e di tutti i culti. E' Faye che li guida verso l'abisso, nuda, orgogliosa, incorrotta, non toccata dal pensiero e perciò ignara delle rovine che si lascia alle spalle.

L'ostinazione di Tod nel possedere la *shiksa* evoca l'inflessibile accanimento di K. nel voler raggiungere il kafkiano castello del conte Westwest (sic). Né l'uno né l'altro capiscono che il dato essenziale riguardante l'oggetto del loro desiderio è la sua inaccessibilità. Il loro errore sta nell'impazienza: sin dall'inizio, K. brucia dalla voglia di mettersi al lavoro e Tod immagina di "gettarsi" sul corpo di Faye. L'esigenza di "una conclusione prematura è il principio della figurazione, genera l'immagine o se si vuole l'idolo, e la maledizione che vi è connessa è quella [dell'] idolatria" (Blanchot 62).

Questa somiglianza esistenziale ed estetica si fa più precisa se affianchiamo K. a Miss Lonelyhearts nel romanzo omonimo. Nel febbraio del 1932, il responsabile della "piccola posta" del *New York Post-Dispatch* si chiamava ancora Thomas Matlock. Nell'aprile dell'anno successivo nome

e cognome sono spariti. Da quel momento, tramite una combinazione metonimica, egli sarà sempre identificato con il ruolo che ricopre al giornale. Jay Martin ha potuto accertare che durante la composizione di *Miss Lonelyhearts*, West stava leggendo *The Castle*, uscito in America nel 1930 (82, 236). Questa notizia induce a cercare possibili relazioni intertestuali, a cominciare dagli incipit: l'agrimensore, identificato con la lettera K sigillata dal punto, compare nella prima frase di *The Castle*. Miss Lonelyhearts è la prima parola del romanzo dallo stesso titolo.

Appare evidente che, sin dall'inizio, i due scrittori hanno voluto privare i personaggi del segno distintivo del nome. Nel corso delle rispettive diegesi, la scelta ha delle conseguenze decisive: depista il lettore, impedendogli di risalire all'identità dei loro genitori e alle diramazioni parentali; colloca i personaggi fuori dell'ordine sociale di provenienza, dove esiste uno specifico patrimonio onomastico a cui attingere; oscura il principio di identità per cui ogni persona è quella che è e non altro. A livello riflessivo, il concetto di io e di personalità non viene mai posto, né viene attivato nel contesto del mondo esterno. In sintesi, Kafka e West si rifiutano di rivelare ed esplorare il codice esistenziale dei loro personaggi.

K. e Miss Lonelyhearts hanno contatti con varie persone, eppure nessuno li chiama per nome, nessuno chiede loro il nome, nessuno fa domande sulle loro origini o sul loro passato. Quando K. incontra Frieda all'osteria, la ragazza dichiara: "Oh, I know all about you, you're the Land-Surveyor." Poco dopo, mentre i due si abbracciano frenetici sul pavimento che puzza di birra, Klamm chiama a sé la ragazza e come risposta ottiene un enfatico rifiuto: "I'm with the Land-Surveyor!"[15] Al suo arrivo, K. si era qualificato così: "Let me tell you that I am the Land-Surveyor whom the Count is expecting" (Kafka 49, 55, 5). Da quel momento, al villaggio come al castello, tutti lo indentificano come tale.

Mentre *Miss Lonelyhearts* è appoggiato al banco di uno *speakyeasy* sente menzionare "his own name" (West 75). L'informazione è precisa: egli possiede un nome proprio che però viene escluso dal testo. Quando il giornalista chiama al telefono una delle sue lettrici, si guarda bene dal rivelare la sua identità: "This is Miss Lonelyhearts", "Miss who?" [Fay Doyle said] [...] "Miss Lonelyhearts, Miss Lonelyhearts, the man who does the column." [...] "Oh, hello... [she said]". Betty conosce sicuramente il nome del suo fidanzato, ma è impedita a pronunciarlo dall'autorità congiunta di autore e narratore. Quando i due si incontrano, la giova-

ne è costretta a ricorrere al pronome personale o a qualche epiteto affettuoso. Circostanza curiosa, la sua silente deflorazione avviene sul pavimento della veranda di una vecchia casa di campagna che sapeva di "sweat, soap and crushed grass" (West 89, 102).

La tenace aspirazione di K. a poter esercitare il suo lavoro, cioè misurare, dividere e mappare terreni, è molto simile al mistico desiderio di Miss Lonelyhearts di dare risposte e fornire aiuto alle sue disperate lettrici. Nel perseguimento dei rispettivi propositi, emerge implicito il concetto di ordine e di giustizia, eppure il paradigma attorno al quale ruotano le storie dei due protagonisti è rappresentato dal solo verbo dell'intrudere. Arrivato al villaggio per un errore burocratico, K. cerca di penetrare un luogo che non gli appartiene, un miserabile paese governato da leggi e relazioni che gli risultano perlopiù incomprensibili. A suo tempo, il giornalista era stato chiamato a ricoprire il posto alla rubrica quasi per scherzo e al solo fine di ottenere un avanzamento di carriera. Quando inizia il racconto, egli è già penetrato nell'inferno degli emarginati. Pur profondamente coinvolto, non riesce però a dare risposte che risultino loro intelligibili. Nel corso di una delle sue confuse incursioni salvifiche, viene sedotto da Mrs. Doyle, la cui mole gigantesca ricorda Gardena, la locandiera in *The Castle*. Dopo una serie di equivoci comico-grotteschi, Miss Lonelyhearts è ucciso accidentalmente da Mr. Doyle, a cui aveva promesso aiuto. Conoscendo a posteriori la sorte che Kafka aveva destinato a K., questa morte introduce un altro inquietante tassello di parentela tra i due autori[16].

Milan Kundera sostiene che la "santissima trinità del romanzo moderno", Proust, Joyce e Kafka, non esiste. La triade è un'invenzione dei critici. In realtà, è Kafka lo scrittore che inaugura un nuovo modo di concepire l'ego letterario, un ego privo di profondità e di retrospezione. "Tutta la situazione di K. è assorbita dalla situazione in cui è intrappolato, e niente di quello che potrebbe andare al di là di questa situazione [...] ci viene mai rivelato." E' questo che fa di K. "un essere unico", una singolarità che, a ben vedere, può essere estesa anche a Miss Lonelyhearts. Per principio, aggiunge Kundera, un romanzo è incapace di indagare la realtà perché il suo ambito è l'esistenza. E tuttavia "l'esistenza non è ciò che è avvenuto, [...] ma il campo delle possibilità umane, di tutto ciò che l'uomo può divenire" (44-45, 68).

Il tema della fuga dalle radici, amplificato dalla sua elisione nei rispettivi testi, dà la misura di come si trasforma, si metamorfosa, un essere umano quando decide di dividersi dalla propria identità. Biforcarsi è in sé un atto distruttivo che però custodisce al suo interno il sogno di una nuova vita lontana dalle ingiunzioni che provengono dal passato[17]. Il ritorno del rimosso, tuttavia, è sempre in agguato, come ricorda Nathan Zuckerman, il *Doppelgänger* di Philip Roth: "the worm in the dream is always the past, that impediment to all renewal" (314).

Note, Notes, Anmerkungen

1 Sull'argomento si veda la monografia di Michael Aronson.

2 Per ogni ebreo che voleva americanizzarsi l'abbigliamento era di primaria importanza per passare inosservato nel mondo dei Gentili. Tracce di questa preoccupazione sono presenti in molti romanzi ebraico-americani (De Biasio 1-19). Anche Kafka, nella vita come nei suoi scritti, attribuiva un rilievo di primo piano ai vestiti e alla moda, si veda Mark M. Anderson 29-30 e *passim*.

3 Sulla difficoltà di individuare l'ebraicità testuale kafkiana si veda anche Harold Bloom, "A Speculation" (268).

4 Si veda Patrick W. Shaw.

5 Altrove, Harold Bloom aggiunge che West non aveva alcun interesse o conoscenza della tradizione esoterica ebraica. (*How to Read* 328).

6 Sin da principio, West manifestò un profondo disinteresse per la scuola americana. Non riuscì a finire la scuola superiore e poté iscriversi all'università solo ricorrendo a documenti falsi. Era però un accanito lettore, con una morbosa curiosità per gli argomenti più strani (Martin 37-92).

7 Curiosamente, alla figura di Homer Simpson in *The Day of the Locust* viene attribuita una rilevante dimensione retrospettiva.

8 Interessante il parere di un altro critico: "[West] was an urban Jew who tried to storm WASP America with endless frantic mimicry; it's hard to miss the obsessive, yearning inadequacy which characterized his life style - a desperation channelled into the relentless acquisition of social masks" (Raban 217-218).

9 Con gli amici, West lasciava intendere che i suoi genitori fossero tedeschi. Nel 1926, nel modulo di richiesta del passaporto egli scrisse, mentendo, che il luogo di nascita del padre era Danenberg, Germania. Mentre era alla Brown University, fece girare la notizia che i suoi antenati appartenevano alla nobiltà germanica. Per anni, nelle famiglie Weinstein-Wallenstein venne discusso con passione il dramma di Friederich Schiller, *Wallenstein* (1796-1799). La tragica figura del duca infiammò la fantasia dei più giovani. Alla Brown University West firmò una poesia e un saggio con un risonante Nathanael von Wallenstein Weinstein (Martin 26-27).

10 Cfr. Irving Maling 155.

11 Su *A Cool Million* si veda l'interessante saggio di Annalisa Goldoni.

12 *Shiksa* deriva dall'ebraico *sheques* (macchia, difetto, fessura) e indica una giovane donna non ebrea. Il corrispettivo maschile è *goy* (Rosten 458-459).

13 Sull'argomento si rimanda alla monografia di Ruth R. Wisse.

14 Prima di lui, Jo Boshere era stato più esplicito: "the niggerish delight of the Jew in the blond" vissuto come "[a] ghostly pathology of desire and frustration" (Hecht 187).

15 Giuliano Baioni sostiene che K. coinvolge Frieda per spianarsi la strada verso il Castello (253). In questo senso, essa ricopre lo stesso ruolo che la *shiksa* svolge nei romanzi ebreo-americani, dove i personaggi pensano che l'unione esogamica faciliti il loro ingresso nella Nuova Terra Promessa.

16 A quanto riferisce Max Brod, Kafka intendeva chiudere il romanzo con la morte di K. (Baioni 268).

17 In *A New Life* (1961) di Bernard Malamud, il protagonista, uno *schlemiel* che risponde al nome di S. Levin, arriva in un college del West perfettamente ripulito del proprio passato. Sulla presenza di temi kafkiani nei romanzi di Bellow, Malamud e Philip Roth si veda Helen Weinberg 28-107 e 165-185. Per uno studio comparatistico tra Philip Roth e Kafka si veda il saggio di Theodore Weinberger.

Opere citate, Works Cited

Zitierte Literatur

Alter, Robert. "Jewish Dreams and Nightmares". 1969. *Contemporary American-Jewish Literature. Critical Essays*. Ed. Irving Malin. Bloomington: Indiana University Press, 1973. 58-77.

Anderson, Mark. M. *Kafka's Clothes. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle*. Oxford: Claredon, 1992.

Aronson, Michael. *Troubled Waters. The Origins of the 1881 Anti-Jewish Pogroms in Russia*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1991.

Auden, W. D. "Interlude: West's Disease". 1957. *Critical Essays on Nathanael West*. Ed. Irving Malin. New York: Hall, 1994. 118-123.

Baioni, Giuliano. *Kafka. Romanzo e parabola*. 1962. Milano: Feltrinelli, 1980.

Bellow, Saul. *More Die of Heartbreak*. New York: Morrow, 1987.

Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955. Trad. di Gabriella Zanobetti. *Lo spazio letterario*. Milano: Einaudi, 1967.

Bloom, Harold. *How to Read and Why*. New York: Scribner's, 2000.

_____ "Introduction". *Modern Critical Interpretations of Nathanael West's Miss Lonelyhearts*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea, 1986. 1-9.

_____ "A Speculation Upon American Jewish Culture". *Judaism* 31. 3 (1982): 266-273.

De Biasio, Giordano. *Memoria e desiderio. Narratori ebrei d'America*. Torino: UTET Libreria, 1992.

Eliot, T. S. "Tradition and the Individual Talent". 1919. *Essays on Poetry and Criticism*. London: Faber, 1997. 39-49.

Fiedler, Leslie. "The Breakthrough. The American Jewish Novelist and the Fictional Image of the Jew". *Midstream* 4. 1 (1958): 15-35.

Genette, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. Trad. di Lina Zecchi. *Figure III*. Torino: Einaudi, 1976.

Goldoni, Annalisa. "Nathanael West: lo smantellamento come parodia". *Sigfrido nel nuovo mondo. Studi sulla letteratura d'iniziazione*. Ed. Paola Cabibbo. Roma: La Goliardica, 1983. 201-208.

Hecht, Ben. *A Jew in Love*. New York: Covici-Friede, 1931.

Izzo, Donatella. "Introduzione: per una storia della *mise en* abyme". *Il racconto allo specchio. Myse en abyme e tradizione narrativa*. Ed. Donatella Izzo. Roma: Nuova Arnica, 1990. 7-35.

Kafka, Franz. *The Castle*. Trans. Willa and Edwin Muir. New York: Schocken, 1997.

Kundera, Milan. *L'art du roman. Essay*. 1986. Trad. di Ena Marchi. *L'arte del romanzo*. Milano: Adelphi, 1995.

Le Vot, André. "Nuovi metodi di narrare nella letteratura americana recente. Ovvero: lo smantellamento della narrativa contemporanea". *Narrativa posmoderna in America. Testi e contesti*. Ed. Cristina Bacchilega. Roma: La Goliardica, 1986. 125-155.

Long, Robert. E. *Nathanael West*. New York: Ungar, 1985.

Lotman, Jurij. *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*. Trad. di Caterina Valentino. Milano: Feltrinelli, 1993.

Malamud, Bernard. *A New Life*. New York: Farrar-Straus, 1961.

Malin, Irving. "Approaches to the Novels". *Critical Essays on Nathanael West*. Ed. Ben Siegel. Bloomington: Indiana University Press, 1973. 153-160.

Martin, Jay. *Nathanael West: The Art of His Life*. London: Secker & Warburg, 1971.

Pagnini, Marcello. *Struttura letteraria e metodo critico*. Firenze: D'Anna, 1982.

Raban, Jonathan. "A Surfeit of Commodities: The Novels of Nathanael West". *The American Novel and the Nineteen Twenties*. Ed. Edward Arnold. Stratford: Stratford-Upon-Avon Studies, 1971. 215-231.

Rischin, Moses. *The Promised City. New York's Jews 1870-1914*. Cambridge: Harvard University Press, 1977.

Rosten, Leo. *The Joys of Yinglish*. New York: Penguin, 1990.

Roth, Philip. *The Counterlife*. London: Cape, 1987.

Shaw, Patrick W. *The Modern American Novel of Violence*. Troy: Whitston, 2000.

Weinberg, Helen. *The New Novel in America. The Kafkan Mode in Contemporary Fiction*. Ithaca: Cornell UP, 1970.

Weinberger, Theodore. "Philip Roth, Franz Kafka, and Jewish Writing". *Journal of Literature & Theology*, 7. 3 (1993): 248-258.

Weininger, Otto. *Geschlecht und Charakter*. Wien: Braumüller, 1903. Trad. di Giulio Fenoglio. *Sesso e carattere*. Milano: Feltrinelli, 1987.

West, Nathanael. *Novels and Other Writings*. New York: Library of America, 1997.

Wisse, Ruth. R. *The Schlemiel as Modern Hero*. Chicago: University of Chicago Press, 1971.