

Chi cavalca una tigre non può scendere **William Saroyan nel mito americano di Elio Vittorini**

Dice il proverbio cinese : chi cavalca una tigre non può più scendere. « E a scendere dalla tigre sulla quale si tengono aggrappati, non so davvero, gli scrittori americani, come potranno più fare » dice Cecchi.¹ Anni dopo gli risponderà Vittorini sul « Politecnico » :

E perché nella vita umana si dovrebbe scendere ? La vita degli uomini è tigre, tensione, e torna giusto che ne sia mangiato chi voglia scendere.²

Improntato sull'iperbole, l'americanismo di Vittorini « fu un momento della sua poetica , perciò ebbe un carattere così personalistico, un'impronta così sbrigliata, e tante doti di esuberanza piuttosto che di cautela critica ».³

Sullo sfondo di un'Italia fascista autarchica e xenofoba l'intelligenza italiana offre come unico antidoto contro il disordine del reale l'ermetico silenzio di una resistenza passiva.

È con questo sguardo, sofisticato ma insieme critico, « arguto, colto e divertito »⁴ ma forse anche spaventato da tanta novità, da tanta barbarie, che

¹ Cito da A. Lombardo, *L'America e la cultura letteraria italiana*, Bologna, Clue, 1981, p.21.

² « Il Politecnico », n.30, gennaio 1946

³ A. Guiducci, *Il mito Pavese*, Firenze, Vallecchi, 1967, p.150.

⁴ D. Fernandez, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia editore, 1969, p.19.

i primi americanisti - fra tutti Cecchi e Praz - si sono avvicinati al Nuovo Mondo.

La nuova generazione, però, è completamente diversa. Vittorini, e con lui Pintor e Pavese, prospettano una nuova concezione della letteratura, che non sia più evasione estetizzante, ma scelta etica ed esistenziale. Sullo sfondo di un paesaggio stanco e provinciale, l'America si staglia per loro come spazio aperto, come terra promessa, come simbolo di libertà. Diviene il luogo mitico in cui, tornati barbari e primitivi, si può ricominciare da capo portandosi l'eredità del vecchio mondo non come « pesante fardello » ma come « carico di spezie ». Nell'ampiezza dei suoi orizzonti ci si rimette in viaggio per tornare alla propria infanzia, al centro della terra. E vi si scopre la feroce purezza dell'uomo nuovo, che si muove a un ritmo diverso, più diretto e meno retorico, più aderente alla vita moderna.

« Hemingway, Faulkner, Saroyan sono soprattutto gli inventori di uno stile ; ma il loro è uno stile sotto cui è ancora fresca la materia terrestre ». ⁵ E i loro giovani seguaci italiani, abbandonando l' « America amara » di Cecchi e di Lawrence, scommettono sulla nuova leggenda ribaltandone le valenze : ora barbaro significa vergine e incontaminato, e la ferocia tanto aborrita da Cecchi diventa, per Vittorini, purezza. Lo si leggerà nelle Note di *Americana*, ⁶ che però Vittorini deve sacrificare sostituendovi, per aggirare la censura fascista, l'introduzione dello stesso Cecchi. Il contrasto che si crea è evidente e paradossale, e il passaggio di testimone tra le due generazioni avviene in modo ambiguo e farraginoso, benché irreversibile. Anche la traduzione è per Vittorini parte integrante del suo percorso poetico e ruota intorno al suo nucleo fondamentale, lo stretto legame tra mito e realtà che ogni volta cerca di incanalare al meglio la propria forza in un'opera o in un incontro.

« Il messaggio degli americani », dice Pavese, « è il senso di una misteriosa verità sotto le parole (...) un gioco di simboli che trasfigurano le cose quotidiane e danno loro un valore e un significato, altrimenti il mondo sarebbe ischeletrito. » ⁷

⁵ G. Pintor, *La lotta contro gli idoli in Il sangue d'Europa*, Torino, Einaudi, 1977, p.159.

⁶ E. Vittorini, *Americana*, Milano, Bompiani, 1984 [1941]. Bloccata dalla censura nel 1941, *Americana* fu ripubblicata nel 1942, senza le note introduttive di Vittorini, e con la prefazione di Emilio Cecchi. L'edizione integrale, con le note di Vittorini e senza la prefazione di Cecchi, fu ristampata nel 1968.

⁷ C. Pavese, *Il mestiere di vivere*, Torino, Einaudi, 1981, p.328.

Realtà e simbolo, dunque, così come impegno e autonomia, irruzione della storia nel mondo letterario ma anche sua elaborazione formale, quando non addirittura lirica, sulla pagina. Ecco perché, alla tensione che spinge Vittorini alla ricerca di terre inesplorate, si contrappone spesso una certa fissità lirica del linguaggio. Questo scontro di forze - sempre presenti nei suoi testi - compare anche nelle sue traduzioni. E ogni tanto, anche se non sempre, si trasforma in musica.

Mentre Hemingway e Fitzgerald sono ribelli di buona famiglia, gli americani degli anni Trenta sono d'estrazione popolare.

William Saroyan nasce a Fresno, in California, nel 1908, da genitori armeni. Orfano di padre, è costretto molto presto a lavorare. Vende giornali e distribuisce telegrammi, proprio come i ragazzini dei suoi racconti. E proprio come Vittorini, è un autodidatta.

Comincia a scrivere durante la Grande Depressione, dal 1934 al 1949 pubblica otto volumi di racconti. Con l'avvento della guerra, però, il sentimentalismo un po' nostalgico della sua opera si accentua ed egli comincia a perdere forza. Anche Vittorini dovrà riconoscere ex post che uno degli eroi del suo mito non è più capace di gesti nuovi, pregnanti, che non tiene più il passo con il ritmo vorticoso e tragico della modernità. Prima però di giungere a tali amare conclusioni, lo ama, lo traduce, e così facendo lo importa e lo interpreta. Per poi rispondergli anni dopo, come vedremo, dalle pagine del suo *Diario in pubblico*.⁸

Questo percorso corrisponde esattamente alle fasi in cui George Steiner scandisce il processo traduttorio : si parte dalla fiducia nella condivisione ; poi si invade il territorio altrui per carpirne la preda ; si riporta la preda nel proprio mondo, cambiandolo ; si ristabilisce l'equilibrio con il cosiddetto « colpo di pistone ».⁹ Vittorini, che non ha mai vissuto la traduzione come un'operazione filologicamente asettica, si compromette fino in fondo, soprattutto con un autore come Saroyan che sente così vicino. Tanto si mette in gioco che alla fine, dopo aver permesso e favorito in ogni modo una reciproca contaminazione, non esita a lasciarlo andare per la sua strada cambiando direzione.

⁸ E. Vittorini, *Diario in Pubblico*, Milano, Bompiani, 1991.

⁹ G. Steiner, *Dopo Babele*, Firenze, Sansoni, 1984.

Everything I write, everything I have written, is allegorical. (...) I myself am a product of Asia Minor, hence the allegorical and the real are closely related in my mind. In fact all reality to me is allegorical.¹⁰

In questa dichiarazione di poetica, Saroyan lascia risuonare le sue origini, il tramandarsi orale di un patrimonio culturale che lo radica alla sua terra, in un allegro susseguirsi di generazioni nel quale proietta la famiglia che non ha mai avuto, così come il paese che è sempre mancato al suo popolo. La tensione vittoriniana tra realtà e simbolo trova nell'incontro con Saroyan un equilibrio originale e, nella piccola cittadina di Fresno, una sua dimensione due volte reale. Insieme America e Armenia, futuro e passato, gioia e dolore, essa si offre al lettore come un punto dell'universo che sembra potersi espandere all'infinito. Ritorna, più malinconico e novecentesco, lo slancio romantico di Whitman, quel « processo di identificazione fantastica » che porta l'io a fondersi con il cosmo. La salvezza, la rivoluzione non possono non essere individuali, ma non hanno senso se non sono in grado di farsi collettive. E se non si ancorano a quella nostalgia, tutta del Vecchio mondo, che tiene legati alla propria identità etnica. Quando dietro questa molteplicità infinita si intravede il vuoto - e si sa che questa America può anche fare paura - bisogna avere qualcosa da ricordare. Solo così si può davvero diventare cittadini del mondo.

Non esiste migliore definizione letteraria del mito americano di Vittorini. Una promessa di vita e di libertà dove gli opposti si conciliano senza annullarsi, e dove si possono percorrere infinite strade senza doversi dimenticare da dove si viene. Perché esiste un linguaggio che tutti possono parlare. La traduzione, a questo punto, non è solo possibile ma diventa necessaria. Se la forza narrativa di Hemingway è centrifuga, quella del miglior Saroyan tende spontaneamente alla compattezza e alla concentrazione lirica, elaborando le aspirazioni morali della generazione precedente « in senso di leggenda », una leggenda fresca, nuova, ricca di speranze.

Saroyan's work records the attempt to integrate the divided self. Affirmation and despair, comedy and tragedy, inner harmony and inner fragmentation, order and chaos, art and reality, home and exile, life and

¹⁰ W. Saroyan, *Preface to Sam Ego's House*, 1949, citato da D. S. Calonne, *William Saroyan, my real work is being*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 1983, p.14.

death - al these polarities exist in a state of dynamic tension : they represent what Saroyan has called the “gay and melancholy flux” of experience.¹¹

Questo flusso gioioso e melanconico si incarna perfettamente nell’atmosfera comica e assurda del breve racconto *The Ants*, tratto da *The Trouble with Tigers*,¹² che Vittorini inserisce in *Americana* nel capitolo intitolato « La nuova leggenda » insieme a *The Tiger*.¹³

Come spesso accade nell’antologia vittoriniana, *La casa delle formiche* e *La belva bianca* (questi i titoli italiani) sono espressioni diverse dello stesso scrittore. La liricità di Saroyan, giudicata dalla critica sentimentale e troppo ottimista, si colora qui di una nuova sensazione di disagio e di malessere. A sua volta, Vittorini scopre nell’ingenuità infantile ed innocente di questo malessere una possibile risposta al disagio culturale e storico in cui si trovava allora a dover vivere e scrivere.

The Ants ha però ancora il sapore armeno del Saroyan migliore. Una famiglia stravagante e fantastica trascorre la vita in un microcosmo separato dalle leggi produttive, infantile e surreale. A capo di questo bizzarro nucleo sociale, una nonna, che riassume in sé tutto ciò che ha resistito all’usura del tempo e della storia e che compare spesso nei racconti di Saroyan. Queste *grandmothers*, fiere ed esuberanti, ci ricordano la virile Concezione di *Conversazione in Sicilia*.

My husband Melik was a man who rode a black horse through the hills and forests all day and half the night, drinking and singing... I am ashamed of you, lolling among these silly books.¹⁴

La nonna di *The Ants* ha bisogno di uno spazio magico, di un ulteriore recinto sacro dentro al suo mondo già a se stante. La veranda nella quale riposare sulla sua sedia a dondolo apre il racconto e funge da palcoscenico per tutta la sua durata :

¹¹ Ibid., p.8.

¹² W. Saroyan, *The Trouble with Tigers*, New York, Harcourt Brace, 1938.

¹³ Dopo aver tradotto una raccolta di racconti di Saroyan per Mondadori nel 1940, con il titolo *Che ve ne sembra dell’America ?*

¹⁴ W. Saroyan, *The Shepard’s Daughter*, in *The Daring Young Man and the Flying Trapeze*, New York, Random House, 1934, p.43.

Andammo una volta ad abitare in una casa che il proprietario ci disse fantastica. Aveva, di buono davvero, una veranda dove la nonna poteva sedere tutto il giorno in sedia a dondolo.

«E andammo ad abitare in un'altra casa» chiude la storia, sottolineandone - anche a livello strutturale - la circolarità. La costruzione ad anello della composizione contribuisce a isolare, a frenare il tempo e lo spazio nei quali accadono gli eventi, se di eventi si può parlare. L'esperienza comune viene continuamente evocata per essere subito negata e proiettata su di un orizzonte rarefatto e analogico, regolato da leggi diverse.

Nessuno dei personaggi lavora. Cambiano casa perché quella in cui abitano è troppo piccola, e non riescono a pagarne l'affitto. Dopo due mesi, alla conclusione del racconto, si trasferiscono di nuovo.

« Pagare l'affitto ? Siete pazzo ! La casa è piena di formiche ! »

Lo zio Louie mantiene i rapporti con il mondo esterno, garantendo il perdurare dell'assurda situazione. Ottiene gas, luce e acqua fornendo agli sportelli un nome falso. Il suo rimprovero al fratello Sam - che scrive componimenti poetici sui muri e minaccia ogni giorno di scappare di casa senza mai farlo - di non rendersi utile è dunque paradossale. Come paradossale è la storia d'amore della cugina Velma con il giovane marinaio, John, che si presenta come colui che scaccerà le formiche e che un giorno ha avuto il privilegio di salire sul ponte di una nave che ha fatto il giro del mondo.

Il tempo si è fermato, i luoghi si parlano solo tramite la fantasia e non succede mai niente.

L'unico movimento è quello delle formiche, o meglio quello che esse inducono con la loro instancabile presenza negli abitanti della casa. Una perenne inquietudine che non si può in alcun modo combattere. Disagio e malessere, in negativo. In positivo, uno stimolo continuo, qualcosa che tiene svegli, « *awful interesting little things to watch, busy all the time, and funny too* ».

Pur in questo rovesciamento del mondo, l'orizzonte di Saroyan mantiene una compattezza e un'organicità che attraggono tutti gli elementi verso il centro, verso un nucleo profondo e inattaccabile. L'universo è capovolto perché sottostà al dominio della creatività e dell'immaginazione.

L'esperienza alterna gioia e malinconia, ma resta sempre tangibile e strutturata.

Il linguaggio, frenato nel suo uso comune, lascia aperto al lettore uno spazio diverso. Lo stile paratattico, ripetitivo, la dimensione orale e musicale, la sintassi contratta che si espande attraverso l'anafora e l'allitterazione evocano la scoperta di nuovi, altri valori.

Se è vero che Vittorini resta sempre uguale nel tradurre gli americani, nel caso di Saroyan la sintonia è particolarmente intensa, e consente al traduttore un margine d'azione più ampio.

The Ants presenta una struttura ben organizzata, ma poetica più che narrativa. A Vittorini si offre dunque l'opportunità di intervenire all'interno di questa composizione chiusa, circolare, senza dover sacrificare la fedeltà alla lettera. Trova cioè lo spazio per variare i singoli elementi senza alterare il risultato d'insieme, alla ricerca di un suo ritmo che riproduca, in una chiave diversa, quello originale e che sia, al contempo, bello e fedele.

Per prima cosa accentua la circolarità della struttura narrativa dividendo la composizione in 5 parti, come fossero 5 cerchi più piccoli. Tornando continuamente su se stesso, sottolinea i nuovi inizi anaforici della storia.

Andammo, una volta, ad abitare in una casa che il proprietario ci disse fantastica ;

Cominciammo così a vivere nella nuova casa con la veranda

Noi cominciammo dunque non soltanto a vivere nella nuova casa ; cominciammo a vivere e a soffrire in essa

Così ebbe inizio il loro romanzo d'amore

Fummo dunque dodici, da quel momento, nella casa, a saltare e torcerci per via delle formiche

Risulta così più facile controllare le naturali spinte centripete del racconto e organizzare in maniera ottimale le eventuali variazioni. Cioè rispettare - e talora accentuare - la forza di « accentramento » potendo nello stesso tempo « dissimulare » a piacere.

L'incipit è teso, mediante l'uso allitterante e ipnotico del linguaggio, a isolarci dal flusso lineare della realtà esterna. *Front porch* e *rocking chair* diventano « veranda » e « sedia a dondolo », inseguendosi per tutto il testo

iniziale e intessendo la trama melodica del brano. Vittorini coglie questa melodia e, quando possibile, la intensifica [i corsivi sono miei].

...after supper [she] went back
to the chair, smoking cigarettes
and rocking.

It was summer, and the night
was warm, so Grandma rocked
in the rocking chair all night.

...ma finito di mangiare corse
di nuovo alla casa nuova *e*
sedette sulla sedia a dondolo,
in veranda, e si dondolava e
fumava sigarette. *Era d'estate,*
e calda era la notte ; mia
nonna si dondolò nella sedia a
dondolo tutta la notte.

L'insistenza fonetica è ulteriormente accentuata dall'inversione « Era d'estate, e calda era la notte », dietro la quale, e non è un caso, si scopre un endecasillabo. È sempre delicato parlare di versi inseriti in prosa. Ma è vero che nelle traduzioni di Saroyan la tensione a ricreare le cadenze musicali e malinconiche dell'originale conduce il traduttore ad attingere a un repertorio ritmico che egli condivide con il suo pubblico e che gli garantisce risultati sicuri.

Sull'energia centripeta di Saroyan, dunque, Vittorini interviene assecondandola, intensificandola, oppure opponendole una forza contraria, che porta alla sottile alterazione del ritmo di base.

L'accentramento è ancora più forte quando la ripetizione si presenta, oltre che nello stesso paragrafo, a legare paragrafi diversi, creando ulteriori percorsi sotterranei che nell'originale mancano :

Where ? Louie said. I went to
town, didn't I, and had them
turn on water, gas, and lights,
didn't I ? I walked right in and
gave them the address and gave
them a new name, didn't I ?
Where've I ever gotten ? [...]

We will not, Louie said. We'll
stay right here and face the
music. What are we, men or
not ? [...]

After two months the different
companies shut off the water

and the gas and the lights and
for a week we got along
without them modern
conveniences. [...]

del gas ci tagliò il gas, e
quella della luce ci tagliò
la luce, e passammo una
settimana senza più
queste comodità moderne.

In che cosa ? Louie esclamò. Non
sono sceso in città ? Non ho
ottenuto che ci dessero *l'acqua, il
gas e la luce* ? Mi sono presentato
agli sportelli e ho comunicato loro
l'indirizzo, ho detto loro un nome
nuovo, *ed ecco, ora abbiamo
acqua, gas, luce...*

Non vi torneremo, Louie gli
rispose. Staremo qui e
sopporteremo la musica. *Abbiamo
gas, acqua e luce qui.* Siamo
uomini o non siamo uomini ?

Poi la società dell'acqua ci
tagliò l'acqua, la società

Acqua, gas e luce sono elementi da evidenziare perché, all'interno del microcosmo separato, alludono al mondo esterno. Ecco dunque che Vittorini li sottolinea, li rimanda da una parte all'altra del testo e, come dimostra il primo paragrafo dell'esempio, li dispone circolarmente anche all'interno dello stesso paragrafo. La traduzione crea correnti sotterranee e rapporti alternativi che contribuiscono a tenere il unito il testo in profondità.

Tale disposizione dei sintagmi ad anelli concentrici caratterizza talvolta anche la forza di dissimilazione, quando non è tesa soltanto a evitare quelli che Vittorini considera ripetizioni o parallelismi troppo forzati. Esiste dunque una forma di alleggerimento costruttivo, che altera una determinata struttura ritmica per sostituirvene un'altra. Lo si vede soprattutto nei dialoghi, in cui Saroyan subisce l'influsso di Hemingway, prima di influire a sua volta alla costruzione della « conversazione » vittoriniana. Rispetto a Hemingway, però, le voci sono più statiche e impostate, quasi teatrali. Il susseguirsi monocorde dei *verba dicendi* conferiscono al tutto un ritmo monotono, che però in inglese resta in sottofondo, segnando come un basso continuo la melodia principale. Vittorini invece, per paura di appesantire troppo l'italiano, sceglie la strada della variazione. Così facendo si ritrova in mano, quasi suo malgrado, un altro prezioso strumento per accentuare, in maniera originale e non meccanica, la circolarità del racconto. Attraverso la dissimilazione delle cornici della conversazione, infatti, il traduttore crea ulteriori cerchi che si chiamano e si rispondono lungo il testo, a formare quasi un controcanto.

La circolarità del dialogo è data, innanzi tutto, dall'anticipazione della didascalia iniziale, che viene astratta dal contesto. La prima battuta resta sospesa, aperta. La risposta risolve la sospensione e chiude il cerchio. Vittorini sceglie il chiasmo, di fronte all'andamento epiforico di Saroyan.

Where you've ever gotten in the world ? Sam said.

Where ? Louie said.

Chiese Sam :

O tu, in che cosa ti sei mai reso utile ?

In che cosa ? Louie esclamò

Questa organizzazione del dialogo si ripete con costanza nel testo fino al capitolo di mezzo dove invece, alla sospensione iniziale dei *verba dicendi*, non segue risposta. Una serie di imperfetti invertiti accelera la tensione ritmica, che culmina con la comparsa del marinaio John e della sua conversazione gridata.

Diceva la nonna
 Saltava mia cugina Velma
 Era splendido sentirlo gridare a quel modo
 Veniva gente fin dall'altra parte della città
 Ci guardavamo dalla strada, e tutti scuotevano il capo, se ne tornavano
 via, ma un giorno un giovane col maglione a strisce rosse e azzurre
 lanciò un grido di risposta a Velma.

È lo stesso Saroyan a modificare qui la cadenza rendendo lo spazio del dialogo espressionisticamente elastico. Con l'alternarsi di *he hollered* e *Velma hollered back* crea una sorta di effetto boomerang, che conferma i precedenti interventi circolari di Vittorini. Il traduttore, non avendo a disposizione un verbo altrettanto elastico, deve risolvere ricorrendo di nuovo all'inversione sintattica :

Le gridò, gridò Velma
 Il giovane gridò, E Velma gridò
 Gridò il giovane, Velma gridò

sollevano e abbassano l'intonazione del discorso con la quasi regolare alternanza di verbi e soggetti. L'ultimo scambio (« Oh gridò il giovane, Velma gridò »), isolando ancora una volta l'esclamazione, chiude perfettamente il cerchio ricollegando questa sezione anomala ma coerente al resto.

La traduzione termina con una sorta di omaggio alla "e" di movimento, che compare spesso negli scrittori americani e che Vittorini ha importato anche là dove i cugini d'oltreoceano ne fanno a meno :

E furono giorni splendidi, anche buffi
 E Velma, saltando, ridacchiava.
 E noi in tal modo apprendemmo che Velma stava per avere un bambino
 Furono due mesi piacevolissimi che passammo nella casa nuova

E andammo ad abitare in un'altra casa.

Grazie a questa "e" il finale resta aperto. Il traduttore sembra voler scongiurare il pericolo che il microcosmo saroyaniano, così densamente ricco di aspettative, rimanga chiuso in se stesso, risolvendosi in una manieristica ripetizione di gesti vuoti ed inessenziali.

Con *The Tiger*, tradotto con *La belva bianca*, le brulicanti formiche vengono condensate in un simbolo più tragico e più compatto. Non esistono più recinti sacri, impenetrabili alla violenza delle leggi di mercato. La casa con la veranda si apre al mondo esterno, il portavoce dell'universo magico di Saroyan deve uscire allo scoperto. *The Tiger*, insomma, è il punto estremo di quel percorso che dai solari e nostalgici armeni della California porta Saroyan sull'orlo della Seconda guerra mondiale. Compaiono qui tutti gli elementi più tipici del suo immaginario, che lo rendono particolarmente vicino a Vittorini. Ma l'ambivalenza con cui si compongono non trova una musica in cui incarnarsi. La tendenza a bloccare situazioni banali e quotidiane, a isolare i personaggi dal flusso della realtà per dare loro una diversa dimensione, si esaspera fino a trovare un'espressione astratta e arida, lontana da quella freschezza spontanea e calorosa che conoscevamo.

Insieme saggio e racconto, *The Tiger* si sviluppa in un territorio di frontiera e finisce per non essere né l'uno né l'altro. Né realistica né simbolica, l'energia dell'autore, solitamente distesa in costanti narrative che la contengono, sembra qui incanalata verso un'esplosione conclusiva. Tutto è pronto al rovesciamento finale, che però non avviene. L'alterità dello sguardo infantile sul mondo non si trasfigura in purezza. La tigre, il doppio, che non ci permette di adagiarci sulle comode certezze, resta sospesa e non riesce, se non sporadicamente, a risplendere di luce propria. Vittorini scommette ancora sulla nuova leggenda, sulla potenziale trasfigurazione della realtà in simbolo ruggente di rinascita. Scoprirà solo più tardi di essersi illuso.

È su questa fertile illusione, più che sulla tecnica del traduttore, che preferiamo qui soffermarci.

In un universo silenzioso, fatto di quiete nella non speranza, John Brook, un giovane scrittore che vive senza compromessi la propria vocazione letteraria, va in giro per la sua città, e le città del mondo. Non riesce a restare nella sua stanza, a leggere libri di false parole. È alla ricerca di se

stesso, e delle parole vere che lo mettano in comunicazione con gli altri. La tigre è la parte di lui che non si accontenta di facili equilibri, che pone strane domande per ottenere strane risposte.

La maggior parte delle persone che incontra non lo capiscono, non si capiscono. La stessa tensione che anima John è per loro fonte di inquietudine e di paura. Essi si lamentano della belva che li separa dalla vita. Sono corrotte dai pregiudizi, dagli « ismi », dagli a priori. Alle loro domande Brook oppone il suo nome, il suo indirizzo, la sua professione, in una conversazione che sfiora il nonsense.

Alcuni personaggi, tuttavia, condividono con lui, nella loro semplicità, esigenze e valori. Il dialogo, in questi momenti, riprende teso. La tigre che segue ogni uomo come un'ombra non è più morte, o angoscia nell'indifferenza. È il problema, il destino di ognuno di noi che preme per realizzarsi, è la spinta a continuare a vivere nonostante la guerra che sta sconvolgendo l'Europa.

Il prologo vede l'incontro di John Brook con una signora ubriaca e immortale, le cui uniche parole sono « All'inferno ». È il simbolo della « morte nella vita » contro cui bisogna combattere con tutte le forze.

Alla monolitica figura che, persa nell'incoscienza dell'alcol (« nella squallida nudità senza terra del vino », direbbe il Vittorini di *Conversazione in Sicilia*), non cambierà mai, segue subito un altro incontro :

Una vecchia signora stava china su di me. Mi guardava, benché non fosse mia nonna, con amarezza.

Una delicata incarnazione della *grandmother* saroyaniana, seppure evocata attraverso una negazione, ci ripropone il rapporto tra realtà e letteratura. Il rapporto d'amore tra il giovane scrittore e l'anziana signora, che risale in superficie superando le barriere temporali, apre un primo spiraglio in questo orizzonte solitario e silenzioso e permette un movimento interiore nello spazio della storia, scongiurando il terrore dell'incomunicabilità.

Il secondo gruppo di personaggi che prende la scena vede schierati tre scrittori infelici contrapposti a un falegname che, nella sua mancanza di cultura, si fa portavoce dei valori di purezza, di semplicità e di autentica vitalità. L'ebreo che, invece di scrivere, fa propaganda proletaria, lo scrittore poliziesco che, pur essendo un uomo di successo, non riesce neppure a mangiare il pane, e lo scrittore di romanzi d'amore che odia tutti quelli che lo circondano, vivono nella falsità. La belva è il simbolo della loro totale

dissociazione. Essi non sembrano affatto scrittori all'umile falegname: vivendo molto più vicino di loro alla letteratura, egli cerca un libro da tenersi in casa e scopre quel libro dentro di sé.

Con lo scorrere dei mesi, il protagonista da San Francisco è arrivato a Hollywood. La conversazione assurda con il guardiano della Paramount oppone al violento conformismo del mondo dello spettacolo la provocazione delle vere rappresentazioni mentre lo zio, pallida e scarnificata reincarnazione degli esuberanti personaggi cui Saroyan ci aveva abituati, scopre, attraverso il nipote, che Shakespeare scrive ormai da secoli sui giornali.

Attraversando il deserto, Brook giunge infine a New Orleans, dove un vecchio negro piange al cimitero la morte dei suoi senza neanche sapere dove siano sepolti.

Il viaggio continua fino ad arrivare in Europa dove, in poche righe, esplose il dramma della guerra, che già la comparsa sensuale e decadente di Marlene Dietrich per i viali di Hollywood ci aveva preannunciata. Ma la tragedia che il mondo sta vivendo non è che la estrema conseguenza della condizione di alienazione del singolo individuo.

Brook ritorna nella sua città, l'anno finisce, ne comincia un altro, ma non ha fine la sua ricerca, così come non si placa l'inquietudine della belva. Saroyan e Vittorini sono sorprendentemente vicini. E la traduzione di Vittorini trova, proprio in questo terreno comune, le motivazioni e i mezzi stilistici per arricchirsi e complicarsi creativamente. Anche oltre la traduzione stessa.

Il colpo di pistone cui allude Steiner prende infatti una strada fuori dal testo. In uno dei racconti che, in *Diario in pubblico*, rientrano nell'*Autobiografia in tempo di guerra*, Vittorini risponde al suo « amico armeno » in una fantastica conversazione oltreoceano.

In *Una bestia abbraccia i muri*, pubblicato la prima volta sul "Tempo" nel marzo '43, Saroyan si trasforma in uno dei personaggi portavoce di Vittorini e, insieme, in un nuovo protagonista del mito americano.

È proprio il mito americano, in bilico tra ferocia e purezza, a essere rimesso in gioco in questo colloquio a distanza. E non c'è esempio migliore di come coesistano, in Vittorini, lo scrittore, il traduttore, il critico e il consulente editoriale.

L'incipit di *Una bestia abbraccia i muri* ricalca perfettamente l'atmosfera di immobilità, di astratta freddezza, di paralisi della comunicazione quotidiana di *The Tiger*. La metafora vincente è quella della neve.

Una notte, ogni inverno, viene d'improvviso più nera : più fredda, anche ; e io non riesco a prender sonno. Cade allora, mentre siamo in letto, la neve. Troveremo questo l'indomani : bianche macerie tra le case. Ma nella notte è una bestia bianca che cammina, e l'uomo non può dormire : si solleva contro il guanciale, punta i gomiti, e fuma.
Non resta da fare altro. Il lume accanto non serve più a leggere un libro. Io sono chiuso nella stanza con esso, fumo, e per la strada la bestia bianca abbraccia i muri.

Ritroviamo, rielaborato in altra chiave, lo spazio e il tempo di *The Tiger*.

L'universo in silenzio. Sul marciapiede passi : freddi, tragici. Il tramvai vuoto in arrivo e partenza, dal centro della città giù al mare. L'anno. Freddo, tragico, il mormorio dello spazio. *E la parola, e la risposta cava della notte.* Tempo, tempo. Un motore sulla cantonata *col lamentoso grido della tromba.*¹⁵

Anche John Brook abita in una stanza quieta, piena di rottami, come le macerie della città innevata. Anche lui non riesce a leggere i libri, falsi, al di là dei quali si perdono i giorni dell'universo. E anche Vittorini, da parte sua, sente una tromba nella neve, quasi fosse un richiamo.

L'uomo che fuma è sospeso, nella sua stanza. Perché chiama ? Che cosa vuole ? Pensa ferma la macchina in una piazza. Cade la neve. E al volante chi può esservi ? Pur si ripete il richiamo : Tuu, Tuuu.

Poco più giù arriva l'esplicitazione di questo inizio emblematico :

Siamo in un letto con un lume accanto, passano gli anni, la nostra vita non cambia più, e diciamo : è il nostro destino, la nostra miseria. Può questa avere un significato, una notte ?

Una notte, dopo mille che dormiamo, arriva una bestia misteriosa :

¹⁵ Si vedano il quinario e i due endecasillabi, che abbiamo segnalato con il corsivo.

Anni or sono mi domandavo che bestia fosse. Il mondo offeso ? Il dolore del mondo ? Ne scrissi in una lettera al mio amico armeno Saroyan. “Caro Saroyan”, gli scrissi. “Sentiamo qui una bestia bianca, eccetera, eccetera. Si sente anche da voi ?”

Saroyan gli risponde che è il lupo. Un’angoscia collettiva che minaccia il gregge, che fa paura, una paura di massa, non più di singoli individui capaci di pensare. L’unico atto che gli uomini « porcellini » sono capaci di compiere è quello di stiparsi in un cinema in centomila e burlarsi di lui.

Ma Vittorini ribatte che non è il lupo, non si tratta di averne o no paura. Eppure, dice Saroyan, non ci sono due bestie. « Tu puoi sentirla anche tigre. Ma non è un’altra. È la stessa. » Allora gli manda il suo racconto *The Tiger*, che egli traduce e intitola *La belva bianca*.

Ma la bestia in esso non era la mia. Saltava ad ogni sbaglio dell’uomo ; e ad ogni sua miseria, ogni suo dolore ; saltava e rideva. Era la nemica di noi. E invece la bestia di cui parlo forse non ci è nemica. Che fare ? Viene una notte, dopo mille che dormiamo, e ci toglie, per una notte, il sonno. Che fa d’altro ? Non ride di noi. Non ci tormenta. Non ci spaventa. Non ci vuole divorare in nessun modo. Solo tocca, di fuori, le nostre case, e ci toglie, per una notte, la rassegnazione. Eppure, in questo che fa, è crudele.

Vittorini non cede, vuole l’ultima parola.

Non c’è che una bestia, diceva lui. Forse ce n’è un’altra, pensavo io. E ora io penso che può essere come diceva lui, che non vi sia un’altra bestia, che ve ne sia una sola, ma che sia come io dico che è la bestia bianca.

La belva è una sola, e può essere sentita da ciascuno come lupo o come tigre, come angoscia, paura, morte, o come stimolo, tensione, vita. Questa è l’ambivalenza che Saroyan lascia risolvere ai suoi personaggi, a seconda di come riescono ad affrontare il proprio problema. In ogni caso la tigre resta feroce, inquieta, e non se ne precisa fino in fondo la natura. Vittorini, dopo averne visto l’aspetto prevalentemente negativo ai tempi della traduzione, vuole ora affermare la totale positività della bestia bianca. Perché ora, nel pieno della guerra e della resistenza attiva, la prospettiva cambia :

Cade la neve, il mondo cambia. Qualcuno che si alzi presto, a sette anni, può scoprire nel mondo questo che è cambiato. Scorge purezza e ferocia, a

perdita di vista. Ma questo è chiuso in uno sguardo, solo apparente. Non resiste che un minuto. Gli uomini scorgono dai buchi delle case, e tutto torna indietro, com'era prima.

Nella notte, però, è passata la bestia bianca. E se è stata purezza, lo è stata con quattro zampe. È passata in ognuno ; abbiamo dentro l'orma del suo peso. Se dunque è stata purezza, se è stata ferocia di purezza, abbiamo un'orma che rompe il petto, in noi.

Dovevo scriverlo al mio amico armeno. "Caro Saroyan - gli dovevo scrivere - la bestia di cui dico porta questo e questo. Non la sentite anche da voi ? Non viene per spaventarci. Vuole che non si abbia pietà."

Ecco affiorare la dialettica ferocia/purezza, vero Leitmotiv del mito americano. Un mito che non conosce esitazioni, complicazioni, complessità. Se così non fosse, l'America vittoriniana non sarebbe quella terra promessa che è stata, quel « gigantesco teatro dove con maggior franchezza che altrove veniva recitato il dramma di tutti ».¹⁶

Il mito nasce con i Padri pellegrini, prosegue con Emerson e Thoreau, ma i furori restano ancora astratti, pur trovando uno stile nuovo e ruggente per vecchi contenuti. Dobbiamo arrivare a Poe, Hawthorne e Melville per trovare parole concrete, per « scatenare tutta intera la nuova forza ».¹⁷

Essi accettavano proprio la sofferenza e il male, per prima cosa. Erano maestri del sangue, e accettavano, per prima cosa, il sangue versato. (...). Melville è l'aggettivo di Poe e Hawthorne sostantivo. Egli ci dice che la purezza è feroce. La purezza è una tigre. Nessuno che sia puro può avere pietà.

Sono le stesse parole di *La bestia abbraccia i muri*. Forse sta proprio qui l'anello che non tiene, in quell'ambivalenza del male che Saroyan non è in grado di sciogliere e tradurre in letteratura.

Hemingway, assumendosi l'eredità dei grandi classici, descrive il momento in cui avviene la ferita - pensiamo, restando in *Americana*, a *The Short Happy Life of Francis Macomber* - e studia le immediate reazioni dell'uomo di fronte a essa. Oppure, e allora è ancora più pessimista, pone la « unreasonable wound » - pensiamo a *The Gambler, the Nun and the*

¹⁶ C. Pavese, *Ieri e oggi* in *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1990, p.174.

¹⁷ *Americana*, op. cit., I Classici, pp.40-46.

Radio - alla fonte della storia senza spiegarne l'origine. Si combatte contro un nemico misterioso, e nel combattimento si dà il meglio di sé.

Nel Saroyan più felice, invece, il sangue versato - quello di Melville, di Hawthorne, di Poe - sembra alle spalle : cosa lo può meglio rappresentare della storia degli armeni ? Il male, seppure assoluto, è circoscrivibile in un passato storico. Ora siamo alla convalescenza, con la gioia di quello che sarà nel nuovo mondo e la nostalgia di quello che è stato. Sembra esserci lo spazio per una reazione, per una nuova leggendaria trasfigurazione della ferocia in purezza. Purezza che si esprime nello sguardo infantile sul mondo (i sette anni di *Uomini e no*), nella soffusa pazzia dei suoi vagabondi che, pur profughi, hanno « il cuore negli altipiani », hanno certezze negli antichi ricordi. Nella mitica traiettoria di Vittorini, Saroyan porta avanti il respiro vitale ed espansionistico di Whitman e l'ironica nostalgia di Mark Twain. Assimila le novità di Faulkner, di Hemingway, di Eliot ma, al contrario di quest'ultimo, non intellettualizza il suo sentimentalismo, non ne ha paura. Sviluppa istintivamente questa eredità, per immagini e suoni, nella sua America che è una specie di nuovo Oriente favoloso, dove l'uomo, filippino o cinese o slavo o curdo, finisce per essere sempre lo stesso io lirico, protagonista della creazione. Al culmine del mito Vittorini fa di tutto per crederci. Sceglie due racconti ancora inediti in Italia, dove si affaccia l'inquietudine, dove si prepara il salto finale. Ma comincia a nutrire qualche dubbio.

In realtà, le soluzioni proposte dallo scrittore armeno si vanno usurando, quanto più la realtà esterna si incupisce. E hanno qualcosa di troppo facile o di troppo timido per imporsi davvero.

La ferita che Saroyan sembrava essersi lasciato alle spalle, proiettato verso nuovi profumati e coraggiosi orizzonti, non è mai stata davvero superata. E *The Tiger* ne è una lampante dimostrazione. Il male di vivere ritorna a essere gratuito, non ancorato ad alcuna realtà. E l'identificazione finale di ferocia e purezza necessita di un titanico atto di volontà da parte del protagonista, che si ritrova solo, senza le allegre difese etniche e folcloristiche cui eravamo abituati.

Vittorini si era limitato a tradurre fedelmente il suo modello, sperando ancora nella trasfigurazione. Nel '43, risolve a modo suo l'ambiguità latente nella tigre, forzando e sviluppando fino agli estremi ciò che in Saroyan era rimasta un'ipotesi. La belva, da pungolo individuale, diventa uno strumento di resistenza collettivo. E dopo la guerra, in *Diario in pubblico*, Vittorini confessa :

Contavo su William Saroyan ; e Saroyan non ha fatto altro che ridescrivere continuamente gli stessi gesti fino a renderli in poco tempo privi di ogni incentivo per chiunque, e meccanici, vuoti.¹⁸

Eppure, il piccolo armeno gli ha lasciato un « carico di spezie » che ha continuato a profumare di sé molte sue pagine. In *Uomini e no*, lungo i muri di una Milano ferita e combattente, l'equilibrio tra simbolo e realtà, tra allegoria e cronaca, non viene considerato dalla critica un equilibrio felice. Ma per noi che lo leggiamo attraverso il filtro dell'avventura americana è denso di significato. In pagine in cui domina la forzatura e l'esasperazione, dovute alla mancanza di fusione dei diversi piani del discorso, la critica sottolinea l'invadente presenza di questi americani che, non assimilati in profondità, restano un elemento eterogeneo e superficiale. A noi preme invece sottolineare gli elementi positivi di questo dialogo a distanza. Concluso definitivamente il decennio delle traduzioni, ci è possibile recuperare ciò che rimane, ciò che lo scrittore sente come suo.

Lo sfondo rarefatto di *The Tiger* trova, nella Milano della guerra, nuove luci e nuovi colori. L'astratto furore della belva bianca trova un'azione in cui incarnarsi. La ricerca dell'integrità individuale e della salvezza collettiva deve fare i conti con una realtà concreta e crudele.

Ancora una volta Vittorini è alla ricerca di una melodia di fondo che contenga e risolva l'archetipica dicotomia all'origine della sua opera. E, nel cercarla, accoglie importanti spunti che gli offrono Hemingway e Saroyan.

Innanzitutto la semplicità, che si pone come presupposto e meta di *Uomini e no*. Semplice è l'aggettivo che deve accompagnare la trasfigurazione della ferocia in purezza, qui incarnata nella lotta per la liberazione. La liberazione « di ognuno di noi ».

L'uomo deve acquisire la consapevolezza della propria libertà, solo così potrà dividerla con gli altri uomini. Al Vittorini di *Uomini e no* questa chiarezza istintiva, questa semplicità sembrano bastare. Eppure, come dice lui stesso a proposito di Saroyan :

può anche darsi che la polemica resti troppo crudamente polemica o che raggiunga effetti solo di sentimentalismo, come è fatale, da parte di chi crede in qualche cosa, quando non riesce ad andare più in là e scatenare l'acuto.¹⁹

¹⁸ *Diario in Pubblico*, op. cit., p.167.

¹⁹ E. Vittorini, Prefazione a *Che ve ne sembra dell'America ?*, op. cit., p.16.

E Saroyan viene evocato da una serie di immagini e motivi ricorrenti che ci riportano alla sua California armena. Ma soprattutto viene inseguito nelle sue cadenze, in uno sforzo esasperato di credere che in quel semplicismo linguistico, talvolta patetico e sentimentale, si nascondesse l'autenticità della svolta. Si brucia e si consuma, insomma, ciò che ancora rimane di spurio. Ma resta la spinta in avanti che sopravvive tra le macerie, quell' « imparerò meglio » della battuta conclusiva che ci apre a nuovi orizzonti.

Ritornano, tra le vie di una città del mondo, la tigre e il lupo, l'ambiguità dei quali è ora fin troppo risolta. Al posto della neve, troviamo il deserto, non di una vita che manca, ma di una vita che non è tale. E la vita non è tale se ci si rassegna all'umiliazione, alla « bontà » dei rapporti ipocriti, alla pietà delle convenzioni.

Come in *Una bestia abbraccia i muri* Vittorini era arrivato alla conclusione che esiste una bestia sola, così ora distingue nell'umanità di ciascuno una ambivalenza feroce, che si esprime chiaramente nel titolo del romanzo.

Da una parte la sofferenza - e la reazione a essa - che rendono l'uomo più uomo : avere fame, avere freddo, e uscire dalla fame, lasciare indietro la terra, vincere il lupo e guardare in faccia il mondo. Avere Iddio disperato dentro, e Iddio felice, essere uomo e donna, madre e figlio. Tutto questo è in noi.

Dall'altra il lupo, e la paura del lupo : anche questo ci appartiene. Il fascismo fuori dall'uomo non potrebbe esistere. Al nemico storico e politico corrisponde un nemico interiore. Che ora si manifesta nella violenza più gratuita e bestiale, ora nell'altrettanto bestiale rinuncia a essere felici. Come alla guerra corrispondeva, in *The Tiger*, l'alienazione dei tre scrittori che non riescono a bere, a mangiare, a dormire, Enne 2 non può dissetarsi di falsi amori. Diversamente da loro, però, lotta per recuperare, se non per sé almeno per gli altri, quell'integrità dei sette anni che rincorre, attraverso il suo doppio lirico, per tutto il romanzo e che sopravvivrà alla sua morte.

L'infanzia resta un nucleo inattaccabile che, pur separato dal testo da un americaneggiante corsivo, non è mai indipendente o fine a se stesso ma diviene il serbatoio di miti e di simboli che permettono alla lotta di continuare quando le armi reali si sono esaurite, così come l'amore di Berta dovrebbe tornare ad alimentare le forze di Enne 2 quando vengono consumate dalla disperazione. Se all'ultimo la paura del lupo impedirà alla

donna di salvare il suo uomo, ed egli si perderà, non andrà perduta la sua carica vitale che, proprio in quanto radicata nell'inesauribile quarta dimensione, viene salvata dallo scrittore per reincarnarsi, chissà, in altre e nuove parole.

Se per le strade di Milano riconosciamo gli equivalenti degli umili di Saroyan nell'edicolante, nel posteggiatore di biciclette, nel tabaccaio, nell'operaio, anche nello spazio poetico e corsivo ritroviamo vecchie conoscenze. Accanto alla ferrovia della Sicilia, al padre shakespeariano dagli occhi azzurri, all'aquilone, compare tra i fichidindia sulla sua sedia a dondolo la nonna armena della California, California che viene evocata come luogo della fantasia infantile due volte reale :

Tu eri in Sicilia e lei era in Lombardia.
Io ero anche in California.²⁰

Come John Brook all'anziana signora, Enne 2 bambino dice a Berta di saper scrivere in tutte le lingue del mondo. È proprio questa fiducia nell'universalità della parola il presupposto necessario per poter tradurre. Il superamento delle barriere linguistiche, del resto, è solo una delle infinite possibilità universalizzanti della poesia.

Ha il suo deserto intorno ; e non il suo soltanto ; anche di ognuno, e anche di sabbie e pietre, Africa, Australia, America, con il grido che chiama in ogni deserto.

È d'una bestia ? D'un uomo ?

Forse non è che Cane Nero. (...)

Uno manda tutto al diavolo, eppure è lo stesso ; (...) Viene l'infanzia lo stesso ; viene la terra intera come fu con fiori bianchi ch'erano di capperi e sembravano farfalle ; vengono, come sono alla radio le città del mondo, Manila e Adelaide, Capetown, S. Francisco, di Cina e di Russia, non mai vedute, e Trieste un po' veduta, Ravenna un po' veduta, Teruel come veduta, e così Madrid, Oviedo, e, di più che vedute, principio e infanzia di ognuna, Ninive, Samarcanda, Babilonia.

Che altro ?

Certo il papà con gli occhi azzurri.

E la madre. La nonna, "Scemo !"

Vengono i cavalli ch'erano da ferrare, idem gli uomini loro, i viandanti, i vecchi barboni, i carrettieri. Le lunghe strade con la polvere, anch'esse, e su

²⁰ E. Vittorini, *Uomini e no*, in *Le opere narrative*, I, Milano, Mondadori, 1982, p.736.

di esse il sonno, il fieno, fossi di cicale : tutto quello che è stato, e vuole, con ognuno che si perde, essere ancora. (...)

Egli siede, siede lei sulle ginocchia ; e nessuna cosa del mondo è una cosa sola. Anche la notte fuori dai vetri non è una cosa sola ; è tutte le notti. E Cane Nero, quando entra, è tutti i cani che sono stati, è nella Bibbia e in ogni storia antica, in Macbeth e Amleto, in Shakespeare e nel giornale di oggi.

Ma lui di sette anni, io lo porto via. Non altro rimane, nella stanza, che un ordigno di morte : con due pistole in mano.²¹

Ritornano il deserto, e il grido nel deserto come il richiamo della tromba nella neve. Ritorna la disperazione della morte nella vita : « Al diavolo » riecheggia l' « all'inferno » della signora ubriaca di *The Tiger*. Ma ecco che, attraverso l'immaginazione poetica, il deserto comincia a ripopolarsi mentre l'azione, a differenza dell'allegorico epilogo di *Conversazione*, corre tesa e hemingwayana verso la sua tragica conclusione. E gli amici americani, ora traditi, ora sopravvalutati, talvolta ancora deludenti, mai letti filologicamente ma amati appassionatamente, restano nelle pagine dello scrittore a vibrare di una loro voce, se non sempre pura, senz'altro felice e ruggente.

Alessandra MASCARETTI

²¹ Ibid., pp.912-13.