

**Comparatismi 9 2024**

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20242684>

**“Into a beautiful, civilized home”**

**Paradossi dello spazio privato nella trilogia americana**

Simone Carati

**Abstract** • Il saggio è dedicato alla raffigurazione dello spazio privato nella trilogia americana di Philip Roth. Dopo alcune considerazioni sulla funzione che le case svolgono sul piano narrativo e simbolico, l'analisi si concentra sulla tensione, centrale nei tre romanzi, tra la dimensione privata e il mondo che la travalica. Un'attenzione particolare viene rivolta alla figura di Zuckerman e alle sue abitazioni, che evidenziano in modo esemplare questa dialettica.

**Parole chiave** • Casa; Spazio privato; Storia; Trilogia americana; Philip Roth

**Abstract** • This paper explores the portrayal of private space in Philip Roth's American Trilogy. After examining the function of houses in a narrative and symbolic sense, the analysis focuses on the tension between private dimension and greater world. Specific attention is paid to the figure of Zuckerman and his dwellings, that reveal this dialectic in an exemplary way.

**Keywords** • Home; Private space; History; American Trilogy; Philip Roth

**Ledizioni** 

# “Into a beautiful, civilized home” Paradossi dello spazio privato nella trilogia americana

Simone Carati

History means to merge. The purpose  
of history is to climb out of your own skin.  
Don DeLillo

## I. Preliminari

Nathan Zuckerman ha ventitré anni e pochi racconti alle spalle quando, in un pomeriggio d’inverno del 1956, si appresta a conoscere di persona E.I. Lonoff, lo scrittore che ha eletto come proprio mentore e per il quale si sente pervaso da “un fanciullesco amore filiale” (Roth, 2017, p. 789). L’incontro avviene in una sorta di “nascondiglio”, una “casa di campagna rivestita di assicelle” e situata nei Berkshire, “in fondo a una strada sterrata a trecentocinquanta metri di altezza” (ivi, p. 745). È lì che vive l’“illustre bucolico recluso”, l’autore che ha reciso quasi tutti i rapporti con il mondo esterno e che suscita nel giovane scrittore in erba un vero e proprio desiderio di emulazione: “Purezza. Serenità. Semplicità. Isolamento. Tutta la concentrazione, l’opulenza e l’originalità riservate alla sfibrante, estasiata, trascendente vocazione. Mi guardai intorno e pensai: ecco come vivrò” (ivi, p. 746).<sup>1</sup>

Probabilmente il più illustre degli alter ego di Philip Roth, alla sua prima comparsa nello *Scrittore fantasma* ma destinato a diventare il perno di un vero e proprio *storyworld* (Masiere, 2011), non poteva immaginare che, molti anni più tardi, ultrasessantenne e autore di vari romanzi di successo, avrebbe finito per adempiere a quella profezia giovanile, ritirandosi proprio tra i monti Berkshire in una sorta di reclusione autoimposta. Un lettore di Roth che avesse seguito le varie tappe della sua produzione, partendo dall’inizio per arrivare almeno fino a quella che David Gooblar ha definito la fase dell’“esperienza americana” (2011, pp. 131 e ss.), non avrebbe potuto fare a meno di avvertire una sorta di eco nelle parole che Zuckerman rivolge a Jerry Levov in *Pastorale americana*:

Dove abito, nel Massachusetts occidentale, un paesino tra le colline, parlo col gestore dello spaccio e con la signora dell’ufficio postale. [...]

Vi conobbi uno scrittore quando ero appena agli inizi. [...] Viveva come un eremita. Una reclusione che a un ragazzo appariva terribilmente severa. Lui affermava che risolveva i suoi problemi. Ora risolve i miei. (Roth, 2018a, p. 1240)

La somiglianza tra l’abitazione del maestro e quella del discepolo che ha finito proverbialmente per superarlo è lampante:

<sup>1</sup> Per ragioni di uniformità linguistica ho preferito citare i testi letterari in traduzione, ricorrendo all’edizione critica dei romanzi di Roth pubblicata in tre volumi per “I Meridiani” Mondadori. In ogni caso, le citazioni vengono integrate opportunamente con riferimenti all’originale nel caso di variazioni significative, o di passaggi in cui il testo in inglese risulta particolarmente importante per l’analisi.

Dietro la casa iniziava l’aperta campagna, cosparsa di mucchi di neve lasciati dalle prime tempeste invernali. Da lì le colline coperte di boschi iniziavano la loro emozionante ascensione, ondulate distese di foreste che continuavano a salire fino a raggiungere lo stato più vicino. La mia ipotesi era che anche all’unno più feroce sarebbe occorsa la maggior parte di un inverno per attraversare le gelide cascate e i boschi spazzati dal vento di quelle selvagge regioni montane prima di poter arrivare ai margini dei campi di Lonoff, sfondare la doppia porta posteriore della casa, irrompere nello studio e, agitando una mazza ferrata nell’aria sopra la piccola Olivetti, gridare con voce tonante allo scrittore [...]: ‘Tu devi cambiar vita!’ (Roth, 2017, p. 764)

Quello stesso lettore (o lettrice) si troverebbe senz’altro a prendere nota anche di un altro dato, un rilievo di carattere generale se non addirittura macroscopico, ma non per questo meno eloquente: gli spazi privati (e in particolare le abitazioni) giocano un ruolo di primo piano in molti romanzi della vastissima opera di Roth, e in alcuni casi finiscono addirittura per assumere clandestinamente la funzione di comprimari, se non proprio di protagonisti abusivi. Gli esempi sono numerosi. Basta pensare al rifugio – la “Grotta”, il “nascondiglio” o “accampamento segreto” (Roth, 2018b, p. 659) – in cui Mickey Sabbath e Drenka danno libero sfogo alla loro libidine nel *Teatro di Sabbath*, o, sempre nello stesso romanzo, alla casa sull’Atlantico dove il burattinaio trascorre la propria infanzia e alle stanze dell’appartamento newyorchese di Norman, un luogo determinante nella seconda parte del libro; o ancora, allo spazio domestico erotizzato del giovanile e meno disinibito antenato letterario di Sabbath, Alexander Portnoy, giusto per menzionare due dei romanzi che, in modo diverso, hanno garantito a Roth l’etichetta di scrittore scandalistico e osceno, di “celebrità autore di best seller sulla trasgressione sessuale” (Gooblar, 2011, p. 2).<sup>2</sup> Oppure, sempre per limitarsi ad alcuni tra i casi più celebri, alle abitazioni che scandiscono le varie parti della *Controvita*, dalla casa londinese di Nathan a quella dove vive Henry nei territori occupati tra Palestina e Israele, fino allo spazio privato – tra invenzione e autobiografia – di *Patrimonio* o alla villetta bifamiliare della famiglia Roth di Newark, la cui quiete domestica, nel *Complotto contro l’America*, è sconvolta dall’incubo dell’elezione di Lindbergh. In altri termini, sembra quasi che Roth, cultore di Flaubert e Henry James, il più europeo degli scrittori americani, in molti dei suoi romanzi finisca per rovesciare l’intuizione di Bourneuf e Ouellet, che vedevano nella narrativa statunitense – riferendosi soprattutto a *Moby Dick* – una netta prevalenza dello spazio aperto in confronto agli interni predominanti “almeno nelle grandi opere del romanzo francese, più ansioso forse di approfondire la vita interiore dei personaggi che di lanciarli all’avventura sui cinque continenti” (Bourneuf, Ouellet, 2000, p. 97).<sup>3</sup>

C’è un caso in particolare, tuttavia, in cui la dimensione privata dell’abitare assume una funzione cruciale nell’impianto narrativo ideato da Roth. Nella trilogia americana (che

<sup>2</sup> Un’etichetta dalla quale Roth, almeno per quanto riguarda *Lamento di Portnoy*, avrebbe tentato più volte – e invano – di svincolarsi, arrivando addirittura, come scrive Blake Bailey nelle prime pagine della sua *Biografia*, “a desiderare di non aver mai pubblicato *Portnoy*. ‘Senza quel libro – sono parole di Roth – avrei potuto avere una carriera abbastanza seria, e mi sarei risparmiato una valanga di merda. [...] Avevo scritto un libro sul sesso e la masturbazione e via dicendo, di conseguenza ero un pagliaccio o un depravato’” (Bailey, 2022, pp. 4-5). Gli attacchi a cui fa riferimento Roth sono soprattutto – ma non solo – quelli di vari esponenti della comunità ebraica, e in particolare del presidente della Israel Academy of Sciences and Humanities, Gershom Scholem (cfr. *ivi*, pp. 370-376). Sulle conseguenze di *Portnoy* nell’opera di Roth cfr. Masiero, 2021, pp. 71-80.

<sup>3</sup> A proposito dell’antitesi tra spazi chiusi e spazi aperti, con particolare riferimento alla figura dell’eroe, si rimanda ovviamente anche ai fondamentali studi di Lotman (2019, pp. 261-282), compresi quelli in collaborazione con Uspenskij (1975, pp. 143-248).

comprende tre dei suoi romanzi più importanti, pubblicati in uno stretto giro di anni, tra il 1997 e il 2000: *Pastorale americana*, *Ho sposato un comunista* e *La macchia umana*), le abitazioni si trovano infatti al centro di un paradosso: spazi idealmente protetti, ordinati, deputati a custodire i destini particolari dei propri abitanti, le case si trasformano non di rado in una sorta di detonatore narrativo, luoghi in cui fanno irruzione i destini generali della nazione e la storia collettiva, con il suo portato tragico e tutt'altro che rassicurante. Proprio a partire da questo campo di tensione è possibile osservare la dialettica tra lo spazio privato e il mondo che lo travalica, che Roth mette in scena in modo esemplare a fine millennio. E probabilmente per intraprendere questo itinerario non esiste guida migliore dello stesso Zuckerman, trascinato a sua volta, come vedremo, in un singolare cortocircuito tra dentro e fuori, tra i suoi tentativi di isolamento e la Storia che lo sollecita continuamente a rimettersi in gioco. Tra le suggestioni, in altre parole, di una vita alla Lonoff, di un'esistenza conforme alla sorte di un tardivo e asociale discepolo di Charles Swann, e le vicende di un personaggio che dice io e che corre il rischio di fare coincidere il proprio destino, fino a un possibile tempo ritrovato, con quello del narratore di Proust.

## 2. Le storie e la Storia

È lo stesso Roth, in un'intervista rilasciata a ridosso della pubblicazione della *Macchia umana*, a identificare un denominatore comune ai tre romanzi: "La penso come una trilogia tematica, che ha a che fare con i momenti storici della vita americana nel dopoguerra che hanno avuto il maggiore impatto sulla mia generazione. Direi che hanno avuto il maggiore impatto su di me, ma non penso che la mia reazione sia individuale" (McGrath, 2000, p. 8). I testi, infatti, intercettano notoriamente tre momenti decisivi, tra i più drammatici e controversi, della storia statunitense del secondo Novecento: la guerra nel Vietnam (*Pastorale americana*), il maccartismo (*Ho sposato un comunista*) e l'*impeachment* del presidente Clinton (*La macchia umana*), con alcuni avvenimenti che ritornano trasversalmente in più romanzi (soprattutto la guerra in Vietnam).

Questo ancoraggio agli eventi storici costituisce un primo, decisivo punto di contatto tra la vicenda personale di chi racconta e una dimensione più ampia, collettiva o quanto meno generazionale, che si inserisce peraltro in quell'"assalto della storia" che ha investito l'immaginazione di Roth in una fase matura della sua produzione letteraria, o comunque non prima dei cinquant'anni (McAuley cit. in Wigren, 2024, p. 194). Tuttavia, esiste anche un altro anello di congiunzione tra i romanzi, che evidenzia, a un livello diverso, la stretta relazione tra le storie particolari e la Storia. In tutti e tre i testi, infatti, la narrazione, intesa, secondo la classica definizione di Genette, come "l'atto narrativo produttore" (1986, p. 75), gioca un ruolo di primo piano. Non solo i singoli romanzi si iscrivono all'interno di precise cornici narrative, costituite da un dialogo tra Zuckerman e un altro personaggio (lo Svedese e Jerry Levov, Murray Ringold, Coleman Silk), con alcune simmetrie, evidenti soprattutto in *Ho sposato un comunista* e *La macchia umana* (il caso di *Pastorale americana* – ci torneremo – è parzialmente diverso); in generale, la trilogia è attraversata da numerosi riferimenti all'atto stesso di raccontare una storia e alla dinamica della scrittura, e la riflessione sulla possibilità di tradurre l'esperienza in narrazione, il vissuto in racconto ne costituisce un vero e proprio *Leitmotiv*. Zuckerman sperimenta infatti quasi un'esigenza primaria di raccontare, di cogliere, grazie alla "logica del discorso narrativo", l'"elemento strutturale e dinamico di una forma specifica del pensiero umano" (Brooks, 2004, p. 7). Un vero e proprio imperativo, sollecitato in modo particolare da quegli incontri che, come ha notato Luperini, offrono un impulso determinante allo sviluppo della trama (2007, p. 316).

Non è un caso che, all’inizio del terzo capitolo di *Pastorale americana*, Zuckerman, in seguito alla riunione degli ex allievi del liceo, si ritrovi impegnato a scrivere un lungo discorso, in piena notte, incapace di dormire e con la testa “vibrante dal rumore di fondo dei pensieri in formazione” (Roth, 2018a, p. 1219). Oppure che accetti di mettere al servizio di Coleman Silk, nella *Macchia umana*, l’abilità e la perizia di “uno scrittore di professione” per dare corpo alla tragica storia dell’amico: “dovevo scrivere qualcosa per lui: era quasi un ordine” (Roth, 2019a, p. 401). In sostanza, come sottolinea Nathan in una delle riflessioni metanarrative che costellano la trama di *Ho sposato un comunista*,

ogni tanto, voltandomi indietro, ripenso alla mia vita come a un lungo discorso che ho ascoltato. La retorica è a volte originale, a volte piacevole, a volte inconsistente [...], a volte maniacale, a volte pratica, a volte come l’improvvisa puntura di un ago, e io l’ascolto da tempo memorabile [...]. Si direbbe che parlare con me non sia un ostacolo per nessuno. Questa è forse una conseguenza del mio essere andato in giro per anni con l’aria di chi aveva un gran bisogno che qualcuno gli rivolgesse la parola. Ma, qualunque ne sia la ragione, il libro della mia vita è un libro di voci. Quando mi chiedo come sono arrivato dove sono, la risposta mi sorprende: “Ascoltando”. (Roth, 2019b, p. 265)

D’altra parte, come ha sottolineato Pia Masiero, il mondo narrativo di Roth – e in particolare quello evocato nei libri di Zuckerman – è caratterizzato da “una costante attenzione all’arte della finzione: metanarrazioni e commenti sono, infatti, trampolini di lancio nel processo attraverso cui Zuckerman cerca e trova la propria voce distintiva come scrittore” (2011, p. 11). E può anche essere vero che in alcuni casi, come pretende il protagonista di *Ho sposato un comunista*, Ira Ringold, il lavoro “di un bravo scrittore” coincida con quello “del buon tassidermista”, il cui scopo è “creare l’illusione della vita” (Roth, 2019b, p. 234): ma rimane il fatto, in ogni caso, che nella trilogia Zuckerman si misura ripetutamente con gli inevitabili errori che costellano la strada di chi cerca di tradurre in parole qualcosa di inafferrabile e sfuggente come l’esperienza umana. “Scrivere ti trasforma in una persona che sbaglia sempre” (Roth, 2018a, p. 1239), afferma il narratore di *Pastorale americana*, che nella *Macchia umana* arriva addirittura a rivendicare il valore della menzogna, una sorta di condizione necessaria all’arte narrativa, il segreto alla radice dei paradossi della finzione: perché se fosse stato Coleman a scrivere la sua stessa storia “nessuno ci avrebbe creduto, nessuno l’avrebbe presa sul serio, la gente avrebbe detto che era una ridicola bugia” (Roth, 2019a, pp. 400-401).

All’interno di questo quadro, lo spazio privato assume una duplice valenza. Da un lato, svolge una funzione di tipo tematico-narrativo: le case costituiscono elementi cruciali per lo sviluppo dell’intreccio, sono luoghi in cui maturano e spesso arrivano al parossismo i conflitti tra i personaggi raffigurati da Roth, situazioni determinanti proprio per l’impulso che forniscono all’andamento della trama. Dall’altro, lo spazio domestico è connotato da quella che può essere definita una funzione ideologico-simbolica, che si gioca soprattutto nell’antitesi tra privato e pubblico, coinvolgendo non solo l’esistenza di vari personaggi della trilogia, ma anche quella dello stesso Zuckerman. Si tratta di due traiettorie che chiaramente non viaggiano su binari separati, ma che, al contrario, si intersecano ripetutamente. In un certo senso, infatti, le riflessioni sulle potenzialità (e i limiti) del racconto e in generale della letteratura sono strettamente intrecciate non solo alle vicende drammatiche dei personaggi di cui Zuckerman si incarica di raccontare le peripezie, ma anche alle dinamiche storiche che le attraversano, e proprio lungo questa linea di intersezione risiede, almeno in parte, la vera posta in gioco dei romanzi.

In quest'ottica, le case diventano un punto di osservazione privilegiato, luoghi in cui i confini tra letteratura e vita, arte e politica, esperienza personale ed eventi collettivi vengono continuamente ridiscussi. Se è vero che Roth è senza dubbio allergico a qualunque visione redentiva della letteratura, a un possibile impiego dell'arte narrativa in termini etici o addirittura pedagogici (Hayes, 2014, pp. 7-15), allo stesso tempo è probabile che la sua concezione dell'arte si accordi con l'esperienza di uno dei suoi personaggi, Murray Ringgold, che “trascorre la maggior parte del romanzo narrando la storia di suo fratello Ira, ma nel farlo ha spesso modo di elaborare quei particolari tipi di intuizione umana che ha acquisito attraverso una vita spesa nell'insegnamento della letteratura” (ivi, p. 18). Proprio a casa dei fratelli Ringgold, infatti, il giovane alter ego di Roth, in *Ho sposato un comunista*, sperimenta per la prima volta, proprio grazie a un continuo rimescolamento dei confini, un'esperienza corroborante e al tempo stesso liberatoria:

Nella sua conversazione, come in quella di suo fratello, non c'era nessuna barriera invisibile che separasse il decoro dal resto [*there was no invisible line of property observed*], e non c'erano tabù convenzionali. Ci potevi mescolare di tutto: sport, politica, storia, letteratura, giudizi temerari, citazioni polemiche, idealismo, rettitudine morale... C'era qualcosa di straordinariamente tonificante in quella conversazione, era un modo diverso e pericoloso, esigente, schietto, aggressivo, liberato dal bisogno di piacere. (Roth, 2019b, pp. 34-35)

### 3. “History, American history”

Dicevamo che la struttura di *Pastorale americana* presenta alcune differenze rispetto agli altri due testi della trilogia. Mentre in *Ho sposato un comunista* e nella *Macchia umana* i dialoghi tra Zuckerman e, rispettivamente, Murray Ringgold e Coleman Silk rappresentano la cornice narrativa dalla quale scaturirà il racconto orale poi trasformato da Zuckerman in scrittura, nel primo dei tre romanzi è solo dopo la morte dello Svedese (e grazie al successivo incontro di Nathan con il fratello, Jerry) che il racconto delle vicende della famiglia Levov prende piede. In *Pastorale americana*, inoltre, Zuckerman non rimane sulla scena fino all'ultima pagina: l'intuizione decisiva, al contrario, arriva proprio quando accetta di eclissarsi nell'interiorità di Seymour e di scomparire definitivamente come personaggio del romanzo, lasciando spazio alla “cronaca realistica” che inizia a sognare mentre balla con Joy Helpern sulle “note mielate di *Dream*” (Roth, 2018a, p. 1271).

Eppure, prima di raggiungere questa consapevolezza, Nathan ha dovuto fare i conti a più riprese con la coriacea “opacità dello Svedese”; prima di riconoscere, nonostante un accanito lavoro “sulle tracce” lasciate dal proprio mito, che la sua immagine non corrisponde a quella dello “Svedese originario” (ivi, p. 1256), lo scrittore ha perlustrato accuratamente i luoghi della sua infanzia in cerca di un indizio decisivo, capace di svelare il segreto nascosto dietro a quella “inespressiva maschera vichinga” (ivi, p. 1171):

Ero andato a Newark e avevo localizzato lo stabilimento abbandonato della Newark Maid in un tratto deserto della parte bassa di Central Avenue. Poi ero andato nel quartiere di Weequahic per dare un'occhiata alla casa, ora in rovina, e visitare Keer Avenue [...], fino al garage dove in inverno lo Svedese perfezionava la sua battuta [...]; più tardi, in paese, bevvi una tazza di caffè al banco del nuovo spaccio (McPherson) che aveva rimpiazzato quello vecchio (Hamlin) il cui ufficio postale era stato fatto saltare in aria dalla figlia di Levov “per riportare la guerra in America [*to bring the war home to America*]”. (Ivi, pp. 1254-1255)

Naturalmente, nemmeno “la grande casa di pietra in Arcady Hill Road”, a Old Rimrock, il luogo in cui “avevano abitato Seymour Levov e i suoi quando erano ancora una famiglia

felice” (ivi, p. 1254) è sfuggita alla scrupolosa mappatura di Zuckerman. Al contrario, soprattutto questa abitazione, evocata non a caso per la prima volta nella sezione del romanzo intitolata *Paradiso ricordato*, mostra in modo esemplare l’intersezione tra le due traiettorie accennate in precedenza, corrispondenti alle diverse funzioni esercitate dalle case nella tri-logia.

La “vecchia casa di pietra”, infatti, è il corrispettivo simbolico dei sogni giovanili dello Svedese, l’abitazione che “aveva sognata da quando aveva sedici anni”, quando, passandole davanti, aveva notato, su un’altalena appesa a un ramo di uno dei grandi alberi del giardino, “una bambina che si dondolava a tutto spiano: felice, immaginò, come poteva esserlo un bambino” (ivi, pp. 1386-1387):

Era la prima casa di pietra che lo Svedese avesse mai visto, e per un ragazzo di città era un prodigio architettonico. La casuale disposizione delle pietre gli *sussurrava* la parola “Casa” come non gliel’aveva mai detta neppure la casa di mattoni di Keer Avenue [...].

Ai suoi occhi la casa di pietra non aveva solo un aspetto particolarmente ingegnoso – tutte quelle irregolarità regolarizzate, un gioco di pazienza messo meticolosamente insieme fino a fare un bel rifugio di questa massa solida e squadrata – ma appariva indistruttibile, una casa inespugnabile che non avrebbe mai potuto essere rasa al suolo da un incendio e che probabilmente stava in piedi da quando aveva avuto origine il paese. (Ivi, pp. 1387-1388)

Non è un caso che proprio l’abbandono di questo spazio privato rappresenti, sul piano simbolico, uno dei segni più eloquenti della *Caduta* (questo il titolo della seconda parte del romanzo) dello Svedese, del rovesciamento “dell’utopico mondo da sogno nel quale l’uomo vive in armonia con la natura” nel suo opposto, un mondo in cui “l’uomo è soggetto alle forze della storia, forze che lo trascinano nel conflitto con la natura, con i suoi simili [...] e con se stesso” (Brauner, 2007, p. 149). La “tanto desiderata [*longed for*] pastorale americana”, in altre parole, viene ribaltata “in tutto ciò che è la sua antitesi e il suo nemico, nel furore, nella violenza e nella disperazione della contropastorale: nell’innata rabbia cieca dell’America”, e la rivoluzione avviene “proprio nel castello da gentiluomo di campagna del nostro straordinario [*superordinary*] Svedese” (Roth, 2018a, p. 1267). Così, quando la moglie di Levov, insieme al suo amante, inizia a progettare “una moderna casa di sogno” dotata di tutti i comfort, con “grandi e luminose finestre a battenti” (ivi, p. 1391), il sogno americano dello Svedese si infrange contro la sgradevole e inammissibile scoperta che “Dawn aveva sempre odiato la sua casa”: un’affermazione davanti alla quale “rimase di sasso, come se Dawn stesse dicendo a Orcutt che aveva sempre odiato suo marito” (ivi, p. 1386).

D’altra parte, come anticipato, l’edificio in pietra in cui Seymour Levov ha riposto le proprie illusioni di felicità ha una funzione cruciale anche dal punto di vista narrativo. È lì infatti che matura il conflitto domestico con Merry, raffigurato magistralmente da Roth alla fine del terzo capitolo della prima parte, che sfocerà nella ribellione e degenererà nell’attentato terroristico all’ufficio postale. Qui è chiaramente la contrapposizione, l’inconciliabilità dei punti di vista a garantire gli squilibri e le violazioni della norma indispensabili perché si dia un racconto (Todorov, 1995, p. 56; Brooks, 2004, pp. 26-39). Ragionevolezza e furore, conservatorismo e ribellione, conformismo e politicizzazione, campagna e città sono i termini di un’antitesi funzionale tanto allo sviluppo narrativo quanto alla raffigurazione del mondo ideologico e simbolico di cui i personaggi si fanno portatori. “Sei un ammasso di p-paura. Non puoi continuare a startene nascosto qui nei boschi” (Roth, 2018a, p. 1294), rinfaccia la figlia al padre in una delle conversazioni immaginate da Zuckerman. E ancora, quando lo Svedese la invita a impegnarsi pacificamente nella comunità locale, a

“partire da dove sei nata”, la risposta di Merry è altrettanto eloquente: “Le rivoluzioni non c-co-minciano in campagna” (ivi, p. 1299).

La rappresentazione dello spazio domestico nella trilogia è dunque imperniata su una serie di contrapposizioni che verranno riprese, in un modo per certi versi ancora più esplicito, in *Ho sposato un comunista*. Ad assumere un ruolo di primo piano è soprattutto la dicotomia tra l'appartamento di New York in cui vivono Ira, Eve Frame e sua figlia Sylphid, e la baracca di Zinc Town, un luogo isolato e spartano situato nel New Jersey nord-occidentale, dove Ira spesso si ritira per sfuggire all'entourage borghese di cui si circonda la moglie, una compagnia che costituisce la quintessenza finzionale del maccartismo (in particolare i coniugi Grant, che avranno un ruolo determinante nel denunciare Ira e pubblicare il libro che lo incriminerà):

Ira si ritirava a Zinc Town per vivere non tanto vicino alla natura quanto vicino all'essenziale [*the bone*], per vivere nella massima semplicità [...]. Nella capanna aveva un focolare dove amava cucinarsi gli hot dog e i fagioli sulla brace, e prepararsi il caffè, il tutto per non dimenticare che, anche dopo essere diventato Iron Rinn e avere accumulato un po' di soldi, era ancora solo un “lavoratore”, un uomo semplice con gusti semplici e semplici aspettative che durante gli anni Trenta aveva viaggiato a sbafo sui carri merci e che aveva avuto un'incredibile fortuna. A proposito della baracca di Zinc Town, diceva: – Mi tiene in esercizio a essere povero. Non si sa mai. (Roth, 2019b, pp. 65-66)

Anche se il termine utilizzato per riferirsi all'essenziale (*marrow*) è diverso rispetto a *bone*, non è difficile leggere in questo passaggio un richiamo a *Walden* di Thoreau (peraltro citato esplicitamente in un altro punto del romanzo, sempre relativo a Zinc Town), a un ideale di vita a contatto con l'essenziale, lontana dagli agi e dalle seduzioni borghesi della città. Un riferimento che, come ha evidenziato Ross Posnock, ritornerà anche nella *Macchia umana*, sebbene con una connotazione inquietante e minacciosa, come a ricordare che, “inevitabilmente, la morte vive anche nel cuore di questa pastorale fatta di affascinante semplicità e purezza” (2006, p. 234). È alquanto sintomatico, infatti, che il richiamo avvenga nelle battute finali del libro, quando Zuckerman incontrerà l'assassino di Coleman e Faunia, Les Farley, nel suo “posto segreto”, il lago ghiacciato presso il quale il reduce dal Vietnam si ritira a pescare, “lontano dall'uomo, vicino a Dio” (Roth, 2019a, p. 812) (*Il lago d'inverno* è appunto il titolo di un capitolo di *Walden*).

La baracca di Ira costituisce dunque “un antidoto alla casa dell'Undicesima Strada Ovest e un rifugio dalla casa dell'Undicesima Strada Ovest, il posto dove uno va a spremersi dal corpo tutti i cattivi umori” (Roth, 2019b, p. 66). Non a caso il conflitto decisivo, che farà precipitare drammaticamente gli eventi, avviene proprio a Zinc Town e scaturisce dall'iniziativa di Eve, che vuole apportare proprio alla baracca di Ira alcune modifiche decisive:

Quella baracca rappresentava la parte di Ira che Eve disprezzava di più, tutto ciò che c'era in lui di disgustoso e di selvatico [*everything disgustingly untamed in him*], ma Ira non voleva sbarazzarsene. [...]

Ma l'ultima primavera che passarono insieme cominciarono a fare progetti per sistemare la baracca. Grandi restauri che dovevano iniziare dopo il Labor Day. Rinnovare [*Modernizing*] la cucina, rifare il bagno, finestroni nuovi, pavimenti nuovi di zecca, porte nuove che si chiudessero, lampade e lampadari nuovi, coibentazione e un nuovo impianto di riscaldamento a gasolio per potervi restare anche d'inverno. (Ivi, pp. 294-295)

Il risultato di questa “astuta strategia” (ivi, p. 295), come racconta Murray a Nathan, è catastrofico. Ira si infuria dopo avere scoperto che Eve vuole ricavare nella baracca una

stanza per Sylphid, che sicuramente l'apprezzerà quando “la casa sarà bella come dev'essere”, e manda a monte il progetto di ristrutturazione rivendicando la condizione ‘selvaggia’ della casa: “Questa non sarà una bella casa. Sarà una casa fetente” (ivi, p. 296).

D'altro canto, anche nell'appartamento borghese di New York, durante il “grande ricevimento” che Eve frame indice nel 1949, “una settimana dopo che Henry Wallace ebbe preso una sonora batosta” (ivi, p. 150) (e, come apprenderà Zuckerman, dopo che Eve aveva deciso di abortire), i paradossi dello spazio privato si manifestano in modo esemplare. Il giovane Nathan, presente alla cena, ha modo di vedere con i propri occhi quella stessa casa che Murray, nei dialoghi serali che fanno da cornice al romanzo, gli descriverà diversi anni dopo dal suo punto di vista. “La casa dell'Undicesima Strada Ovest”, racconta il vecchio professore di inglese, “la sua grazia, la sua bellezza, la sua comodità, la sua aura sommessa di lussuosa intimità, la serena armonia estetica dei suoi mille particolari – l'accogliente abitazione come preziosa opera d'arte” ha la capacità di alterare profondamente la sua “concezione della vita” (ivi, p. 145). Ogni oggetto, ogni elemento che compone l'arredo di quell'interno lussuoso, dalle “centinaia di libri seri che riempivano gli scaffali della biblioteca” ai “dischi di musica classica stivati in armadietti alti quasi due metri ai lati del grammofono”, per non parlare dei quadri, delle statuette, delle stoviglie, tutti “beni strettamente legati a una vita piacevole e, contemporaneamente, a una *moralità*” (ivi, pp. 145-146), sono il correlativo di un ideale di esistenza diametralmente opposto a quello di Murray, che si riflette sul piano spaziale nel confronto con il suo appartamento: “La mia casa [...] sembrava, al confronto, squallida e meschina, una bicocca incolore” (ivi, p. 146). E se agli occhi del professore l'appartamento di New York era parso “il non plus ultra dei rifugi, l'ultimo posto dove avresti dovuto temere che qualcosa turbasse il tuo equilibrio” (*ibid.*) ci penserà Ira, proprio durante il ricevimento, a mettere in discussione questa presunta armonia forzando brutalmente i confini tra pubblico e privato. Il cortocircuito, già suggerito dall'accostamento tra il fallimento politico (la delusione per l'insuccesso di Wallace) e personale (l'aborto che priva Ira del desiderio di avere un figlio), si manifesta in tutta la sua forza quando Iron Rinn accusa i coniugi Grant di mediocrità borghese, di mancanza di rettitudine e convinzioni, e rinfaccia loro di invitare a cena Wernher von Braun, “un ingegnere nazista” (ivi, p. 179) che lavorava per Hitler. È Katrina a rimproverare a Ira la sua incapacità di rispettare i confini tra vita domestica e lotta politica:

Questa casa non è una sala riunioni [...] per criminali politici! Possibile che lei debba scatenare un putiferio ogni volta che apre quella boccaccia da arruffapopolo? Possibile che debba introdurre in una casa bella e civile [*into a beautiful, civilized home*] la sua propaganda comunista... (Ivi, p. 181)

Una simile recriminazione, peraltro basata su un'idea di civilizzazione<sup>4</sup> piuttosto ipocrita e meschina, non è in realtà l'unico avvertimento che riceve Ira nel corso della vicenda.

<sup>4</sup> La traduzione in italiano, “civile”, in questo caso si discosta in modo abbastanza significativo dall'originale *civilized*, che rimanda tra l'altro alla dialettica, cruciale nel romanzo, tra classi sociali (la presunta ‘civiltà’, che corrisponde alla vita borghese, con le sue maschere e le sue meschinità, e la vita ‘selvaggia’ che rimanda alla sfera popolare, percepita da Ira come più autentica e verace, ma anch'essa non priva di contraddizioni). Vale la pena di ricordare, a questo proposito, le parole che Eve scrive in una lettera a Ira dopo la fine della loro relazione: “Quando ci siamo conosciuti, tu vivevi da solo nel Lower East Side, tra le squallide braccia del tuo amato *lumpenproletariat*. Io ti ho dato una bella casa piena di libri e di musica e di opere d'arte. [...] Ti ho presentato alle persone più interessanti, più intelligenti e più dotate di Manhattan, ti ho fatto entrare in un mondo [*offered you entrée into a social world*] che da solo non avresti mai sognato” (Roth, 2019b, p. 320).

Lo stesso Murray, all'inizio del terzo capitolo, aveva provato a metterlo in guardia dai rischi dell'osmosi tra privato e pubblico: "Questa non è politica, questa è vita privata. Non puoi mettere nella vita privata l'ideologia con cui vedi il mondo esterno [*the great world*]" (ivi, p. 104). Eppure, sembra che nella vita di Ira le due sfere siano destinate a intrecciarsi ripetutamente, che la dimensione politica si manifesti in tutta la sua portata proprio quando si innesta nella sfera domestica e familiare: "Aveva aspettato per tutta la vita che scoppiasse la guerra di classe, e indovina dov'era successo? Nel soggiorno di casa sua" (ivi, p. 308).

In fondo anche lo Svedese, che di certo, a differenza di Ira, non sogna nessuna lotta di classe ma che, al contrario, si mantiene per tutta la vita in una sorta di condizione sostanzialmente apolitica, improntata a un'incrollabile ragionevolezza, dopo l'attentato di Merry si accorge che "stanno scoppiando bombe dappertutto" (Roth, 2018a, p. 1338). I disordini e le proteste che attraversano la nazione nel '68 e negli anni successivi non sono soltanto un affare privato, una vicenda domestica, per quanto tragica e sconvolgente, e nemmeno la tranquilla Old Rimrock, corrispettivo dell'ideale di vita equilibrata e apparentemente perfetta dello Svedese, viene risparmiata:

La storia, la storia americana [*History, American history*], quella roba che si legge nei libri e si studia a scuola, aveva raggiunto le strade tranquille e senza traffico di Old Rimrock, nel New Jersey, una campagna dove non aveva più fatto la sua comparsa da quando l'esercito di Washington aveva svernato per due volte sugli altipiani adiacenti Morristown". (Ivi, p. 1268)

Ne sa qualcosa Coleman Silk, che inizia a raccontare a Zuckerman la propria storia nel 1998, l'anno in cui raggiunge l'apoteosi "la più antica passione collettiva americana, storicamente forse il suo piacere più sleale e sovversivo: l'estasi dell'ipocrisia" (Roth, 2019a, p. 390). D'altronde, non è affatto un caso che, in una storia fatta di maschere, presunte colpe da spiare e colpi di scena che rilanciano ripetutamente il racconto, sia l'intreccio tra potere, violenza e linguaggio a costituire la spina dorsale del racconto, in un romanzo che chiama in causa esplicitamente Omero, Atene e la tragedia greca (Gustafson, 2023, p. 37). Anche nell'ultimo libro della trilogia la dimensione privata non costituisce affatto una tutela, non è garanzia di immunità rispetto alla forza dirompente dei destini collettivi. La Storia, in modalità e a livelli diversi, finisce per modificare in modo decisivo le traiettorie individuali. Non solo quella di Coleman, ma anche quella di Les Farley, il violento e brutale ex marito di Faunia, a sua volta in qualche modo una vittima della storia. Il suo dramma personale (la perdita dei figli) si intreccia infatti nel romanzo con la sua condizione di reduce dal Vietnam:

Quel Vietnam del cazzo, la colpa è vostra [*you caused this*]! Dopo tutti questi anni la guerra è finita, e la colpa è vostra! [...] Quando non succede niente, mi sento come se mi avessero dato una legnata sulla testa con una mazza. Poi succede qualcosa, qualcosa di *enorme* [...], e io non sento niente. Insensibile. I miei figli sono morti, ma il mio corpo è insensibile e la mia mente è vuota. Il Vietnam. Ecco perché! Non ho mai pianto per i miei bambini. (Roth, 2019a, p. 475)

È difficile allora biasimare Nathan, quando, come racconta dopo l'incontro a casa di Silk che ha luogo nelle prime battute del romanzo, riporta, quasi in forma di monito, un'amara constatazione: "Non feci altro che trovare un amico, e tutto il malanimo del mondo si rovesciò su di noi" (ivi, p. 441).

#### 4. Utopie dell'isolamento

Senza dubbio, gli *Zuckerman Books* si prestano in modo emblematico a fornire una serie di esempi quasi didascalici di desiderio triangolare (Girard, 2021, pp. 25-70). Se Lonoff, con la sua vita ritirata e totalmente dedicata al lavoro incessante della scrittura, costituisce un primo esempio di mediatore del desiderio per il giovane Nathan, i fratelli Ringold sono altrettante figure chiave per quella che è stata definita l'iniziazione politica di Zuckerman, segnando alcuni passaggi cruciali per l'apprendistato del personaggio, tanto a livello civile quanto a livello letterario (Brühwiler, 2013, pp. 41-54).<sup>5</sup>

Significativamente, in *Ho sposato un comunista* il primo incontro di Nathan con Ira avviene in un giorno non comune, che si carica di un significato allegorico (il 12 ottobre, Columbus Day) e nel segno di Thomas Paine. Il giovane Zuckerman, di ritorno dalla biblioteca, si ferma davanti a casa del suo professore di inglese, che sta riparando le zanzariere in compagnia del fratello. Nel cestino delle biciclette, tra i vari libri, c'è anche *Citizen Tom Paine*, consigliato al giovane allievo dallo stesso Murray e oggetto della successiva discussione con Ira. Ma mentre Paine, “uno scrittore e un rivoluzionario” (Roth, 2019b, p. 35), rimane un mediatore esterno, i fratelli Ringold costituiscono per Zuckerman, che presto entrerà in conflitto con il padre biologico proprio per ragioni politiche, due modelli interni, dei veri e propri idoli: “due uomini grandi, grossi e schietti che emanavano la vigorosa e intelligente virilità alla quale aspiravo” (ivi, p. 38), persone capaci – lo abbiamo visto – di mescolare nei loro discorsi libri e pugilato, baseball e letteratura, politica e scrittura. Le zanzariere, in questo caso, non assumono dunque la funzione che, in molti romanzi tra Otto e Novecento, viene tradizionalmente deputata a “porte, finestre, persiane, imposte chiuse o aperte, tende”, cioè quella di garantire “l'intimità degli spazi” o “impossessarsi di un luogo, ma anche proteggersi, e vedere senza essere visti: il passante si sente estraneo o escluso” (Perrot, 2003, p. 499). Nathan, al contrario, è attratto proprio dall'apparente assenza di confini tra pubblico e privato che si respira a casa Ringold, dove sembra non esserci posto per maschere e ipocrisie.

Se Ira, in un primo tempo, esercita un fascino indiscutibile su Zuckerman, è vero tuttavia che le cose cambieranno, e l'influenza di quella “persona così immersa nel suo tempo”, totalmente definita (“o tiranneggiata”) dall'epoca in cui vive (Roth, 2019b, p. 226) finirà per affievolirsi nell'estate del 1950. È sintomatico che Nathan sia ormai prossimo alla maggiore età quando si accorge che “stare con lui nella baracca” a parlare della guerra in Corea – sostanzialmente lo stesso programma dell'anno precedente – “non fu ciò che era stato [...] la prima estate” (ivi, p. 228), e per l'aspirante scrittore “l'America”, che fino a quel momento aveva assunto “la forma di Ira Ringold” (ivi, p. 226), inizia a cambiare aspetto.

Certo nessuno, una volta conosciuta la storia di Ira e Nathan, avrebbe potuto immaginare un cambiamento così significativo nelle abitudini dello scrittore come quello registrato nelle stesse pagine di *Ho sposato un comunista* e, in modo ancora più clamoroso, tra quelle della *Macchia umana*. Il primo imprinting, esercitato da Lonoff, sembra avere avuto la meglio, nonostante lo stesso modello di Zuckerman nello *Scrittore fantasma* avesse riconosciuto il ruolo determinante della “vita in mezzo alla società” per “la prosa del giovane scrittore”, mentre “vivere come un recluso lo avrebbe soltanto deprivato della sua fontana” (Brühwiler, 2013, p. 126). Sta di fatto che Zuckerman, come aveva anticipato a Jerry Levov, negli anni Novanta si trova a sua volta a vivere “un'esistenza da recluso” (Roth, 2019a,

<sup>5</sup> Per un'analisi della figura del mentore nell'opera di Roth cfr. Lee, 2003.

p. 431) sui Berkshire, una scelta che, come ricorda, ha preceduto la condizione di impotenza in cui si è ritrovato in seguito a un'operazione alla prostata. La vita dello scrittore si configura sostanzialmente nei termini di una vocazione monastica:

Per vivere nel trambusto del mondo con un minimo di sofferenza c'è un segreto: convincere il maggior numero possibile di persone ad assecondare le tue illusioni; per vivere da solo quassù, lontano da ogni inquietante allettamento, aspettativa e relazione, lontano soprattutto dalla propria intensità [*away from all agitating entanglements, allurements, and expectations, apart especially from one's own intensity*] il trucco consiste nell'organizzare il silenzio, nel pensare alla sua pienezza montana come a un capitale, al silenzio come a una ricchezza che aumenta in modo esponenziale. [...]

C'è voluto del tempo [...], ma dopo cinque anni ero diventato così abile nel suddividere chirurgicamente le mie giornate che non c'era più un'ora della tranquilla esistenza che avevo abbracciato che non avesse, per me, la sua importanza. [...] Non indulgevo più al pernicioso desiderio di *qualcos'altro*, e l'ultima cosa che pensavo di poter ancora sopportare era la prolungata compagnia di *qualcun altro*. (Ivi, p. 440)

Zuckerman ha dunque adempiuto alla profezia giovanile formulata in casa di Lonoff, cedendo all'"utopia dell'isolamento" dalla quale Murray, nell'ultima serata trascorsa con Nathan in *Ho sposato un comunista* e memore della vicenda di Ira, lo avrebbe messo in guardia con decisione: "Guardati dall'utopia della capanna nel bosco, dell'oasi che protegge dalla rabbia e dal dolore. Una solitudine inespugnabile. Così finì la vita per Ira, e molto prima del giorno in cui crepò" (Roth, 2019b, p. 375). Zuckerman, ritirato nella sua casa con la veranda in una sorta di esilio volontario nei boschi e nella scrittura, aveva già avuto modo di rimanere sorpreso, all'inizio della seconda serata, dall'energia vitale del professore di inglese ormai novantenne:

Prima di cena eravamo stati sulla veranda che dava sullo stagno e, mentre sorbivamo i nostri martini, Murray mi aveva parlato delle lezioni del giorno giù al college. Non avrei dovuto essere sorpreso dalla sua energia mentale, né dal suo entusiasmo per il tema di trecento parole [...] che il professore aveva assegnato ai suoi anziani studenti. Ma che un uomo così prossimo all'oblio dovesse fare il compito per il giorno dopo, educandosi a una vita che era quasi arrivata alla fine (che l'enigma continuasse a sconcertarlo, che il chiarimento restasse, per lui, un bisogno vitale), questa fu, per me, qualcosa di più che una sorpresa: fui assalito da un senso di colpa, un senso di colpa che sfiorava la vergogna, per il fatto di vivere appartato [*for living to myself*] e di tenere ogni cosa a una così ragguardevole distanza. (Ivi, p. 182)

In sostanza, Nathan ha frapposto una sorta di diaframma fra sé e il mondo, illudendosi di conservare una distanza di sicurezza tra la sua storia privata e la storia collettiva. Le case in cui vive, in questa prospettiva, sono il corrispettivo spaziale della sua scelta, quasi un prolungamento di un lato della sua personalità che ha finito per accentuarsi con il passare del tempo. D'altra parte, come gli ricorda Jerry Levov in *Pastorale americana*, Zuckerman ha sempre avuto tempo "solo per ciò che è indispensabile" e "nessuna tolleranza per ciò che non è essenziale" (Roth, 2018a, p. 1237): "Tu eri il più teorico di tutti. Dovevi agganciare tutto alle tue idee, anche allora. Valutare la situazione, trarre conclusioni. Esercitavi una rigida sorveglianza su te stesso. Le mattane restavano dentro [*all the crazy stuff contained inside*]. Un ragazzo ragionevole" (ivi, p. 1239).

Eppure, come accade ad altri personaggi nella trilogia, anche lo spazio privato del narratore non è immune dalle forze della storia, che finiscono per forzarne i confini agendo in modo paradossale e a volte misterioso. Ne fa esperienza lo Svedese, "il nostro Kennedy", come lo chiama Zuckerman, colpito da "una scheggia della cometa del caos americano"

che “si era staccata ed era andata, roteando, fino a Old Rimrock” (ivi, p. 1264). Nel caso di Nathan, di fatto l’abitazione privata assume i connotati di un terzo spazio, di un “luogo” che, per riprendere una categoria al centro di studi recenti, costituisce una sorta di spazio dell’interiorità, un possibile raccordo “tra la soggettività individuale e il sociale esterno” (Santana-Acuña, 2019, p. 220). Nella *Macchia umana* è proprio una nuova incursione della storia a trascinare Zuckerman fuori dal suo rifugio, dove si era illuso di potersi mettere definitivamente al riparo dall’esistenza, spingendolo a tornare in gioco con rinnovata intensità:

Perché, dunque, dopo avere trasformato l’esperimento di un isolamento radicale in un’esistenza ricca e piena, perché, senza preavviso, dovrei sentirmi solo? Cosa mi manca? [...] La cosa alla quale avevo voltato le spalle. L’impeglarsi nella vita [*the entanglement with life*]. Fu così che Coleman divenne amico mio e io rinunciai alla decisione di vivere da solo nella mia casa isolata [*secluded*] e di battermi da solo contro le conseguenze del cancro. [...] E come presentare correttamente il suo segreto divenne un mio problema da risolvere. Ecco in che modo cessai di vivere lontano dalla turbolenza e dall’intensità dalle quali ero fuggito. (Roth, 2019a, p. 441)

È un momento chiave del romanzo, in un certo senso la manifestazione più emblematica di un processo che attraversa tutta la trilogia. Nella casa di Athena di Coleman, ballando con l’amico sulle note di *Bewitched, Bothered and Bewildered* di Frank Sinatra, Nathan ritrova uno slancio tanto spiazzante quanto vitale, che lo sollecita a rimettere in discussione l’esistenza eremitica che aveva abbracciato con convinzione. “Con un ballo Coleman Silk m’infuse nuova vita” (*ibid.*). Uno spazio e una conversazione privata diventano paradossalmente il trampolino di lancio verso la nuova esistenza pubblica di Zuckerman: “Coleman e la sua storia mi avevano talmente affascinato [*engaged*] da spingermi a ridurre la sorveglianza” (ivi, p. 430). Alcune storie, in sostanza, hanno la straordinaria capacità di vanificare le difese, farsi beffe degli equilibri, spazzare via “tutte le consolanti illusioni sulla serenità conquistata grazie a una superiore rassegnazione” (ivi, p. 432). In altre parole, trascinano chi le racconta e chi le ascolta in quell’intreccio relazionale nel quale, secondo Benjamin, risiede lo straordinario potere delle narrazioni, messo in crisi proprio dall’avvento della stampa e del romanzo moderno: “la capacità di scambiare esperienze” (1982, p. 247).

C’è un passaggio, in *Ho sposato un comunista*, in cui Zuckerman chiama in causa esplicitamente *Le mille e una notte* e la più formidabile delle narratrici, la donna capace, come ricordava Forster, di allontanare la morte a colpi di racconto. È l’ultima delle sere che l’anziano professore e il suo ex allievo trascorrono nella veranda della casa nel bosco di Nathan, che invita Murray a interrompersi per andare a dormire: “Nel pantheon dei narratori, hai già strappato il titolo a Sheherazade. Siamo stati qui seduti per sei sere” (Roth, 2019b, p. 311). In quella stessa notte, verso la conclusione del romanzo e poco prima di salutarsi definitivamente, Murray ribadisce allo scrittore l’avvertimento già formulato in precedenza:

Io ricordo l’inizio, questo ragazzo sempre così entusiasta che non vedeva l’ora di cominciare a vivere sul serio [*participating in life*]. Oggi è un uomo tra i sessanta e i settant’anni che vive da solo in mezzo a un bosco. Mi sorprende vederti così, fuori dal mondo. È molto monastica, la vita che fai. L’unica cosa che manca al tuo stato monacale sono le campane che invitano alla meditazione. Scusa, ma te lo *devo* dire: tu sei ancora un giovanotto, per conto mio, troppo giovane per vivere lassù. Cosa vuoi tenere a bada? Che diavolo è successo? (Ivi, p. 380)

Forse la risposta a queste domande va ricercata nelle parole che Zuckerman aveva rivolto a Murray diverse pagine prima: “Tra questi monti si può scegliere: o puoi perdere i contatti con la storia [*history*], come a volte decido di fare io, o puoi fare, mentalmente, ciò che stai facendo tu: alla luce della luna, per ore e ore, operare per riprenderne possesso” (ivi, p. 312). Nathan sperimenta dunque un paradosso ulteriore: le abitazioni isolate, in cui si è rintanato nell’illusione di vivere al di sopra degli eventi, diventano sia i luoghi in cui la *history*, la storia collettiva, come abbiamo visto, si riaffaccia con prepotenza, con tutto il suo portato caotico e irregolare, sia i luoghi in cui lo scrittore può ascoltare nuove storie, che, come nel caso di Murray (ma anche di Coleman e dello Svedese), trascendono la propria dimensione privata per allargarsi a una realtà più ampia, in qualche modo politica. Sono quindi queste storie che suscitano in lui una nuova urgenza di raccontare, risvegliando la linfa narrativa che Zuckerman aveva creduto di potere controllare e ammortizzare grazie all’utopia dell’isolamento.

## 5. Quasi un epilogo

C’è un altro aspetto comune ai romanzi della trilogia: nessuno dei tre ha una conclusione definitiva. Seppure in modo diverso, in ogni caso viene mantenuta un’apertura, una tensione verso l’esterno, verso qualcosa che non può essere circoscritto al perimetro del libro. La duplice domanda con cui si chiude *Pastorale americana* è forse il caso più lampante, ma anche nella *Macchia umana*, nonostante i sospetti conclamati e le prove che ha raccolto, Zuckerman non avrà la certezza che Les Farley abbia assassinato Faunia e Coleman, e significativamente nel finale del romanzo troviamo una *mise en abyme* dello stesso testo che abbiamo sotto gli occhi, e che Nathan deve ancora terminare.

In *Ho sposato un comunista*, questo senso di apertura si configura soprattutto in termini spaziali. È vero che i dialoghi che fanno da cornice si concludono, e che Murray racconta non solo l’intera vicenda di Ira, ma anche quella relativa alla vita di Eve Frame e alla propria. Ciò che rimane in sospeso sono le domande che rivolge a Zuckerman e che non vengono ricondotte a una risposta definitiva. Quando lo scrittore, nell’ultima scena del romanzo, si ferma nella veranda di casa sua a osservare il cielo pieno di stelle, i lettori non hanno ricevuto una spiegazione per quella scelta di isolamento che sarà stravolta dalla storia di Coleman nella *Macchia umana*:

Se il tempo non è brutto ed è una notte chiara, prima di andare a letto passo quindici o venti minuti fuori sulla veranda a guardare in su, oppure, usando una lampadina tascabile, percorro la strada in terra battuta fino al pascolo in cima alla mia collina, da dove posso vedere, sopra il profilo degli alberi, l’intero inventario celeste, stelle che si stendono in ogni direzione [...]. È una cosa incredibile e anche una realtà semplice e indiscutibile [*a plain and indisputable fact*]: che siamo nati, che siamo qui [*that this is here*]. (Ivi, p. 382)

Si tratta di un finale in cui di fatto Zuckerman si riconcilia con la propria vita, e forse è proprio questo che, in fondo, lo distingue da Ira, “un uomo all’eterna ricerca” (ivi, p. 379) della propria: ciò che sperimenta davanti all’“inconcepibile”, al “colossale spettacolo della mancanza di antagonismo” (ivi, p. 384). La sensazione che avverte è simile, a ben vedere, a quella che gli trasmette Coleman nella *Macchia umana*, qualcosa che forse nemmeno la sua abilità di scrittore potrebbe tradurre in parole, che si protende oltre la logica del linguaggio ma anche della rigida disciplina che Nathan si è autoimposto, e che a questa altezza inizia a sgretolarsi: “una gioia spensierata nel semplice fatto di essere vivi, vivi senza una ragione al mondo: la stessa gioia [*delight*] che provi da bambino quando impari a suonare

per la prima volta un motivetto con un pettine e un pezzo di carta igienica” (Roth, 2019a, p. 419).

Non è un azzardo eccessivo ipotizzare un parallelo tra questa sensazione di gratuità, che restituirà a Zuckerman il desiderio di uscire dal proprio isolamento e rilanciarsi nel brulicare della vita, e il richiamo della storia, al quale, come ricorda lo stesso Roth raccontando la genesi del *Complotto contro l’America*, è impossibile sottrarsi: “La storia chiama tutti, che lo sappiano o no, sia che questo piaccia loro oppure no” (Roth, 2004). Non bisogna dimenticare, peraltro, che la definitiva uscita di scena di Zuckerman, in *Exit Ghost*, è segnata proprio dalla decisione di abbandonare il suo isolamento e tornare a New York, anche se non direttamente per ragioni politiche, poco prima delle elezioni presidenziali del 2004. Come ha ricordato Brühwiler, gli ultimi romanzi “non colmano le lacune nella ricerca di una socializzazione politica *strictu sensu*”, ma in ogni caso lasciano posto a domande sul coinvolgimento politico, a livello narrativo, dell’ultimo Roth, domande che possono essere rivolte in modo altrettanto pertinente anche al suo alter ego: “Perché curarsi della politica, se la salute viene meno? Perché iniziare a curarsene adesso?” (2013, p. 116).

Anche in questo caso, probabilmente, non esiste una risposta definitiva. D’altra parte, proprio in *Exit Ghost* Zuckerman sperimenterà nuovamente il richiamo del passato nell’incontro con Amy Bellette, l’amante di Lonoff, e nel “riconoscersi in un aspirante giovane scrittore” (ivi, p. 129). È probabile che il destino di Zuckerman sia davvero quello di restare un “perpetuo iniziando” (ivi, pp. 129 e ss.) a livello politico, che non può fare a meno di attingere la sua forza artistica e creativa proprio dall’immaturità (Posnock, 2006). Eppure, la parabola che percorre nella trilogia americana mostra, nell’intersezione continua con gli eventi storici e con le storie che ascolta, una possibile via d’uscita dalla reclusione che già agli esordi aveva eletto come rifugio dal caos del mondo. La dialettica non si risolve: spazio privato e dimensione pubblica, storie individuali e storia collettiva rimangono in un rapporto di tensione feconda. La certezza, in ogni caso, è che Zuckerman, rinunciando anche solo in parte alla solitudine del suo spazio privato, sperimenta un nuovo slancio verso la scrittura, ma anche verso le relazioni e verso la vita. Forse il suo tempo non è stato definitivamente perduto.

## Bibliografia

- Bailey B. (2022), *Philip Roth. La biografia* (2021), trad. di Gobetti N., Torino, Einaudi.
- Benjamin W. (1982), *Il narratore. Considerazioni sull’opera di Nikolaj Leskov* (1936), in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. di Solmi R., Torino, Einaudi.
- Bourneuf R., Ouellet R. (2000), *L’universo del romanzo* (1972), trad. di Galdenzi O., Torino, Einaudi.
- Brauner D. (2007), *Philip Roth*, Manchester, Manchester University Press.
- Brooks P. (2004), *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* (1984), trad. di Fink D., Torino, Einaudi.
- Brühwiler C.F. (2013), *Political Initiation in the Novels of Philip Roth*, New York-London, Bloomsbury.
- Genette G. (1986), *Figure III. Discorso del racconto* (1972), trad. di Zecchi L., Torino, Einaudi.

- Girard R. (2021), *Menzogna romantica e verità romanzesca* (1961), trad. di Verdi-Vighetti L., Milano, Bompiani.
- Gooblar D. (2011), *The Major Phases of Philip Roth*, New York, continuum.
- Gustafson Th. (2023), *Athenian Logomachy in The Human Stain and Philip Roth's Fight for the Word*, "Philip Roth Studies", 19, 2, pp. 35-57.
- Hayes P. (2014), *Philip Roth: Fiction and Power*, Oxford, Oxford University Press.
- Lee H. (2003), "You Must Change Your Life": Mentors, Doubles and Literary Influences in the Search for Self, in Bloom H. (ed.), *Bloom's Modern Critical Views. Philip Roth*, Philadelphia, Chelsea House Publishers, pp. 63-79.
- Lotman J. (2019), *La struttura del testo poetico* (1970), trad. di Bazzarelli E., Milano, Mursia.
- Lotman J., Uspenskij B. (1975), *Semiotica dello spazio culturale*, in Id., *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani.
- Luperini R. (2007), *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Roma-Bari, Laterza.
- Masiero P. (2011), *Philip Roth and the Zuckerman Books. The Making of a Storyworld*, Amherst-New York, Cambria Press.
- Masiero P. (2021), *Portnoy and Its Aftermath*, in McKinley M. (ed.), *Philip Roth in Context*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 71-80.
- McGrath Ch. (2000), *Zuckerman's Alter Brain*, "The New York Times Book Review", 7 maggio, pp. 8-10.
- Perrot M. (2003), *Gli spazi del privato*, in Moretti F. (a cura di), *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi*, vol. IV, Torino, Einaudi, pp. 495-519.
- Posnock R. (2006), *Philip Roth's Rude Truth. The Art of Immaturity*, Princeton and Oxford, Princeton University Press.
- Roth Ph. (2004), *The Story Behind the Plot Against America*, "The New York Times", 19 settembre, <https://www.nytimes.com/2004/09/19/books/review/the-story-behind-the-plot-against-america.html>, ultimo accesso: 21 agosto 2024.
- Roth Ph. (2017), *Lo scrittore fantasma* (1979), in Id., *Romanzi*, vol. I, a cura di Mortara E., trad. di Mantovani V., Milano, Mondadori ("I Meridiani"), pp. 743-888.
- Roth Ph. (2018b), *Il teatro di Sabbath* (1995), in Id., *Romanzi*, vol. II, a cura di Simonetti P., trad. di Bertola S., Milano, Mondadori ("I Meridiani"), pp. 651-1164.
- Roth Ph. (2018a), *Pastorale Americana* (1997), in Id., *Romanzi*, vol. II, a cura di Simonetti P., trad. di Mantovani V., Milano, Mondadori ("I Meridiani"), pp. 1165-1662.
- Roth Ph. (2019b), *Ho sposato un comunista* (1998), in Id., *Romanzi*, vol. III, a cura di Simonetti P., trad. di Mantovani V., Milano, Mondadori ("I Meridiani"), pp. 3-384.
- Roth Ph. (2019a), *La macchia umana* (2000), in Id., *Romanzi*, vol. III, a cura di Simonetti P., trad. di Mantovani V., Mondadori ("I Meridiani"), pp. 385-812.

- Santana-Acuña Á. (2019), *Interior Spaces in Literature: A Sociological and Historical Perspective*, in Bauer D., Kelly M.J. (eds.), *The Imagery of Interior Spaces*, Santa Barbara, Punctum Books, pp. 219-232.
- Todorov T. (1995), *Poetica della prosa* (1971), trad. di Ceciarelli E., Bompiani, Milano.
- Wigren J. (2024), *How History Uses Us: Philip Roth, the Holocaust, and American History*, in Pozorski A., Scheurer M. (eds.), *The Bloomsbury Handbook to Philip Roth*, New York, Bloomsbury, pp. 191-199.