

Cartografia e corporeità: strategie narrative nella letteratura ebraico-americana

Sostene Massimo Zangari
Università degli Studi di Milano

Abstract

Un percorso di evoluzione interessa la letteratura etnica americana nei primi decenni del Ventesimo secolo. A una prima generazione che si rifa a schemi narrativi e ideologici presi a prestito dalla letteratura *mainstream*, succede una seconda generazione che guarda con interesse alla sperimentazione modernista e vuole portare alla luce aspetti problematici legati ai cambiamenti sociali provocati dall'immigrazione di massa. Nell'ambito della letteratura degli ebrei americani, l'analisi parallela dei romanzi *The Rise of David Levinsky* di Abraham Cahan, rappresentante del primo gruppo, e *Jews Without Money* di Michael Gold, appartenente al secondo, illustra le differenze di ordine strutturale e ideologico tra i due momenti. Il testo di Cahan, riscrittura polemica della forma *rags to riches*, propone un percorso narrativo incentrato sulla costruzione dell'individuo e sul tentativo di assimilazione all'ordine dominante, mentre il romanzo di Gold propone una segmentazione del punto di vista che trasforma il narratore in un testimone passivo delle vicende di altri personaggi, fornendo una prospettiva collettiva rappresentativa dei destini della comunità.

Parole chiave

Letteratura ebraico-americana, Abraham Cahan, Michael Gold, *rags to riches*, modernismo etnico

Contatti

sostene.zangari@hotmail.it

Nel febbraio 1915, all'apice del dibattito apertos negli Stati Uniti intorno al tema dell'immigrazione, la rivista di orientamento progressista «The Nation» pubblicò un intervento di Horace Kallen, filosofo laureatosi ad Harvard ed un immigrato egli stesso. Il saggio, intitolato *Democracy vs. the Melting Pot*,¹ rappresentò un'anomalia all'interno del dibattito, in quanto non sposava nessuna delle due posizioni prevalenti, la corrente nativista da un lato e i sostenitori del «Melting Pot» dall'altro. I primi premevano per l'introduzione di misure restrittive che limitassero il numero di nuovi arrivi, nel timore che l'elemento straniero avrebbe finito con il compromettere l'identità del paese; i secondi, al contrario, partivano dalla convinzione che la mescolanza delle diverse nazionalità costituisse le fondamenta su cui era stata costruita l'identità americana nel tempo, e pertanto continuavano a sostenere un'immigrazione senza restrizioni. Secondo questi ultimi, era molto più importante concentrare le energie sulle istituzioni, e fare in modo che esse lavorassero per agevolare il processo di assimilazione dei nuovi arrivati.²

¹ Horace M. Kallen, *Democracy vs. the Melting Pot*, «The Nation», 18 e 25 febbraio 1915.

² Per il dibattito sull'immigrazione, vedi John Higham, *Strangers in the Land. Patterns of American nativism, 1860-1925*, Atheneum, New York, 1969. Il termine Melting Pot, e la relativa teoria, traggono origine dal dramma omonimo di Israel Zangwill, andato in scena negli Stati Uniti nel 1908. Come dimostra però Werner Sollors in *Alchimie d'America*, Zangwill riprese immagini e discorsi presenti nella cultura

Kallen rifiutò entrambe le posizioni ma rivolse l'attenzione soprattutto agli assimilazionisti. La mescolanza delle nazionalità, il grande crogiuolo che secondo questi ultimi trasformava gli immigrati in americani, non sembrava trovare riscontro nella realtà. I nuovi arrivati preferivano stabilirsi in aree dove erano già presenti compaesani, sui quali si sarebbe potuto contare per un aiuto nella ricerca di occupazione e sistemazione. Questa tendenza risultava di fatto in una configurazione del territorio che proponeva un mosaico di gruppi nazionali, ognuno dei quali negoziava la propria integrazione secondo modalità e tempi diversi. Kallen paragonava questo mosaico di nazionalità a un «coro di molte voci, ognuna delle quali canta una melodia diversa», e riteneva che compito della società fosse quello di armonizzare le diverse voci evitando di comprimerle in un'unica melodia».³

Il pluralismo culturale proposto da Kallen rimase una posizione marginale nell'ambito del dibattito, pur potendo contare negli anni successivi sull'adesione di figure di peso quali il filosofo John Dewey e il poeta William Carlos Williams. Entrambi sottolinearono l'importanza e la centralità dell'esperienza locale contro l'egemonia di un'idea nazionale totalizzante, e profetizzarono l'avvento di un nuovo linguaggio e di una nuova poesia che sarebbero scaturiti proprio dagli immigrati. I tentativi di questi ultimi di conferire senso a una realtà nuova e percepita come estranea, insieme alla particolare sensibilità di chi si trova sospeso tra Vecchio e Nuovo Mondo, avrebbero finito per riflettersi nella produzione letteraria.⁴

La profezia si compì nel periodo tra le due guerre mondiali, e la componente etnica della letteratura americana ottenne riconoscimento e diffusione su scala nazionale. L'espatrio di numerosi intellettuali WASP durante gli anni venti (la celebre «generazione perduta» degli Hemingway e Fitzgerald) lasciò campo libero agli scrittori etnici, i quali ebbero la possibilità di influenzare e indirizzare il dibattito culturale interno. Uno sguardo alle figure chiave di questo periodo incrocia i nomi di Philip Rahv, Michael Gold, Henry Roth, Joseph Freeman, Richard Wright, James T. Farrell, Nelson Algren, Zora Neale Hurston, Pietro Di Donato: una serie di personaggi appartenenti alle minoranze non anglosassoni che raggiunsero la ribalta letteraria più o meno contemporaneamente. Al centro della loro narrativa figuravano esplorazioni delle condizioni di immigrati e afro-americani rese senza concessioni al paternalismo e al bozzettismo a cui invece ricorrevano gli scrittori più popolari. I romanzi e i racconti restituirono frammenti di vita etnica, vere e proprie tessere che, affiancandosi le une con le altre, realizzavano quel mosaico che Kallen aveva intravisto nel suo saggio, e proponevano un nuovo ritratto plurale dell'esperienza americana.

Secondo il critico Michael Denning, l'affermazione di questa generazione di scrittori etnici dipese in larga misura dal fatto che i loro racconti di povertà ed emarginazione seppero farsi rappresentativi della più generale condizione di indigenza in cui versò la popolazione americana durante la Grande Depressione. Non è tra l'altro casuale se in questo decennio cruciale, come osserva acutamente Marcus Klein, il ghetto diventa una «definizione fondamentale» della condizione americana, sottolineando come, da quel momento in avanti, le narrazioni incentrate sulla lotta dell'individuo contro i limiti sociali,

americana sin dai tempi della fondazione della nazione. Cfr. Werner Sollors, *Albimie d'America. Identità etnica e cultura nazionale*, Editori Riuniti, Roma, 1990.

³ Horace M. Kallen, *Democracy vs. The Melting Pot*, cit.

⁴ Cfr. David Kadlec, *Mosaic Modernism: Anarchism, Pragmatism, Culture*, John Hopkins University Press, Baltimore, 2000.

economici e culturali associati all'appartenenza a una comunità chiusa e marginale divengano una linea portante della produzione culturale USA.⁵

Si tratta di una narrativa che, nella volontà di documentare le condizioni dei quartieri immigrati, sconfinava spesso nella descrizione sociologica, e ciò si riflette nella rinuncia a un'organizzazione del testo incardinata su una trama forte. È una scelta che tradisce l'interesse per le suggestioni narrative proposte dalle avanguardie letterarie nei due decenni precedenti; in particolare, la possibilità di incorporare molteplici narratori e punti vista suggerì nuove possibilità per organizzare le storie di tema etnico, spostando l'attenzione dalle vicende di singoli che cercano di inserirsi nella società americana – come era tipico nella generazione precedente – a ritratti corali della comunità, un passaggio dalla dimensione individuale a quella collettiva.

Il presente lavoro metterà a confronto due scrittori ebraico americani appartenenti a generazioni diverse, concentrando l'attenzione sul rapporto con la forma letteraria scelta per raccontare la comunità. Dall'analisi si vuole far emergere una discontinuità tra le generazioni: mentre gli scrittori etnici che operarono tra la fine Ottocento e inizio Novecento si limitano a riproporre schemi narrativi tradizionali, quando non ormai logori, i loro successori degli anni trenta producono un linguaggio autonomo e innovativo, in armonia con i percorsi tracciati dalle avanguardie.

Nonostante la produzione letteraria ne costituisca uno dei principali ambiti di ricerca, gli studi etnici hanno manifestato un interesse limitato nei confronti della letterarietà e delle questioni di stile. In genere le analisi di testi tendono a concentrarsi sulle strategie attraverso cui l'autore perviene alla costruzione dell'identità dei personaggi, con le scelte narrative chiamate in causa come sostegno secondario all'argomentazione. Trattandosi inoltre di un campo di studi nel quale prevale una settorializzazione molto marcata, raramente l'orizzonte di analisi riesce a trascendere i confini della singola letteratura etnica.

Senza allargare lo sguardo all'intera mappa disegnata dal mosaico, è tuttavia possibile evitare di rinchiudere l'analisi all'interno di un solo gruppo; così il presente articolo, pur prendendo in esame un solo gruppo etnico, intende considerare questo ambito come uno dei frammenti che andranno a creare la composizione plurale prospettata da Kallen. Si proporrà un'analisi incentrata sul rapporto tra minoranza e gruppo dominante, mettendo tra parentesi le peculiarità culturali del gruppo, auspicando di fornire un contributo per continuare a ragionare sui processi che hanno portato le minoranze a svolgere un ruolo di primo piano nel sistema letterario statunitense degli anni trenta.

⁵ Cfr. Marcus Klein, *Foreigner: the Making of American literature, 1900-1940*, University of Chicago Press, Chicago, 1981, p. 36. Per quanto riguarda la considerazione sul *topos* dell'emancipazione dal ghetto, gli esempi sono innumerevoli, specie se si prendono in considerazione i prodotti della cultura popolare. Basti per tutti il riferimento al musical *West Side Story* (1957, musiche di Leonard Bernstein e testi di Stephen Sondheim), nel quale l'appartenenza a due gruppi etnici diversi ostacola la possibilità che i due protagonisti Tony e Maria realizzino il proprio sogno d'amore.

1. Minoranze etniche e forma letteraria

Un buon punto per iniziare a discutere del rapporto tra minoranze etniche e letteratura è il saggio di Richard Wright *Blueprint for Negro Writing*.⁶ Pubblicato nel 1937 dalla rivista militante «New Challenge», lo scritto muoveva dall'intenzione di ridimensionare il successo di critica e pubblico ottenuto da alcuni scrittori afro-americani negli anni precedenti. Trattandosi di romanzi che utilizzavano modelli letterari mutuati dalla cultura dell'establishment bianco, secondo Wright la loro popolarità non poteva considerarsi come sintomo di accettazione e affermazione per la comunità nera. Al contrario, rimanere all'interno delle convenzioni impediva a questi lavori di convogliare le istanze di questo gruppo marginale e illuminarne gli aspetti problematici. Soprattutto, si trattava di un altro segno della subordinazione sociale dei neri, coerentemente con un processo che Wright illustra riprendendo l'osservazione di Lenin secondo cui «le minoranze oppresse spesso riflettono le tecniche della borghesia in maniera più efficace di quanto facciano alcuni settori della borghesia stessa».⁷ Wright sottolinea l'apparente paradosso per il quale scrittori marginali aderiscono alle forme della cultura borghese e ne utilizza gli strumenti nel momento in cui tanti intellettuali borghesi stavano invece contestando quelle stesse forme e quelli stessi strumenti, e iscrive la propria esortazione a un rinnovamento letterario all'interno di una più ampia battaglia per l'emancipazione dei neri americani.

Blueprint for Negro Writing fa emergere interrogativi che non interessano solo la comunità afro-americana e la sua letteratura. Anche alcuni immigrati ebrei giunti negli Stati Uniti durante l'ondata migratoria di fine Ottocento avevano intrapreso la carriera letteraria e, così come gli autori fustigati da Wright, anch'essi avevano ottenuto riconoscimento con lavori che riflettevano le norme culturali prevalenti nonché gli stili narrativi maggiormente in voga. Opere quali *The Fugitive* (1904), di Ezra Brudno, *Witte Arrives*, (1916) di Elias Tobenkin e *The Promised Land*, (1912), l'autobiografia di Mary Antin,⁸ esprimono un entusiastico sostegno agli ideali alla base del progetto americano, e le vicende raccontate testimoniano la possibilità di successo, integrazione e auto affermazione che l'arrivo in America aveva reso possibile.⁹ Certo, il fatto stesso che questi autori fossero riusciti a imparare velocemente l'inglese, studiare al college e a diventare scrittori stava a dimostra-

⁶ Richard Wright, *Blueprint for Negro Writing* in *Idem, The Richard Wright Reader*, Ellen Wright and Michel Fabre (eds.), Harper and Row, New York, 1978, pp. 36-49.

⁷ Wright, *op. cit.*, p. 38. Traduzione mia.

⁸ Ezra Brudno (1877-1955), nato in Lituania, studiò a Yale ed è autore dei romanzi *The Fugitive* (1904), *The Little Conscript* (1905), *The Tether* (1908). Elias Tobenkin (1882 – 1963), nacque in Russia e si trasferì nel Wisconsin. Fu giornalista e scrisse numerosi racconti e romanzi. Mary Antin, (1881 -1949), originaria della Russia, oltre all'autobiografia scrisse alcuni racconti e il pamphlet contro le restrizioni all'immigrazione *They Who Knock At Our Gates* (1914).

⁹ Cfr. una delle numerose dichiarazioni d'amore per l'America contenute in *The Promised Land*: «Con gli anni, quando ormai venivo considerata senza problemi un'americana, mi capitava di diventare di colpo consapevole di quel passato che giaceva dimenticato, una lettera dalla Russia, un paragrafo in un quotidiano, una conversazione ascoltata sul tram, all'improvviso mi facevano presente ciò che io stessa sarei potuta diventare – mi veniva da pensare che fosse un miracolo che io, Maske, nata per condurre un'esistenza umile, possa sentirmi a casa nella grande metropoli americana, sia libera di impostare la mia vita e riesca a sognare in inglese». In Mary Antin, *The Promised Land*, Penguin, London, (1912) 1997, p. 156.

re che per alcuni il sistema aveva veramente funzionato, ma d'altra parte non si può ignorare come questi destini fossero tutt'altro che tipici: per la maggioranza degli immigrati la nuova vita negli Stati Uniti significò una dura esistenza che si consumava tra i «laboratori del sudore», dove si lavorava in condizioni massacranti per paghe misere, e i *tenement*, i vetusti condomini che non rispettavano le minime condizioni igieniche e sanitarie.¹⁰

Gli aspetti più drammatici della condizione immigrata avrebbero trovato posto nei lavori di altri autori,¹¹ ma il vero e proprio momento di svolta giunse con gli anni trenta, grazie alla comparsa sulla scena di una nuova generazione di scrittori, immigrati più recenti o i figli di chi era arrivato con le prime ondate. Cresciuti a contatto con il grande attivismo operaio di inizio secolo, critici nei confronti di un sistema che non riusciva a sanare le fratture sociali e offrire prospettive di vita più dignitose, i nuovi protagonisti della letteratura etnica non si riconoscevano nei toni encomiastici a cui faceva ricorso la generazione precedente, ed erano pronti a tentare nuove strade. Entrarono nell'orbita dei circoli radicali che spuntarono un po' ovunque negli Stati Uniti, principalmente a New York e Chicago, assorbirono le suggestioni dello sperimentalismo letterario e ne trassero spunti per raccontare la marginalizzazione sociale delle minoranze. La prosa convoluta e ritmica di Gertrude Stein, la frantumazione del punto di vista adottata da Sherwood Anderson, Francis Scott Fitzgerald e John Dos Passos, l'apparato mitico-simbolico di James Joyce, fornirono nuove coordinate lungo le quali sviluppare percorsi narrativi.¹² Le implicazioni di queste scelte andarono ben oltre il mero livello formale per investire anche i contenuti politici; la possibilità, per esempio, di spostare il fuoco della vicenda dal singolo immigrato e dai suoi tentativi di inserirsi nella società americana verso una visione più inclusiva della comunità, consentiva di elaborare una panoramica sugli aspetti più spinosi dell'esperienza di immigrazione.

Per semplicità, si può schematizzare il processo di cambiamento che interessa la scrittura etnica nei primi decenni del Ventesimo secolo come passaggio da narrazioni impostate sulla *mobilità* (del protagonista immigrato che cerca di 'trasformarsi' in americano) a narrazioni impostate sulla *stasi* (nelle quali invece si privilegia un racconto sincronico che consente di illustrare le condizioni di vita in una comunità). Il primo gruppo mantiene il focus sulla dimensione temporale, attribuendo maggiore rilevanza alla successione degli eventi, mentre il secondo presenta gli svariati frammenti che compongono i diversi ambiti di una realtà complessa. Per illustrare questo passaggio si è scelto di concentrarsi su due romanzi rappresentativi delle due modalità di scrittura, *The Rise of David Levinsky* di Abraham Cahan per la prima, e *Jews Without Money* (*Ebrei senza denaro*) di Michael Gold per la seconda.

Un rapido sguardo alle trame è sufficiente per osservare l'uso antitetico delle dimensioni di tempo e spazio nei due romanzi. Il resoconto di Cahan, per quanto attiene alla sfera temporale, inizia con la nascita del protagonista David Levinsky e lo segue fino alla piena maturità. Per quanto riguarda lo spazio, *The Rise* si apre nel villaggio di Antomir,

¹⁰ Le trattazioni più complete dell'esperienza ebraica negli Stati Uniti sono Irving Howe, *World of Our Fathers*, Phoenix Press, London, (1976) 2000; e Moses Rischin, *The Promised City. New York's Jews, 1870-1914*, Harvard University Press, Cambridge, MA - London, 1977. Per una panoramica della letteratura ebraico americana del periodo cfr. *Handbook of Jewish-American Literature*, Lewis Fried (ed.), Greenwood Press, New York, 1988.

¹¹ Oltre ad Abraham Cahan, di cui si parlerà più oltre, vanno segnalati Marcus Ravage con *An American in the Making* (1917) e i racconti di Anzia Yezierska raccolti in *Hungry Hearts* (1920).

¹² Cfr. Werner Sollors, *Ethnic Modernism*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 2008.

nella Russia zarista, dove l'eroe nasce e trascorre la prima parte della vita, proseguendo poi a New York, dove questi si stabilisce. All'interno della città, poi, Levinsky si emancipa dal ghetto ebraico del Lower East Side e parte alla scoperta di altre zone della metropoli. Infine, in seguito al successo della sua attività commerciale, David esplorera diversi angoli degli Stati Uniti.

L'estesa prospettiva temporale e la complessa stratificazione spaziale di *The Rise* sono assenti nel romanzo di Gold. Anzitutto l'opera si concentra sull'infanzia di Mickey, la voce narrante; per quanto riguarda gli spazi, invece i vagabondaggi dei personaggi sono confinati entro le strade del ghetto, salvo poche significative eccezioni. Si tratta di una geografia molto ristretta, chiara allusione alle esigue possibilità di affermazione sociale, e segnale di come il destino di mobilità verticale sia precluso ai personaggi del libro. La città di New York è una presenza lontana e aliena, la destinazione di avventure esotiche (come la gita al Bronx Park a cui partecipa l'intera famiglia di Mickey) o un territorio abitato da popolazioni misteriose, quali possono sembrare, agli occhi di un giovane ebreo, gli altri gruppi etnici; oppure ancora i finanzieri di Wall Street, ai quali viene attribuita la responsabilità di provocare le crisi economiche.

Le configurazioni spazio-temporali antitetiche proposte nei due romanzi sono la base su cui gli autori costruiscono visioni concorrenti dell'esperienza immigrata. L'eroe di Cahan segue un tracciato che riprende modalità di costruzione dell'individualità già presenti nell'immaginario culturale statunitense, laddove Gold, scomponendo la prospettiva per convogliare quella degli altri personaggi del ghetto, percorre una strada che contribuisce ad affermare la dimensione plurale dell'America.

2. Recitare la mappa: David Levinsky ripercorre l'esperienza americana

Dopo avere conosciuto una limitata notorietà grazie a racconti in inglese ambientati nel mondo esotico del ghetto ebraico, Abraham Cahan cercò di emanciparsi dalla scrittura *local color* e tentò di costruirsi una statura letteraria più solida. Nato nelle provincie lituane dell'Impero zarista, Cahan continuò a sentirsi legato alla cultura russa anche dopo il trasferimento negli USA e mirava a riproporre nel paese d'adozione la complessità narrativa e lo spessore dei grandi romanzi russi, in particolare Lev Tolstoj, di cui era un grande ammiratore.¹³

Cahan sperava di poter contribuire al rinnovamento delle letterature americane grazie a un ampio affresco realista che mettesse a nudo alcuni nodi problematici dell'epoca contemporanea. Fallito il tentativo di *The White Terror And The Red* (1904), romanzo ispirato al movimento rivoluzionario russo, a Cahan servirono quasi dieci anni per tentare nuovamente l'impresa. La genesi di *The Rise of David Levinsky* è legata a una commissione ri-

¹³ Cahan iniziò la carriera di scrittore in lingua inglese con la pubblicazione di *A Providential Match* sulla rivista «Short Story Magazine», nel febbraio 1895. Successivamente pubblicò altri racconti dedicati alla comunità ebraica di New York. Il successo di Cahan fu determinato, oltre che dalla buona qualità delle storie, soprattutto dal fatto che fu uno dei pochi a offrire un punto di vista «interno» sulla vita del Lower East Side. Le riviste e i quotidiani dell'epoca infatti pubblicavano con regolarità reportages sul ghetto di New York (alcuni esempi si possono trovare in *Portal to America: The Lower East Side 1870-1925*, Allon Schoener (ed.), Holt, Reinhart & Winston, New York - Chicago - San Francisco, 1967), ma si trattava comunque di contributi a opera di osservatori che non conoscevano lo Yiddish, la principale lingua parlata dagli immigrati, né erano ferrati sui rituali e le abitudini ebraiche. Alcuni interventi di Cahan su Tolstoj sono disponibili in Abraham Cahan, *Grandma Never Lived in America*, Moses Rischin (ed.), Indiana UP, Bloomington, 1985.

chiesta dalla rivista «McClure's», la quale intendeva dedicare spazio al fenomeno degli immigrati ebrei diventati imprenditori di successo. Attorno a questo spunto lo scrittore riuscì a intravedere la possibilità di articolare narrativamente l'esperienza dell'emigrazione ebraica dai villaggi della Russia zarista verso gli Stati Uniti. Il contributo di Cahan alla rivista, intitolato *Autobiography of an American Jew*, segue le traversie e gli spostamenti del protagonista David Levinsky fino alla sua affermazione come imprenditore nel settore dell'abbigliamento. Dopo alcuni anni, nel 1917, le quattro parti originarie del racconto, con alcune modifiche marginali, vennero riunite in volume con il titolo *The Rise of David Levinsky*.¹⁴

Nel romanzo, le fasi che scandiscono l'ascesa sociale di Levinsky sono legate alla conoscenza e all'esplorazione di nuove parti del territorio statunitense. La familiarità con zone sempre più ampie dell'ambiente circostante è resa possibile dal successo dell'attività commerciale, con la trama riesce a legare l'espansione spaziale con quella del capitalismo. Dapprima, quando è ancora operaio, Levinsky si limita a frequentare i laboratori del ghetto, i caffè, e il teatro; ma quando comincia a muovere i primi passi da imprenditore, i suoi spostamenti si ampliano fino a coprire tutta Manhattan, per effetto della rete di rapporti funzionali all'attività (clienti, laboratori, disegnatori, finanziatori) che egli costruisce. Poi, nel libro X, significativamente intitolato *On the Road*, Cahan segue i tentativi di espansione al di fuori di New York. David spiega al lettore: «fui in grado di estendere gradualmente il mio territorio di competenza in qualità di commesso viaggiatore fino a raggiungere il Nebraska e la Louisiana».¹⁵

Il personaggio rimette in atto l'appropriazione del territorio attraverso la mappatura, un'attività che è stata parte centrale dell'esperienza americana sin dalla colonizzazione. Partendo dai puritani, i quali consideravano il continente come un nuovo Eden, le terre 'vergini' del Nord America sono sempre state concepite come uno 'spazio vuoto' pronto ad essere scritto, investito di significati e, conseguentemente, appropriato.

La centralità della mappa nella cultura americana non dipende solo dal fatto che il territorio ignoto venisse configurato come luogo di appropriazione, ma anche dal suo essere strumentale a una modalità di concepire l'America come spazio costantemente aperto a nuove possibilità di iscrizione di significati. Le élites culturali che si sarebbero succedute avrebbero infatti prodotto nuove 'mappe', le quali diventavano così versioni 'aggiornate' della missione americana di rinnovamento e redenzione dell'umanità intera, destinate a soppiantare le precedenti. Ogni progetto di mappatura avrebbe reso obsolete e inadeguate le versioni del discorso universalistico che avevano prevalso fino a quel momento. Le 'vecchie' mappe diventavano 'spazi vuoti' che sarebbero stati appropriati e trasformati da nuovi discorsi universalistici.¹⁶

Questo stato di «rivoluzione costante», il cui tratto caratteristico, secondo Sacvan Bercovitch, è la «conformità», – in quanto postula come obiettivo ultimo l'aderenza a un ideale fondativo, qualunque fosse la sua declinazione, – trovò una configurazione narrativa nella formula *rags to riches* (dagli stracci alla ricchezza). Presente nell'immaginario popo-

¹⁴ Cfr. Ronald Sanders, *The Lower East Side Jews. An Immigrant Generation*, Dover Publications, Inc., Mineola, NY, (1969) 1987, pp. 417-418.

¹⁵ Abraham Cahan, *The Rise of David Levinsky*. The Modern Library, New York, (1917) 2001, p. 311. Successive citazioni da questa fonte verranno segnalate nel corpo del testo tra parentesi quadra. Le traduzioni sono mie.

¹⁶ Cfr. Sacvan Bercovitch, *The Rites of Assent. Transformations in the Symbolic Construction of America*, Routledge, New York, 1993.

lare americano sin dai tempi dei primi sermoni puritani, si tratta di una struttura che si sviluppa attraverso le fasi successive della vita di un personaggio, ognuna corrispondente a un miglioramento della condizione sociale e a un cambiamento nella visione del mondo, fino al raggiungimento della sua meta finale: una serie di piccole rivoluzioni dell'io che conducono a «conformarsi» a modelli ideali di cittadinanza.

Il modello *rags to riches* ha rappresentato un'importante linea di sviluppo nella produzione letteraria americana, fornendo un prototipo che è stato in seguito sviluppato, modificato e adattato ai nuovi contesti. Tra coloro che lo hanno utilizzato ci sono anche alcuni scrittori appartenenti a minoranze, i quali hanno intravisto in questa formula una via d'accesso al pubblico *mainstream*, un involucro adatto a fornire senso alle loro storie di assimilazione. Frederick Douglass, Mary Antin, e Constantine Pannunzio, le cui narrazioni autobiografiche possono essere considerate come precursori del David Levinsky di Cahan, hanno interpretato le rispettive vicende di affrancamento dall'oscurità etnica verso l'ascesa alla ribalta nazionale nei termini di questo schema narrativo.

È una scelta che rivela la volontà di inserire le vicende personali all'interno del sistema di valori dominanti – attribuendo alla loro storia di assimilazione un'interpretazione precisa, e cioè il raggiungimento di un ideale di cittadinanza attraverso un percorso di apprendimento e di assorbimento delle componenti e delle idee che sono parte integrante di tale ideale. Sulla falsariga della definizione che dà Franco Moretti del *Bildungsroman* come «meccanismo in grado di conciliare [...] le due principali classi proprietarie dell'epoca»,¹⁷ l'aristocrazia e la borghesia, si può considerare la scrittura etnica che si rifa al *rags to riches* come meccanismo che riconcilia gli immigrati e la *middle class* anglosassone, mostrando ai primi una strada verso l'integrazione, e alla seconda come la prospettiva del miglioramento sociale potesse neutralizzare le minacce che questi nuovi arrivati poneva all'ordine sociale e all'identità nazionale. Nel contesto del dibattito sull'immigrazione di inizio Novecento, questi testi verranno utilizzati dagli assimilazionisti a sostegno della loro posizione favorevole alla continuazione di una politica delle «porte aperte»

Non è un caso, allora, che nelle pagine di queste opere si ripetano dichiarazioni di fiducia negli ideali costitutivi dell'America, nella libertà, egualanza e democrazia. Gli autori, infatti, dovevano dimostrare al pubblico di lettori anglosassoni non solo di avere appreso l'utilizzo appropriato dell'inglese e dello stile letterario, ma anche i paradigmi ideologici nei quali la classe dominante si riconosceva. Da questo punto di vista, allora, l'americанизazione prende la forma di una performance attentamente congeniata che funziona su due livelli: da un lato si ha 'l'eroe' immigrato che acquisisce quegli elementi distintivi, interiori ed esteriori, che lo trasformano in un cittadino americano modello, mentre dall'altro c'è lo scrittore immigrato che sottoscrive gli schemi ideologici, i discorsi e le retoriche condivisi dal pubblico.

La capacità di interpretare correttamente, però, comporta il rischio di cadere nell'imitazione. E, sotto questo aspetto, Cahan opera un complesso lavoro sul genere narrativo, estremizzandone gli aspetti caratteristici per portarne alla luce le principali contraddizioni.

La prima grossa innovazione di Cahan riguarda la modalità con cui il protagonista adotta comportamenti e *forma mentis* americani; non si ha un naturale percorso di evoluzione consapevole, ma una vera e propria imitazione, in cui ciò che conta è la resa esteriore e non la condivisione. David non fa distinzione tra apprendimento della lingua e l'affinamento del gusto artistico e letterario, tra la scelta del vestiario e la cura delle buone

¹⁷ Franco Moretti, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino, 1999, p. 71.

maniere, – per lui si tratta in ogni caso di parti di un costume da indossare per interpretare al meglio la sua integrazione nella società. Sono parecchi i momenti nel libro in cui David si mostra estremamente attento all'immagine che proietta e all'impressione che produce. Il personaggio si perde nel riflesso della sua figura nelle vetrine («Ero sempre consci del mio aspetto moderno, e quando camminavo per strada volgevo continuamente delle occhiate alle vetrine, cercando di cogliere la mia immagine riflessa [*The Rise*, 104]»), oppure si sforza di imitare l'accento e il gergo che gli capita di ascoltare per strada «se sentivo un frammento di gergo commerciale che mi dava l'impressione di essere efficace, me lo appuntavo e lo mandavo a memoria. [*The Rise*, 284]». Egli si sottopone a un percorso rigoroso di cancellazione di tutti i segni che lo identificano come straniero.

Parte importante del percorso di assimilazione è il processo di scoperta e adesione agli «ideali» e alla norme culturali dominanti, e l'eroe del *rags to riches*, da questo punto di vista, nè è uno specchio fedele: è onesto, intraprendente, non beve e non gioca d'azzardo. Le virtù, accompagnate dal talento naturale, costituiscono l'insieme delle qualità nelle quali la comunità anglosassone si riconosce e che nel *rags to riches* sono determinanti per raggiungere il successo. Cahan però si sbarazza di questa retorica dell'affermazione basata sul *fair play* e la rimpiazza con il darwinismo sociale di Herbert Spencer: il suo eroe interpreterà il percorso verso l'assimilazione (e la riuscita dell'attività commerciale), nei termini di una lotta per la sopravvivenza.¹⁸ Levinsky non nasconde di avere usato sotterfugi poco lusinghieri che il protagonista del *rags to riches* avrebbe invece ripudiato: egli sfrutta la manodopera a basso costo degli ebrei ortodossi, i quali accettavano paghe inferiori pur di non dover lavorare il sabato, oppure ha approfittato dell'ingenuità del sarto Chaikin per comprare da lui modelli a cifre molto inferiori al prezzo di mercato. In *The Rise* il successo è il risultato di una concorrenza spietata e una condotta senza scrupoli.

Lo stesso finale, che dovrebbe idealmente sancire il definitivo successo del protagonista sia come imprenditore che come cittadino americano, vede al contrario prevalere un senso di incompiutezza; il protagonista avverte una lacerazione tra il suo io interno e quello esteriore:

Non riesco a fuggire dal mio vecchio 'io'. Il mio passato e il mio presente non vanno d'accordo. David, il povero fanciullo che si piegava su un volume del Talmud nella Sinagoga del Predicatore sembra avere molto più in comune con la mia vera identità di quanto abbia David Levinsky, il noto imprenditore dell'abbigliamento. [*The Rise*, 518]

Questo senso di perdita consegue dal posizionamento problematico del personaggio marginale all'interno del progetto americano di conformità – un progetto che, per poter funzionare, ha bisogno di identificare delle forze (gli 'spazi vuoti' cui si faceva riferimento sopra) che rappresentano l'altro da sé destinato ad essere trasformato e assorbito. Per un marginale che non sa da quale parte della linea si trovi, il posizionamento non può che risultare in una costante incertezza. Certo, Levinsky è diventato facoltoso nel corso degli anni; ciononostante non può sfuggire alla condiscendenza degli americani di vec-

¹⁸ Cfr. «Lessi l'*Origine delle specie* e l'*Origine dell'uomo*, e poi ancora Spencer. Passavo nottate intere a leggere questi libri. A parte l'ebrezza puramente intellettuale che mi davano, essi lusingavano la mia vanità in quanto mi sentivo uno degli "adatti". Avevo l'impressione che le meraviglie del sapere, l'acume intellettuale, l'ingenuità e l'assiduità che venivano illustrati in queste opere mirassero, [...] a provare quanto legittima fosse la mia convinzione di essere uno dei vincitori dell'esistenza», *The Rise*, pp. 275-276.

chia stirpe i quali lo considerano sì «un uomo di successo e una persona affidabile», ma anche «un inferiore, nonostante tutto – un ebreo, un paria» [*The Rise*, 490].

D’altro canto, lo status economico raggiunto inserisce David nel lato “dominante” del progetto americano, e ciò lo allontana dalla comunità immigrata. Emblematico a questo proposito l’episodio in cui David, allo scopo di celebrare il venticinquesimo anniversario del suo arrivo in America, rintraccia un compagno di traversata, rimasto un semplice operaio; durante l’incontro prevalgono imbarazzo e distacco: «l’abisso che si era creato tra lui e me era troppo ampio perché postessimo celebrare il nostro arrivo in America come ‘fratelli’ di traversata» [*The Rise*, 503]. Il solco tra David e la comunità del ghetto viene confermato dal fatto che il Lower East Side viene descritto nei termini di una curiosità esotica, con la presentazione in serie dei luoghi e delle situazioni tipiche, dal caffè alla sinagoga fino al teatro Yiddish – un atteggiamento descrittivo che ripropone lo stile distaccato e lo sguardo esterno dei reportages della stampa dell’epoca.

Il senso d’incompletezza e sospensione che aleggia sull’ultima parte del libro, con le riflessioni di Levinsky sul proprio passato e sul senso di perdita rispetto alla gioventù, possono essere estese all’America, e suggeriscono come, visto criticamente dai margini, il progetto di redenzione associato al Nuovo Mondo riveli alcune crepe. La possibilità di costruire una nuova esistenza oltre Atlantico, libera dalle divisioni di classe sedimentate nella società europea, sono inscindibili da un senso di perdita, mentre la prospettiva di integrazione è messa in discussione dalla persistenza di linee del colore e nazionalità.

Il *rags to riches* è stato riscritto per l’ennesima volta e ne sono stati ribaltati gli assunti ideologici. Ma la grande assente in questa riscrittura è la comunità. Certo, pur dominando la scena, Levinsky lascia spazio anche ad altri personaggi i cui destini propongono traiettore di integrazione diverse dalla sua. La forma narrativa, però, privilegia la costruzione di un solo io, quello dell’eroe, e in questo caso, un io che si mostra miope nei confronti di quanto lo circonda – o meglio, Levinsky riesce a dimostrarsi un ottimo osservatore quando si tratta di farsi beffe dei ricchi ebrei che ostentano gioielli e, maldestramente, cultura (si veda a proposito quel piccolo gioiello che è la descrizione del ricevimento dai Nodelman, dove una ricca ospite parla di un «nauctourrn» di Chopin), viceversa, non è in grado di comprendere il fermento politico e sindacale che anima operai e intellettuali del ghetto («La casa di Tevkin era immersa nel socialismo, così come lo erano quasi tutte le famiglie di intellettuali tra i nostri immigrati. Io odiavo e temevo quel mondo» [*The Rise*, 456-457]).

Il trapianto di centinaia di migliaia di ebrei orientali a New York, e la formazione di una comunità, il grande fenomeno che Cahan tiene sott’occhio quotidianamente grazie al suo lavoro presso il quotidiano Yiddish «*Vorverts*», si mostrava refrattario alle forme di scrittura disponibili. Per raccontare come masse di estranei, catapultati dal mondo arretrato dello *shtetl* direttamente al centro della modernità urbana, abbiano costruito una nuova forma di convivenza ai margini della metropoli americana, servivano forme che svincolassero la narrazione dai tradizionali legami familiari e di contiguità, e rendessero conto di nuovi gruppi sociali creati da inesorabili processi storici ed economici.

3. Interpretare il corpo: Michael Gold e il nuovo mosaico americano

I primi coloni europei che si insediarono nel continente nordamericano adottarono la mappa come sistema privilegiato di esplorazione e di appropriazione del territorio – una concettualizzazione astratta dello spazio che si mise in contrapposizione (per poi infine destituire) la modalità attraverso cui le popolazioni aborigine intendevano il rapporto con l’ambiente circostante. I nativi, infatti, non concepivano lo spazio come il prodotto di

coordinate astratte e misurazione, ma attraverso i punti di riferimento concreti che differenziavano un territorio dall'altro, come per esempio la presenza di alberi dalla forma particolare o ruscelli, assegnando in questo modo al corpo la funzione di centro organizzativo della dimensione spaziale. Curiosamente, questa stessa funzione del corpo si può ritrovare nei lavori di Michael Gold e altri scrittori etnici pubblicati negli anni trenta.

Il ritorno a un' organizzazione spaziale centrata sul corpo era parte di una trasformazione più generale che stava interessando la letteratura americana. Alcuni romanzieri, dopo la fine della prima guerra mondiale, presero a sperimentare diverse soluzioni narrative per rendere sulla pagina una società sempre più complessa e multidimensionale. I nuovi processi economici e storici da un lato disgregavano le tradizionali comunità rurali e delle piccole città, e dall'altro ingarbugliavano le già complesse stratificazioni delle metropoli. Una delle strategie più utilizzate fu la scelta di spostare i narratori intradiegetici ai margini dell'azione e trasformarli in semplici osservatori – uno stratagemma che permetteva di conferire unità ad una serie caleidoscopica di percezioni, personaggi, immagini e situazioni. Questa tecnica risultava funzionale a presentare contemporaneamente i vari aspetti contraddittori dell'esistenza scissa degli immigrati, in particolare la coesistenza di linguaggi, culture e abitudini che procedeva dalla sopravvivenza di elementi del Vecchio Mondo e il loro scontro con lo stile di vita del Nuovo. Henry Roth, autore di *Chiamalosonno* (1934), uno dei principali romanzi degli anni trenta, attribuisce la sua fascinazione nei confronti della *Terra desolata* di Eliot al fatto che il poema presentasse una visione del mondo reale «fatto di stracci e rattoppato...un insensato tessuto *quilt*»¹⁹, nella quale egli si riconosceva. Un altro scrittore di origine ebraica, Daniel Fuchs, nel romanzo *Summer in Williamsburg* (1934), invoca allo stesso modo una dissezione dell'esperienza come primo passo per comprendere la comunità immigrata che vive in quel quartiere di Brooklyn: «tu devi trasformare Williamsburg in un laboratorio ... devi ridurlo in pezzi finché li avrai disposti tutti sopra un tavolo davanti a te, un dizionario di Williamsburg».²⁰

Ebrei senza denaro, il romanzo semi-autobiografico di Michael Gold, segue la stessa linea. L'autore, nato negli Stati Uniti da una famiglia di immigrati dalla Romania, era da principio intenzionato a scrivere un romanzo ispirato alla sua infanzia e giovinezza trascorsa nel Lower East Side. Il primo tentativo di incipit, intitolato *Birth*, venne pubblicato su «Masses» nel 1917; si tratta di un brano dall'impianto narrativo tradizionale, caratterizzato da un andamento ipotattico che evidentemente lasciò l'autore insoddisfatto. Negli anni successivi, infatti, Gold modificò l'approccio alla scrittura, affinando la tecnica e maturando uno stile più immediato che spesso sfocia nella paratassi; a livello narrativo, si convinse che un collage di piccoli quadri avrebbe meglio risposto alla volontà di esplorare la comunità in dettaglio. Per tutto il corso degli anni venti, parti del libro, sotto forma di racconti e schizzi, comparvero su «Liberator», «Menorah Journal» e «New Masses». La stesura dei materiali che sarebbero finiti nel romanzo fu affiancata al lavoro di elaborazione critica e attivismo politico, in particolare dopo che egli venne nominato direttore di «Liberator».

Sulle pagine della rivista Gold pubblicò il manifesto visionario *Toward Proletarian Art*. In questo testo programmatico, scritto in un linguaggio evocativo che per certi versi o-

¹⁹ Henry Roth, *Itinerant Ithacan*, in *Shifting Landscape*, Saint Martin's Press, New York, (1987) 1994, p. 211. Il quilt è una coperta costituita da pezzi di tessuto, ognuna di colori diversi, cucite insieme e sovrapposte.

²⁰ Daniel Fuchs, *Summer in Williamsburg. The Brooklyn Novels*, David R. Godine, Boston, (1934) 2006, p. 11.

stacola il tentativo di ricavare una visione critica articolata e coerente, Gold vede l'arte come «il *tenement* che diffonde la propria anima attraverso noi», dove l'edificio è preso come simbolo del destino collettivo di sofferenza e sfruttamento – un punto che viene riproposto in *Ebrei senza denaro* nel passo in cui l'autore dichiara che «é impossibile vivere in un caseggiato popolare [il *tenement*, nda] senza trovarsi tra i piedi le tragedie e gli scrafaggi altrui»²¹ – segnalando così la volontà di non eludere il coinvolgimento e, anzi, ri-proporlo. Fin dall'inizio del libro, con la significativa frase d'esordio «Mai potrò dimenticare quella strada dell'East Side dove ho vissuto da ragazzo» [*Ebrei*, 17], Gold è impegnato nella ricreazione del quartiere sulla pagina attraverso l'assemblaggio dei frammenti di storie, immagini, parole e suggestioni.

Attraverso gli occhi di Mickey, il giovane la cui coscienza funge da focus aggregativo del libro, il lettore viene a contatto con aspetti significativi della vita dell'East Side, dal lavoro domestico alla prostituzione, dalla difficoltà di rispettare i costumi ebraici alla fascinazione per la cultura popolare americana: ogni capitolo rivela personaggi e situazioni che esulano dalla galleria di “tipi del ghetto” (individui ridotti a curiosità etnografiche e a un catalogo di tratti “tipici”), per mettere invece in luce l'umanità che le necessità della sopravvivenza tendono ad obliterare. I sensi di Mickey vengono sfruttati dallo scrittore per dare sostanza alle descrizioni, e a questo scopo incorpora nella narrazione il rumore dei tram, le strane forme degli alti edifici, gli odori e la sensazione costante di sovraffollamento: «Agitazione, sporcizia, botte, confusione! La voce della mia strada si levava come lo scoppio di una gran carnevalata o di una catastrofe. Quel rumore mi riempiva le orecchie. Persino in sogno lo udivo; ancora oggi ne sento l'eco» [*Ebrei*, 18].

Ammiratore di Hemingway, a cui fece spesso riferimento nei suoi tentativi di elaborare una nuova estetica proletaria e rivoluzionaria,²² Gold ne utilizzò la scrittura distaccata e oggettiva per evitare un sentimentalismo troppo pronunciato o imporre interpretazioni troppo esplicite agli eventi che descriveva – espedienti che invece erano parte dell'armamentario melodrammatico e sensazionalista con i quali il ghetto veniva rappresentato nella stampa popolare. Gold preferisce che siano i fatti a parlare da sé, e il riferimento continuo alle lunghe giornate lavorative, povertà, scarsità di cibo e alla mancanza d'igiene nelle abitazioni contribuiscono a comporre un atto d'accusa contro la società capitalista e allo stesso tempo dimostra quanto la retorica del *get rich quick*, il «fare soldi in fretta» – prevalente durante tutto il decennio degli anni venti, quando il materiale del libro venne composto – fosse estranea ai destini della comunità dell'East Side.

La componente sociale a cui Gold fa riferimento non partecipa della mobilità che invece tocca in sorte a Levinsky, e nessuno degli immigrati del suo libro ha la possibilità di emanciparsi dal ghetto e lasciarselo alle spalle. Non solo, ma i personaggi raramente attraversano i confini del quartiere, dando l'impressione di essere in realtà intrappolati al suo interno – una scelta che suggerisce come il loro destino sia la condanna a rimanere nello squallore dei bassifondi. Inoltre, l'identificazione tra New York e le rovine di Pompei [*Ebrei*, 42], capovolge le percezioni prevalenti sull'America, e come nuovo Eden e come società opulenta: il riferimento alla città romana fa al contrario emergere l'immagine di un giardino di pietra, dove la vita è assente – metafora per una società in rovina.

²¹ Michael Gold, *Jews Without Money*; ed. cons *Ebrei senza denaro*, trad. it a cura di Alessandra Scalero, Baldini e Castoldi Editore, Milano, 2006, p. 33. Successive traduzioni da questa fonte veranno segnalate nel corpo del testo tra parentesi quadra.

²² Vedere il saggio *Hemingway – White Collar Poet* contenuto in Micheal Folsom (ed.), *Michael Gold. A Literary Anthology*, International Publishers, New York, 1972.

Ebrei senza denaro porta la scrittura etnica a un nuovo stadio, in cui la condizione degli immigrati viene usata per aggredire le basi del sistema, assumendo il loro destino non come esclusivo di una fetta trascurabile di popolazione, ma come rappresentazione di una condizione più diffusa, e gli eventi che porteranno alla Grande Depressione ne forniranno una tragica conferma. La critica elaborata da Gold è resa possibile non solo dal fatto che, in quanto militante di sinistra, volesse portare alla ribalta una serie di questioni che gli erano particolarmente care. Cahan, anch'egli militante socialista, non vi era riuscito. Gold è stato agevolato dal fatto di maturare artisticamente in un ambiente particolarmente fecondo e ricco di stimoli e suggestioni. Soprattutto, seppe raccogliere quanto di innovativo era stato tentato in pittura, nel teatro e nella narrativa per rappresentare le complesse realtà urbane e le nuove modalità di interazione tra individui.²³

L'aggregazione di racconti che si costituisce intorno a una figura, quella del narratore Mickey, che per la tenera età non possiede un'individualità definita ed è quindi estremamente permeabile a quanto avviene attorno a lui, permette di creare un equilibrio in cui convergono sia il vissuto immediato del nucleo familiare sia quello che appartiene alla sfera più ampia dei tanti personaggi che co-abitano i luoghi di Mickey.

Il Lower East Side di Gold è un frammento coerente di America nel quale si mette in luce il contrasto tra le aspettative, se non di successo, almeno di stabilità materiale, e la realtà di una situazione di sfruttamento lavorativo e indigenza. Uscendo dai limiti del testo, questo frammento si pone in dialogo con il sistema letterario e culturale, e da un lato funge da complemento a quei romanzi degli anni venti che avevano cercato di smascherare i meccanismi di funzionamento delle realtà urbane, quali per esempio *Manhattan Transfer* e *Il grande Gatsby*. Dall'altro invece, in senso orizzontale, dialogherà con tutti gli altri frammenti che dipingono la povertà e l'indigenza e che si ricavano da opere coeve. È in questo modo che il mosaico di Kallen può prendere vita.

4. Conclusioni: un modernismo americano multi-etnico?

Nel corso degli anni trenta, altri scrittori etnici seguirono Gold nell'accordare preferenza alle negoziazioni quotidiane tra narratore e ambiente circostante nei confini circoscritti del ghetto etnico. James T. Farrell, con la trilogia di *Studs Lonigan* (1932-35) e Richard Wright con *Land Today!* (scritto tra il 1936 e il 1937, ma pubblicato postumo nel 1963), per esempio, esplorarono il quartiere del South Side di Chicago, dal punto di vista degli immigrati irlandesi il primo, e degli afro americani provenienti dal sud il secondo. In entrambi i casi al centro ci sono protagonisti il cui desiderio di emanciparsi dalla condizione del ghetto è frustrato dall'incapacità di capire, e conseguentemente rompere, le sue dinamiche sociali, nonché per le ridotte opportunità economiche che accompagneranno il decorso della Grande Depressione. L'abbinamento di tema e forma che si riscontra in vari contesti etnici testimonia un sentire comune, e identifica nel ghetto un terreno privilegiato per riconsiderare i processi storici e i mutamenti sociali che hanno interessato l'America nell'era delle migrazioni di fine Ottocento e inizio Novecento.

²³ Gold rimase particolarmente impressionato dal teatro di Meier'chold, del quale venne a conoscenza durante un soggiorno in Unione Sovietica a metà anni venti. In particolare, Gold apprezzò il modo in cui il regista riusciva a far convivere molteplici quadri scenici nello spazio circoscritto del palco: cfr. Richard Tuerk, *Michael Gold's Hoboken Blues: An Experiment that Failed*, «MELUS», n. 20:4, 1995, pp. 3-15. *Ebrei senza denaro* sfrutta lo stesso principio suddividendo lo spazio testuale in vari quadri di vita del ghetto.

Il riferimento alla dimensione spaziale ha consentito di delineare un percorso etnico verso la letteratura, iniziato con la presa in prestito di schemi consolidati e *mainstream* per poi proseguire in una sorta di ‘emancipazione’, resa possibile dall’utilizzo dello sperimentalismo modernista. Passando da una concezione dello spazio dove prevale la *mobilità* – con trame che si snodano attraverso la dimensione temporale – a una dove viceversa prevale la *stasi* – che ha quindi il risultato di creare uno spaccato sincronico di una determinata realtà –, gli scrittori etnici riuscirono a trovare un modo per sfuggire alle limitazioni delle forme tradizionali e furono pertanto in grado di costruire progressivamente una propria voce. Si tratta di un processo che testimonia come le forme letterarie riescano a dettare la gamma di possibili significati, e di conseguenza come siano necessarie nuove forme perché temi che esulano da questa gamma possano essere veicolati.

Le immagini di inferno urbano che si trovano nei lavori degli scrittori etnici durante gli anni trenta esprimono una visione alternativa dell’America che scaturisce dalla crescente diversità della popolazione. Marcus Klein ha fatto un calcolo piuttosto grezzo secondo cui risulta che metà degli abitanti degli Stati Uniti all’inizio del ventesimo secolo o era nata al di fuori dei confini nazionali o aveva almeno un genitore ‘straniero’ o apparteneva alla comunità nera.²⁴ Poiché questa metà della popolazione era principalmente povera e marginale, era inevitabile che da questo gruppo emergessero prima o poi voci che avrebbero indirizzato critiche al sistema e proposto nuove ‘versioni’ dell’America stessa. Per costoro, la retorica del successo individuale suonava come un discorso vuoto, e il suo veicolo narrativo, la forma *rags to riches*, inadatta a rappresentare quelle che a loro parevano le prerogative più significative dell’esistenza americana.

La partecipazione degli etnici alla cultura nazionale avvenne come parte di un fermento intellettuale che interessò alcuni centri degli USA, come New York e Chicago, nodi ‘periferici’ della rete del modernismo rispetto alle grandi capitali oltreoceano, Parigi e Londra. Nel corso degli ultimi dieci anni, alcuni preziosi studi hanno tracciato interessanti coordinate nell’ambito della relazione tra scrittura etnica e modernismo, dimostrando come l’esistenza sospesa tra mondi e linguaggi abbia dato ai cosiddetti «americani col trattino» una sensibilità moderna.²⁵ Una parte di essi, tuttavia, si spinse oltre questa semplice affinità e sposò il movimento modernista. Le negoziazioni transatlantiche tra i vari fuochi geografici costituirono la linfa vitale del movimento, e la ricerca dovrebbe tenerne maggiormente conto – in particolare analizzando i modi in cui nei diversi centri gli artisti riempirono di contenuti le nuove forme letterarie della modernità

A New York, per esempio, la particolare coesistenza di circoli *bohémien* e radicalismo, fece del Greenwich Village un laboratorio artistico unico, in cui l’arte era vista come strumento per l’affermazione individuale ma al contempo anche di rivolta sociale. Gli intellettuali che gravitavano attorno al Village erano aperti alle nuove idee su letteratura, pittura e teatro che provenivano dall’Europa, ma non trascurarono di includere nei loro progetti l’elemento sociale: del resto un numero considerevole di abitanti del quartiere era di origine immigrata, e lavorava nei «laboratori del sudore» sparsi nella zona. Un connubio tra arte ed elemento sociale che probabilmente trovò il culmine durante il cosiddetto «Paterson Pageant», la rappresentazione teatrale ispirata allo sciopero dei lavoratori

²⁴ Cfr. Marcus Klein, *Foreigners*, cit., p. 14.

²⁵ Oltre al già citato *Ethnic Modernism* di Werner Sollors, merita una menzione Rita Keresztesi, *Strangers at home: American Ethnic Modernism Between The World Wars*, University of Nebraska Press, Lincoln, 2005.

del settore tessile di Paterson, nel New Jersey, messa in scena al Madison Square Garden nel 1913.

Quando i futuri scrittori etnici, come Gold ed Henry Roth, abbandonarono i ghetti dove erano cresciuti, trovarono un ambiente culturale che non li escluse, ma al contrario seppe dare loro un nuovo senso di identità che permise di armonizzare l'origine etnica e l'appartenenza all'America all'interno del mosaico di diversità. La loro produzione letteraria, dunque, nonostante abbia dei debiti nei confronti del movimento modernista, ne costituisce una intrigante ramificazione che non si limitava ad esplorare le divisioni interne del soggetto moderno e il crollo della cultura occidentale, ma tentava di trovare una senso alla società così com'era, nella sua complessità e pluralità.