

# ÁCOMA

NUOVA SERIE  
ANNO 2018  
N. 15

RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI NORDAMERICANI

Fondata da Bruno Cartosio e Alessandro Portelli

---

*Ácoma*. Rivista semestrale di studi nordamericani.  
Fondata nel 1994 da Bruno Cartosio e Alessandro Portelli.

*Pubblicazione semestrale*. Autunno-Inverno 2018.

*Comitato scientifico*: Vito Amoruso, Marisa Bulgheroni, Marianne Debouzy, Jane Desmond, Virginia Dominguez, Ferdinando Fasce, Ronald Grele, Heinz Ickstadt, Djelal Kadir, George Lipsitz, Mario Maffi, Donald E. Pease, Werner Sollors.

*Direttori*: Donatella Izzo, Giorgio Mariani, Stefano Rosso.

*Comitato di redazione*: Annalucia Accardo, Sara Antonelli, Paolo Barcella, Vincenzo Bavaro, Anna Belladelli, Elisa Bordin, Roberto Cagliero, Bruno Cartosio, Erminio Corti, Sonia Di Loreto, Valeria Gennero, Fiorenzo Iuliano, Carlo Martinez, Cristina Mattiello, Marco Morini, Alessandro Portelli, Anna Romagnuolo, Anna Scannavini, Cinzia Scarpino, Cinzia Schiavini, Fabrizio Tonello.

*Direttore responsabile*: Ermanno Guarneri.

*Segreterie di redazione*:

Bergamo: *Ácoma*, Università degli Studi di Bergamo, Piazza Rosate 2, 24129 Bergamo – fax 035/2052789  
Roma: *Ácoma*, Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali, Università “Sapienza” di Roma, Via della Circonvallazione Tiburtina, 4, 00185 Roma – fax 06/44249216.

E-mail: [acoma@unibg.it](mailto:acoma@unibg.it).

Sito web: [www.acoma.it](http://www.acoma.it).

Per ottenere i numeri arretrati scrivere ad [acoma@unibg.it](mailto:acoma@unibg.it).

*Ácoma* è una rivista *peer-reviewed*. Oltre agli articoli commissionati dal comitato di redazione, la rivista pubblica anche articoli non sollecitati. Tutti i manoscritti inviati alla redazione saranno sottoposti a valutazione anonima da parte di due o più *reviewers*. Gli autori sono pregati di rendere non riconoscibili gli eventuali riferimenti a proprie opere, in testo o in nota. I pareri dei *reviewers* saranno inviati all'autore entro quattro mesi dalla ricezione del manoscritto. Per ragioni tecniche, qualsiasi contributo non inviato all'indirizzo [redazione@acoma.it](mailto:redazione@acoma.it) verrà cestinato.

*Ácoma* is a peer-reviewed journal. It publishes unsolicited articles in addition to those commissioned by the editorial board. All submissions are subject to double-blind refereeing by two or more reviewers. Self-identifying citations or references in the article text and notes should be avoided. The reviewers' reports will be transmitted to the author within 120 days from the date of submission. Articles submitted for publication must be sent as an e-mail attachment to [redazione@acoma.it](mailto:redazione@acoma.it). Submissions by any other means will not be considered.

ISSN: 2421-423X.

Realizzazione editoriale: Michela Donatelli.

Copertina: Lisa Larsen, “Picture of a smiling woman factory worker”, *LIFE* Picture Collection, Getty Images.

---

## SOMMARIO

---

### UOMINI E MACCHINE

Introduzione <i>Fabrizio Tonello</i>	5
Il problema non sono i robot, ma il capitalismo <i>Fabrizio Tonello</i>	6
<i>The American Worker</i> di Paul Romano: un'introduzione <i>Steven Colatrella</i>	15
<i>The worker has to work</i> . La condizione dell'operaio americano negli anni Quaranta <i>Paul Romano</i>	19
Homo (Americanus) ex Machina tra Ottocento e Novecento <i>Alessandra Calanchi</i>	40
"Humanity is overrated": umani e macchine in <i>House M.D.</i> <i>Gianna Fusco</i>	54

### SAGGI

Il racconto di Lewis e Clark: dai diari del Corps of Discovery alla costruzione dell'immagine pionieristica <i>Marina Dossena</i>	71
---	----

---

---

Esuli in casa propria: l' <i>Exodus</i> afroamericano dal Sud dopo la Guerra civile <i>Bruno Cartosio</i>	89
1937-2017: Ricordando <i>The Spanish Earth</i> di Joris Ivens <i>Elena Lamberti</i>	99
Gatsby nostro contemporaneo <i>Sara Antonelli</i>	121
<b>NOTE</b>	
Il cappellano di <i>Addio alle armi</i> : Ettore Moretti o Nick Nerone? <i>Vincenzo Di Nardo e Michael Kim Roos</i>	134
<b>ENGLISH SUMMARIES</b>	142

---

## Introduzione

Fabrizio Tonello

Questa sezione monografica di *Ácoma* ha come tema “Uomini e macchine” perché, a quanto sembra, nessuna questione è più urgente nelle economie avanzate. Se da un lato ci viene promesso l’arrivo di una cornucopia di beni e servizi portati dall’intelligenza artificiale, dall’altro ci viene detto che quasi metà dei posti di lavoro attuali sarà prossimamente soppressa perché robot più flessibili, più rapidi, più efficienti di noi sostituiranno non solo gli impiegati e gli operai ma anche una parte sostanziale di avvocati, medici, commercialisti.<sup>1</sup> I vari contributi di questo numero cercano di affrontare la questione da diversi punti di vista.

L’intelligenza artificiale trasformerà le nostre vite? Fabrizio Tonello fa il punto sul dibattito su robot, produttività e “stagnazione secolare”, quella che secondo alcuni economisti americani ormai ci attende. Segue la ripubblicazione, a cura di Steven Colatrella, di estratti dell’opuscolo di Paul Romano (pseudonimo di Phil Singer) *The American Worker*, apparso in inglese nel 1947 e, subito dopo, in francese nella rivista di Cornelius Castoriadis e Claude Lefort *Socialisme ou Barbarie*. Ci è sembrato necessario riproporlo perché descrive un mondo – quello della fabbrica fordista – per il quale spesso circolano all’interno della sinistra immeritate nostalgie. Le macchine del 1947 erano pericolose, nocive, sporche, abbruttenti: è opportuno ricordare anche questo quando si discute delle condizioni di lavoro oggi.

Edgar Allan Poe aveva già capito tutto dei cyborg? Alessandra Calanchi sostiene di sì e mette a confronto un suo scritto con *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury. Macchine, medici, uomini: Gianna Fusco scruta a fondo ciò che la serie televisiva *Dr. House* ci rivela sui loro rapporti.

### NOTE

1 Si veda Michael A. Osborne e Carl B. Frey, *The Future of Employment: How Susceptible Are Jobs to Computerisation?*, Working Paper 2013.

### Il problema non sono i robot, ma il capitalismo

Fabrizio Tonello\*

Man is the lowest-cost, 150-pound, nonlinear, all-purpose computer system which can be mass-produced by unskilled labor.<sup>1</sup>  
(NASA report, 1965)

Il dibattito su uomini e macchine è tutt'altro che nuovo: tralasciando il fin troppo citato *Frankenstein*, una creazione europea, prendiamo il celebre dipinto di William Gast del 1872, intitolato *American Progress*. Nel quadro osserviamo l'avanzata del progresso, che da destra (l'est atlantico) marcia verso sinistra (l'ovest); una prosperosa fanciulla avanza nell'aria ma non ha bisogno di ali: è forse il filo del telegrafo che tiene in mano a spingerla dolcemente verso il Pacifico. Alle sue spalle seguono i treni a vapore, mentre più lontano vediamo un affaccendato porto, riconoscibile per New York dai contorni dell'isola di Manhattan e dal ponte di Brooklyn, allora in costruzione.

Dove la tecnologia avanza, la *wilderness* arretra, fugge: mandrie di bisonti in fuga, indiani che non hanno ancora scoperto la ruota e orsi inferociti cercano rifugio in un'oscurità che, ben presto, sarà dissipata dalle luci della Civiltà. Chi può avere dubbi sulla benedizione rappresentata dalle moderne macchine, portatrici di comodità fino a pochi decenni prima impensabili?

In effetti, se Cesare avesse visitato gli Stati Uniti al di là degli Appalachi nel 1840 non avrebbe avuto alcuna difficoltà nel comprendere la vita quotidiana degli americani dell'epoca, che per la stragrande maggioranza vivevano in fattorie, zappavano con attrezzi rudimentali e si spostavano a cavallo come i romani di duemila anni prima. Se invece fosse ritornato sul posto nel 1940 avrebbe scoperto un mondo per lui incomprensibile, al di là di ogni immaginazione, con case magicamente illuminate dall'elettricità, "carrozze" a quattro ruote che si muovevano da sole, perfino ordigni volanti che portavano le persone da una città all'altra.

È stato questo secolo, tra la metà dell'Ottocento e la metà del Novecento, a vedere il trionfo della macchina, a creare la promessa di un futuro senza limiti in cui la biblica minaccia "Lavorerai la terra col sudore della fronte" sarebbe svanita come nebbia al mattino.

William Gast dipingeva nel 1872: appena sette anni dopo, nel 1879, sarebbe apparsa la luce elettrica e sarebbe stato inventato il motore a combustione interna, quello che ha creato la civiltà automobilistica (e le guerre per il petrolio) del XX secolo. Il numero di città americane in grado di fornire acqua corrente ai propri cittadini si moltiplicò per dieci tra il 1870 e il 1900. Negli anni Ottanta del XIX secolo nacquero in rapida successione il telefono, il fonografo, il cinema (che si sarebbe affermato solo più tardi).

È la massa critica creata da queste invenzioni, insieme ai progressi della chimica, che ha permesso lo spettacolare miglioramento del tenore di vita tra il 1870 e il 1970, l'illusione che le macchine avrebbero dato a tutti gli americani, se non la ricchezza, quanto meno una vita "migliore di quella di un re africano" nonostante la Grande depressione e due incredibilmente distruttive guerre mondiali (come un certo Adam Smith aveva profetizzato già nel 1776, l'anno dell'Indipendenza).

La tesi di un progresso quasi senza limiti era condivisa da tutti, a cominciare da Lenin, secondo il quale la produzione su larga scala, i macchinari, le ferrovie, la rete telefonica avrebbero offerto l'opportunità di ridurre di tre quarti il tempo di lavoro. Negli anni Trenta, economisti assai diversi tra loro come John Maynard Keynes e Joseph Schumpeter manifestavano la loro fiducia non solo nella ripresa dell'economia dopo la crisi del 1929 ma si spingevano assai più in là: "È cosa comune sentir dire dalla gente che è ormai conclusa l'epoca dell'enorme progresso economico che ha caratterizzato il XIX secolo", scriveva Keynes. "Ritengo che questa sia un'interpretazione estremamente errata di quanto sta accadendo. Quello di cui soffriamo non sono acciacchi della vecchiaia [del sistema economico] ma disturbi di una crescita fatta di mutamenti troppo rapidi, e dolori di riassetamento da un periodo economico a un altro. L'efficienza tecnica è andata intensificandosi con ritmo più rapido di quello con cui riusciamo a risolvere il problema dell'assorbimento della manodopera; il miglioramento del livello di vita è stato un po' troppo rapido".<sup>2</sup>

L'economista inglese si esprimeva così in "Prospettive economiche per i nostri nipoti" (1931) mentre Schumpeter, pochi anni dopo, scriveva: "La regina Elisabetta possedeva calze di seta. Il risultato del capitalismo di solito non consiste nel fornire più calze di seta alle regine ma nel mettere [le calze di seta] alla portata delle operaie di fabbrica in cambio di una regolare diminuzione della quantità di lavoro [necessaria]".<sup>3</sup>

In *Capitalismo, socialismo, democrazia* (1942, ma scritto prima dello scoppio della guerra), l'economista di origine austriaca continuava affermando che se il capitalismo avesse ripetuto le sue performance di fine Ottocento per un altro mezzo secolo iniziando nel 1928, questo avrebbe eliminato la povertà, anche negli strati più miseri della popolazione. Come sappiamo, nel mezzo secolo tra il 1928 e il 1978 il capitalismo americano è ampiamente riuscito a mettere a disposizione delle giovani operaie le calze di seta, insieme a lavatrici, lavastoviglie, aspirapolvere, televisioni a colori e vacanze a Yellowstone o a Yosemite. Ciò in cui *non* è riuscito, ciò in cui ha fallito clamorosamente, è stata l'eliminazione della povertà: gli Stati Uniti sono l'unico paese al mondo che abbia di fatto creato una moneta separata per i poveri: i *Food Stamps*.<sup>4</sup>

Cosa riserva il futuro nel rapporto tra uomini e macchine? Su questo esistono due principali scuole di pensiero.

I tecno-pessimisti sono ben rappresentati: per esempio il fin troppo citato rapporto del 2013 di Frey e Osborne che annunciava che il 47 per cento degli impieghi sarebbero scomparsi nel giro di pochi anni e giustificava questa tesi sostenendo che non esisterebbe alcuna vera barriera per fermare la marcia dei robot nel mercato del lavoro: quasi ogni impiego, manuale o intellettuale, sarebbe a rischio in

un'epoca di progressi esponenziali nel calcolo e nell'intelligenza artificiale.<sup>5</sup> Da allora, si parla molto di robot che sostituiscono medici e infermieri, di macchine che analizzano i documenti legali, di software (già esistenti) che indirizzano o addirittura emettono le sentenze.<sup>6</sup> Un'opinione ancora più radicale l'aveva espressa già nel 1983 il premio Nobel Wassily Leontief dicendo che "il ruolo degli esseri umani come principale fattore di produzione è destinato a diminuire nello stesso modo in cui il ruolo dei cavalli nella produzione agricola fu prima ridotto e poi eliminato dall'introduzione dei trattori".<sup>7</sup>

Sono tuttavia i tecno-ottimisti ad avere più spazio nel dibattito pubblico: per esempio, l'economista Daniela Rus scriveva: "I robot hanno il potenziale per migliorare grandemente la qualità delle nostre vite a casa, al lavoro, nel divertimento. Robot su misura che operano a fianco della gente creeranno nuovi posti di lavoro, miglioreranno la qualità dei posti di lavoro esistenti e daranno alla gente più tempo per focalizzarsi su ciò che considerano interessante, importante ed eccitante".<sup>8</sup>

Non c'è dubbio che, per quanto riguarda il concentrare la nostra attenzione sulle cose interessanti ed eccitanti, le macchine abbiano fatto passi da gigante: per esempio, qualsiasi *smart phone* che costi più o meno 500 euro, cioè circa un terzo del salario mensile di un operaio qualificato o di un insegnante, permette di guardare Netflix, di intervenire su Twitter e di pubblicare le foto della propria gattina su Facebook. Mentre scriviamo possiamo ascoltare *Purple Rain* di Prince e guardare il video di Beyoncé in omaggio ai Black Panthers. Questa macchina portatile, inoltre, ci dice dov'è la Coit Tower a San Francisco, e come arrivarci, oltre a mettere in ordine qualsiasi dato sulle elezioni grazie a Excel (poco pratico da visualizzare ma possibile).

Il telefonino di oggi, afferma l'economista Richard Baldwin, è 246 milioni di volte più potente del computer usato da Apollo 11 per andare sulla luna.<sup>9</sup> Questo ormai irrinunciabile gadget non solo permette di scrivere agli amici su WhatsApp ma consente anche di ottenere le previsioni del tempo a Port Barrow, Alaska, e di fare un sacco di altre cose, anche se per il momento non avvisa che è scaduto il latte in frigorifero, che i croccantini sono finiti, che in casa faceva troppo caldo e quindi ha spento il riscaldamento: tutto questo dovrebbe arrivare presto, sotto il nome di *Internet of Things*.

A queste meraviglie, ben più affascinanti delle calze di seta delle regine, non corrisponde però una vita di ozio e relax come immaginato da Keynes e Schumpeter: al contrario si lavora sempre di più, mentre le impietose cifre degli istituti di statistica ci dicono che *la produttività* sta crescendo molto lentamente da più di quarant'anni, fin dagli anni Settanta: il decennio di rapida trasformazione dell'economia 1995-2004 è stato un'eccezione, non la regola, e ormai quel che ha dato ha dato.

A studiare più a fondo il paradosso di un'economia che sembra in grado di realizzare ogni nostro desiderio ma che in realtà cresce solo con fatica ci sono molti economisti: per esempio già nel 2015 Barry Eichengreen aveva pubblicato un paper dove analizzava la crescita zero della produttività totale dei fattori (TFP) a livello mondiale. Nel 2016, la Federal Reserve aveva reso noti i dati sull'andamento della produttività dei lavoratori negli Stati Uniti: tra il 2010 e il 2015 l'aumento medio annuo era stato di appena lo 0,6 per cento. Sempre nel 2016 tre economisti ameri-



---

cani, David Byrne, John Fernald e Marshall Reinsdorf, in un paper della Brookings Institution intitolato significativamente *Does the United States Have a Productivity Slowdown or a Measurement Problem?* (Gli Stati Uniti hanno un rallentamento della produttività o un problema di misurazione?) avevano affrontato il problema.<sup>10</sup>

Per ottenere risultati più solidi, Byrne e i suoi colleghi avevano studiato non l'economia nel suo complesso ma i vari settori, perché ovviamente ci sono aree nelle quali i progressi sono spettacolari e altre in cui l'innovazione è difficile o impossibile. Mentre la sequenza del genoma umano costava 1 milione di dollari ancora nel 2008, nel 2015 la cifra richiesta era solo 1.000 dollari. Al contrario, nei servizi alla persona un aumento della produttività è molto difficile da ottenere: un'ora di massaggio rimane un'ora di massaggio (la massaggiatrice può farsi pubblicità su Facebook ma non può operare su due clienti contemporaneamente).

Alcuni settori sono stati profondamente trasformati (si pensi solo all'estrazione di petrolio e gas attraverso il *fracking*, ai voli *low cost* o alla pubblicità on line) ma i tre economisti sono arrivati alla conclusione che l'effetto internet, cioè le modifiche dell'organizzazione del lavoro che permettevano guadagni di produttività, si sono concentrate nel decennio 1995-2004. Da allora occorre registrare una sostanziale stagnazione, che non è dovuta allo scoppio della crisi, avvenuto nel 2008. Oggi si dà per imminente una nuova ondata di accelerazione della produttività grazie all'ingresso dell'intelligenza artificiale nei servizi ma numerosi economisti sono prudenti, quando non scettici, su questo punto.

Una spiegazione del mistero della produttività stagnante potrebbe essere che le cifre nude e crude della produttività (il rapporto fra ore lavorate e *output*) non riflettono i miglioramenti qualitativi delle merci e il loro calo di prezzo. Questo argomento era già stato avanzato settantasei anni fa da Schumpeter nel suo libro *Capitalism, Socialism and Democracy*: "Le nuove merci sfuggono, o non sono adeguatamente rappresentate da un indice [di produttività] che deve basarsi essenzialmente su beni primari e prodotti intermedi. Per la stessa ragione i miglioramenti qualitativi sfuggono quasi completamente benché essi costituiscano, sotto molti aspetti, l'essenza del progresso ottenuto: non c'è modo di esprimere adeguatamente la differenza fra un'automobile del 1940 e una del 1900".<sup>11</sup> In altre parole, il fatto che oggi uno *smart phone* costi 5-600 euro, cioè quasi esattamente il prezzo di una *Lettera 22* nel 1950, non significa che i due prodotti siano equivalenti: la storica macchina da scrivere disegnata da Marcello Nizzoli scriveva benissimo ma non faceva foto, né trasmetteva musica, né si collegava con il mondo intero.

Nel citato paper della Brookings venivano studiati vari aspetti di questa possibile sottovalutazione della qualità guardando alle serie storiche dei prezzi dei computer e accessori, concludendo che sì, un piccolo miglioramento nel benessere dei consumatori c'è stato. Tuttavia, questo *non compensa* l'effetto negativo sui salari e sull'occupazione dovuto alla mancata crescita della produttività generale perché ciò che fanno i consumatori con le merci che acquisiscono avviene *fuori del mercato*.

Che io usi la mia auto per andare al mare, oppure al cinema con la fidanzata, o per aiutare un amico nel trasloco non ha alcun rapporto con la capacità dell'economia di produrre più auto nello stesso tempo e con lo stesso numero di operai, che è la definizione di un aumento di produttività. Quando Henry Ford mise a

punto la prima catena di montaggio, nel 1913, riuscì a produrre 189.000 veicoli (le famose "Ford T"). Nel 1916 la produzione fu di 585.000 auto, nel 1921 di 1.000.000 e nel 1923 di 2.000.000. Nel giro di dieci anni la produzione era aumentata di quasi undici volte.

Se invece il signor Smith passa dieci volte più tempo davanti al computer di quanto ne passasse suo nonno davanti alla macchina da scrivere Olivetti, questo forse aumenta il suo "benessere" (cosa, in realtà, discutibile) ma non apre nuove possibilità di occupazione o aumenti di stipendio, che è quanto storicamente creavano i miglioramenti di produttività nell'industria: la catena di montaggio permise a Henry Ford di raddoppiare i salari, portandoli di colpo a 5 dollari al giorno.

Forse grazie a internet si possono fare ricerche che prima avrebbero richiesto molta fatica, o non sarebbero state possibili, e quindi i giornalisti possono scrivere articoli più completi e interessanti, ma dal punto di vista del mercato editoriale l'effetto non è la vendita di dieci volte più copie, semmai il contrario. Inoltre, non è neppure sicuro che la disponibilità di una macchina multifunzione come il computer (dove si può chattare, twittare, e scattare *selfie* in orario di lavoro) sia un beneficio senza controindicazioni per la produttività dei colletti bianchi. Lo vediamo in *Ours*, un bel video di Taylor Swift, dove la cantante americana lavora svogliatamente a un desktop in quella che sembra una compagnia di assicurazioni mentre sul suo schermo compaiono messaggi d'amore dei colleghi, video del fidanzato lontano e chiamate via Skype.

Molti techno-ottimisti hanno obiettato che internet ha permesso la nascita della *sharing economy*, cioè di piattaforme di condivisione di servizi come Uber (auto con guidatore) e Airbnb (ospitalità in appartamenti). Se questi nuovi servizi si sono effettivamente diffusi, il loro impatto sull'economia, ci dice lo studio di Byrne e colleghi, è stato fin qui modesto.

La visione (cautamente) ottimistica del futuro rapporto tra uomini e macchine è ben rappresentata da Erik Brynjolfsson e Andrew McAfee del MIT, oppure da Richard Baldwin, la cui tesi di fondo si può riassumere così: i robot diventano sempre più efficienti, offrendo significativi vantaggi quando si tratta di lavori di routine manuali, o lavori intellettuali semplici. Al contrario dei lavoratori, la cui performance collettiva non migliora significativamente nel tempo, i robot migliorano, rendendo sempre più probabile un loro impiego anche in aree considerate finora impermeabili alla loro penetrazione, in particolare nei servizi, dall'analisi di documenti legali alla cucina.<sup>12</sup>

Può darsi che effettivamente le cose vadano così ma, per ora, la produttività non aumenta. Una possibile spiegazione di questo paradosso potrebbe essere cercata nel fatto che *non c'è bisogno che aumenti*: i profitti arrivano lo stesso, per tre motivi. Storicamente, occorrevo rivoluzioni tecnologiche per aprire nuovi campi all'economia e ottenere profitti superiori a quelli dei concorrenti. Nei trasporti su strada, a fine Ottocento gli imprenditori del settore non cercarono di migliorare la razza, o l'alimentazione dei cavalli, o di studiare un modello di carrozza più leggero e resistente: qualcuno inventò il motore a scoppio e da lì iniziò un'intera fase storica di crescita dell'economia. Oggi le macchine per raccogliere i pomodori o l'uva esistono, ma costa meno impiegare braccianti assunti a giornata per

il breve periodo del raccolto, in particolare se sono immigrati senza permesso di soggiorno. Molte operazioni sono *tecnicamente* possibili ma non è detto che siano economicamente vantaggiose.

La stagnazione dei salari negli ultimi cinquant'anni ha reso più deboli gli incentivi all'uso di macchine e robot perché la forza lavoro è flessibile, abbondante e con sempre meno diritti: il salario minimo federale, negli Stati Uniti, ha toccato il suo massimo storico nel 1968 (\$11,77 l'ora, in moneta costante). Nel 2018 è ben inferiore: \$7,25. L'automazione è stata storicamente anche una risposta alle lotte operaie, quelle lotte che oggi sono rare o prive di mordente.

Il secondo fattore è strettamente legato al primo: il neoliberismo ha portato a un efficace dominio sulle istituzioni da parte dei possessori di capitale, dominio che questi hanno usato per rendere il lavoro più precario, faticoso, incerto e mal pagato. Questo controllo della politica ha permesso di ottenere profitti in vari settori, in particolare nella finanza, sicuri che i profitti sarebbero rimasti intatti, mentre le conseguenze di eventuali fallimenti sarebbero state scaricate altrove, come accade con la crisi bancaria del 2008. Per chi volesse approfondire il costo sociale di questa situazione c'è il libro di Saskia Sassen *Espulsioni*, che mostra come il capitalismo americano consideri un'idea obsoleta il "produrre" per fare profitti: adesso ci si impadronisce di ricchezza dove si può, ieri la speculazione sui mutui immobiliari *subprime*, oggi il *fracking* che provoca terremoti quotidiani in Oklahoma.<sup>13</sup>

L'economia delle piattaforme funziona non perché si basi su scoperte fondamentali ma perché realizza l'alleanza di politica e tecnologia nel precarizzare il lavoro e aumentare i profitti grazie al supersfuttamento. La produttività complessiva dell'economia non migliora di certo perché oggi si diffondono la consegna delle pizze in bicicletta o l'auto a noleggio per riportare a casa gli ubriachi alle 3 del mattino, che sono il *core business* di Deliveroo e Uber.

Come osservava nel 2015 Tom Goodwin, "Uber, la più grande ditta di taxi del mondo, non possiede alcun veicolo. Facebook, il più popolare proprietario di media del mondo, non crea alcun contenuto. Alibaba, l'impresa commerciale più ricca del mondo, non ha magazzino. E Airbnb, il più grande fornitore di sistemazioni alberghiere, non possiede alcun edificio".<sup>14</sup> Questo può essere visto come un miracolo tecnologico, una promessa di (piccoli) redditi per chiunque possieda un'auto, o un appartamento, ma in realtà ci dice che le piattaforme sono semplici operazioni di intermediazione, in cui si mettono al lavoro i proprietari di veicoli o di case esistenti, nel loro tempo libero (che diventa tempo di lavoro grazie agli *smart phones*). Il capitalismo contemporaneo mette al lavoro persone e forme della vita prima al di fuori dalle relazioni di mercato.

I tecnoentusiasti promettono meraviglie per i prossimi anni ma dimenticano di osservare che in molte aree della vita quotidiana le tecnologie di cui ci serviamo sono le stesse da decenni e non hanno registrato alcun cambiamento fondamentale ma solo miglioramenti marginali: le case sono rimaste sostanzialmente le stesse, costruite artigianalmente come cinquant'anni fa. La velocità media dei treni non è aumentata se non sulle linee ad alta velocità, di cui gli Stati Uniti rifiutano ostinatamente di dotarsi. La fonte essenziale di energia rimangono i combustibili fossili, che sfruttiamo da due secoli (carbone) o da più di uno (petrolio).

Non c'è dubbio che da casa nostra possiamo connetterci via internet al resto del mondo, che sia per studiare le collezioni della Library of Congress o per parlare via Skype con la nonna ritiratasi in Florida. Ma questi indubbi vantaggi possono essere confrontati con altri collegamenti delle case con il mondo esterno realizzati un secolo fa, come gli acquedotti, le fognature, l'elettricità, il gas, il telefono? L'aspettativa di vita è enormemente cresciuta, nel XX secolo, perché il cittadino medio ha potuto disporre di acqua potabile e fognature, non perché abbia potuto guardare *Game of Thrones*.

Non c'è nulla di particolarmente difficile nel progettare un robot che distribuisca pillole ai pazienti nella corsia dell'ospedale, ma che farà di fronte al malato che rifiuta di prenderle? Allo straniero che non capisce le istruzioni? Alla vecchietta che vuole sapere a cosa servono? Al bambino che piange? In tutti i lavori di cura e assistenza i "clienti" preferiscono interagire con esseri umani in carne ed ossa, quindi i piccoli robot si troverebbero di fronte a uno svantaggio probabilmente incolmabile (senza contare che i bassi salari di infermieri e badanti rendono dubbia anche la loro economicità).

Il trasferire il lavoro umano alle macchine non è sempre garanzia di successo, basti pensare alle casse automatiche dei supermercati, che il cliente medio detesta perché sono lente e assai poco *user-friendly*, tanto che quasi ovunque si è dovuto aggiungere del personale per aiutare le persone in difficoltà con la macchina. È possibile che nei prossimi anni si diffondano dei piccoli supermercati come Amazon Go a Seattle, dove non ci sono cassieri, né casse all'uscita: sensori e telecamere controllano ciò che mette nel carrello il cliente dotato di apposita app e poi gli addebitano l'equivalente sul suo conto Amazon. È meno sicuro che questa sia la strada che verrà adottata dalla grande distribuzione nel suo complesso.

Guardiamo alle previsioni del Bureau of Labor Statistics per il 2026: quali saranno i lavori più richiesti? Con l'eccezione degli sviluppatori di software, tutte le altre categorie in forte crescita sono legate alla cura della persona: le infermiere a domicilio (+47,3 per cento rispetto al 2016), le badanti (+38,6 per cento), gli assistenti medici (+29 per cento), a cui si aggiungono le segretarie di medici (+22,5 per cento) e le infermiere diplomate (+14,5 per cento). A quanto pare, questi cinque gruppi che negli Stati Uniti comprendono circa 8,5 milioni di lavoratori non devono temere la disoccupazione tecnologica: il BLS prevede che tra otto anni saranno diventati 10,7 milioni.

Lo stesso per quanto riguarda professioni dove la prestazione consiste nell'applicare regole generali a casi particolari, come la legge, la tassazione, la medicina. È certamente possibile che le diagnosi mediche possano essere rafforzate e migliorate da un computer che abbia accesso a migliaia, o milioni, di casi simili, ma il paziente vorrà certamente avere un "vero" medico per sentire la diagnosi (perfino medici estremamente antipatici come il Gregory House di cui si occupa Gianna Fusco in questo stesso numero). Il rischio sociale non è quello che i medici vengano sostituiti da robot ma piuttosto che la tecnologia permetta di trasformarli in semplici portavoce di diagnosi fatte da una macchina, su istruzioni delle compagnie di assicurazione private o della burocrazia del servizio sanitario nazionale.

Lo stesso per gli avvocati, che non a caso negli Stati Uniti sono un numero spropositato: ciascun cliente vorrà essere ascoltato e compreso, prima ancora di essere difeso, da un professionista in carne ed ossa. Qui entrerà in gioco, più che in altri settori, la disuguaglianza di trattamento fra chi può permettersi solo una rappresentanza formale, o nessuna rappresentanza, e chi può ricorrere ai servizi di legulei che fatturano 1.000 dollari l'ora (non per nulla Shakespeare proponeva "The first thing we do, let's kill all the lawyers!": per prima cosa uccidiamo tutti gli avvocati!).<sup>15</sup>

Per concludere: i trend in atto fanno pensare non a una sostituzione indiscriminata e massiccia di lavoratori con robot, o macchine più o meno intelligenti, ma piuttosto a una polarizzazione del mercato del lavoro accentuata dal meccanismo ormai ben noto di mercati *Winner-Take-All*.<sup>16</sup> Mentre ci sarà sempre richiesta per i tecnici o i professionisti superqualificati (pochi e ben pagati) e per gli spazzini o le badanti (molti e con salari da fame) gli *white collar* che avevano prosperato fino agli anni Settanta e oltre potrebbero venire spazzati via (chi ha bisogno della segretaria quando c'è l'email, o Excel?). La minaccia di disoccupazione tecnologica riguarda soprattutto le posizioni intermedie: i supervisori, gli impiegati di medio livello, gli amministrativi impiegati in operazioni di routine. Insomma, la *middle class* americana che pensava di avercela fatta.

## NOTE

\* Fabrizio Tonello è professore di Scienza politica all'università di Padova. È stato *Fulbright Professor* alla University of Pittsburgh (PA) nel 2011 e *Visiting Fellow* presso l'Italian Academy for Advanced Studies in America alla Columbia University nel 1997-98. Ha insegnato all'università di Bologna e alla SISSA di Trieste. I suoi interessi di ricerca riguardano principalmente il rapporto tra capitalismo e sistemi politici, oltre che la comunicazione politica. Il suo ultimo libro è *Desolation Row. From Democracy to Oligarchy 1976-2016*, Fondazione Feltrinelli, Milano 2017. Fa parte della Redazione di Acoma.

1 "L'uomo è il più economico, non lineare, versatile computer da 150 libbre che può essere prodotto in serie da lavoratori non specializzati" (da un rapporto della NASA, 1965).

2 "Prospettive economiche per i nostri nipoti" in John M. Keynes, *Esortazioni e profezie*, il Saggiatore, Milano 1994, p. 273.

3 Joseph A. Schumpeter, *Capitalism, Socialism and Democracy*, Allen & Unwin, Crows Nest 1976 [1942], p. 67. Traduzione mia.

4 Secondo il Census Bureau, nel 2017 c'erano circa 40 milioni di poveri, il 12,3 per cento della popolazione.

5 Michael A. Osborne e Carl B. Frey, *The Future of Employment: How Susceptible Are Jobs to Computerisation?*, Working Paper 2013.

6 Marco Ventoruzzo, "Il giudice robot, affascinante e spaventoso", *lavoce.info*, 23 ottobre 2018.

7 Citato da Erik Brynjolfsson e Andrew McAfee, "Will Humans Go the Way of Horses? Labor in the Second Machine Age", *Foreign Affairs* 94, 4 (luglio-agosto 2015), <https://www.foreignaffairs.com/articles/2015-06-16/will-humans-go-way-horses>.

8 Daniela Rus, "The Robots Are Coming. How Technological Breakthroughs Will Transform Everyday Life", *Foreign Affairs* 94, 4 (luglio-agosto 2015), <https://www.foreignaffairs.com/articles/2015-06-16/robots-are-coming>.

- 9 Richard Baldwin, lettura annuale del "Mulino", Bologna, 10 novembre 2018.
- 10 David Byrne et al., *Does the United States Have a Productivity Slowdown or a Measurement Problem?*, Brookings Institution 2016.
- 11 Schumpeter, *Capitalism*, cit., p. 66.
- 12 Richard Baldwin, *La grande convergenza*, il Mulino, Bologna 2018.
- 13 Saskia Sassen, *Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy*, Harvard University Press, Harvard 2014; trad. it. *Espulsioni*, Feltrinelli, Milano 2016.
- 14 Citato da Erik Brynjolfsson e Andrew McAfee, *Machine. Platform. Crowd*, W. W. Norton, New York 2017.
- 15 William Shakespeare, *Henry VI*, Part 2, Act IV, Scene 2.
- 16 Il concetto fu coniato dall'economista Robert Frank in *The Winner-Take-All Society* (2008) e ampliato in *The Darwin Economy*, Princeton University Press, Princeton 2011.

## ***The American Worker* di Paul Romano: un'introduzione**

Steven Colatrella\*

*The American Worker*, di cui ripubblichiamo qui di seguito le parti principali, è stato scritto dall'operaio americano di una fabbrica automobilistica Phil Singer con lo pseudonimo "Paul Romano". Fu pubblicato nel 1947 dalla piccola organizzazione marxista nota come Johnson-Forest Tendency, che in seguito prese il nome di Corrispondenza e successivamente venne divisa nei gruppi Affrontare la realtà e Notizie e lettere. Johnson e Forest erano a loro volta gli pseudonimi del marxista e studioso trinidadiano C.L.R. James e della filosofa marxista nata in Russia, Raya Dunayevskaya. La spaccatura tra i due, dopo la metà degli anni Cinquanta, portò alla creazione dei due gruppi separati.

Il documento è stato importante nel collegare l'esperienza della classe operaia della guerra e del dopoguerra con un'analisi profetica dei temi che avrebbero influenzato più avanti le ondate di scioperi selvaggi avvenuti negli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta. Il periodo precedente, nonostante il consenso ufficiale riguardo allo sforzo bellico e la collaborazione dei sindacati e della sinistra (specialmente il Partito comunista), con l'introduzione di "impegni a non scioperare" nei luoghi di lavoro, aveva visto due delle più grandi ondate di scioperi nella storia degli Stati Uniti. Lo storico Jeremy Brecher scrive: "Durante i quarantaquattro mesi trascorsi da Pearl Harbor al V-J Day, ci furono 14.471 scioperi che coinvolsero 6.774.000 scioperanti – più che in qualsiasi periodo di durata paragonabile nella storia degli Stati Uniti".<sup>1</sup>

Ma l'anno 1946 superò anche il precedente record annuale del 1919, con 4,6 milioni di lavoratori coinvolti negli scioperi. Pertanto, il periodo immediatamente precedente alla pubblicazione di *The American Worker* fu uno dei periodi più intensi di scioperi su larga scala mai attuati dai lavoratori statunitensi. Si trattò di un'ondata di scioperi di massa che avvenne al di fuori dei consueti contesti e limiti istituzionali e ideologici: sia i sindacati che i partiti di sinistra sostenevano l'impegno a non scioperare. I lavoratori stavano dimostrando che le cause della lotta di classe non erano la propaganda marxista o la "coscienza" portata dall'esterno da attivisti e leader sindacali, radicali o intellettuali, ma avevano origine nelle loro condizioni di lavoro, nella loro intelligenza collettiva innata e nel loro senso di umanità.

Allo stesso tempo, poco prima che fosse scritto l'opuscolo di Romano, fu approvato il Taft-Hartley Act. Frutto di un Congresso reazionario determinato a rimettere nella bottiglia il genio della lotta di classe, la legge espulse i sindacati di sinistra dalla Confederazione dei sindacati, i radicali di sinistra dai sindacati rimasti, bandì gli scioperi di solidarietà di ogni tipo e anche gli scioperi *sit-down*, le oc-

cupazioni del posto di lavoro che erano state la chiave delle vittorie dei lavoratori dal 1934 al 1946. Il Taft-Hartley Act, in vigore ancora oggi, permise quindi al presidente degli Stati Uniti di porre fine a qualsiasi sciopero ritenuto troppo distruttivo. Fu questo il contesto politico nel quale venne scritto *The American Worker*.

Il pamphlet non si limitava a fotografare la realtà ma guardava al prossimo futuro, era capace di vedere molto più avanti. L'ascesa dell'automazione, gli scioperi a gatto selvaggio privi di autorizzazione sindacale (che vanificavano così l'intento del Taft-Hartley di usare la responsabilità sindacale per domare la militanza della classe operaia) e il problema dell'intensificazione del lavoro – l'accelerazione, il riversamento di più lavori sugli operai sopravvissuti ai licenziamenti – così come quella che oggi è conosciuta come "precarietà" del lavoro (o come i datori di lavoro e i politici preferiscono definirla: la "flessibilità"), tutti questi temi hanno nutrito *The American Worker*. Questo fatto da solo lo contraddistingue come un'opera pionieristica sulle condizioni di lavoro negli Stati Uniti.

Ma altri tre temi rendono l'opera un documento in anticipo sui suoi tempi: primo, l'analisi delle relazioni tra lavoratori afroamericani e lavoratori bianchi, che prevedeva la nuova militanza dei giovani neri nell'era dei diritti civili, iniziata con il boicottaggio dei bus di Montgomery, Alabama, nel 1955 (anche se anticipata dalla minaccia di una marcia su Washington, che aveva convinto Roosevelt a vietare la discriminazione nelle fabbriche coinvolte nella produzione bellica). Secondo, la discussione di ciò che oggi è chiamato "la crisi della rappresentanza", in questo caso il rapporto tra lavoratori e sindacati. Terzo, in una parte qui non riprodotta per ragioni di spazio, il trattamento dell'attività e dell'esperienza delle lavoratrici, che prevede la rivolta femminile che sarebbe arrivata solo negli anni Sessanta.

Sul sindacato noterò solo che la principale critica mossa da *The American Worker* è che i sindacati sottovalutano il potenziale di azione e militanza dei loro membri. Come gli intellettuali che hanno dimostrato di non capire le condizioni reali in cui i lavoratori lavorano e vivono, né le vere radici della loro rivolta, anche i sindacalisti si limitano a cercare segni esteriori di attivismo politico tradizionale. Ma, come Romano mostra in questo documento, i lavoratori agiscono in base all'esperienza delle loro condizioni di vita e non sulla base di astrazioni. Inoltre, i sindacati considerano i lavoratori essenzialmente come attori economici, come *homo oeconomicus*, in cerca di salari più alti. Questo malinteso li induce a trascurare le questioni più ampie che coinvolgono il lavoratore come essere umano: vengono ignorati il desiderio di controllo sul proprio lavoro, la dignità, la solidarietà, la cooperazione, la capacità di autogestione, il desiderio di libertà e la qualità del lavoro (che l'economia considera un mero "costo di transazione" per ottenere ciò che desiderano consumare).

Inoltre, all'epoca le priorità del management erano il controllo degli operai e il profitto, non la qualità del lavoro o del prodotto. Quindi gli operai si preoccupavano per l'efficienza, erano frustrati per la qualità e per l'assenza di controllo sul loro destino lavorativo. A loro importavano la tutela reciproca, la vita familiare e gli effetti del lavoro sulla vita di una persona e della sua famiglia. Ma il punto di vista dei sindacati, del management, degli economisti, degli stessi partiti di sinistra è che si tratti di soggetti ai quali manca la "coscienza politica", oppure che non de-



siderano altro che nutrirsi e ubriacarsi dopo aver fatto otto ore o più di un'attività che di per sé non potrebbe mai interessare a nessuno.

*The American Worker* permette anche di sfatare il mito, oggi molto diffuso, dei cosiddetti "decenni d'oro" per le classi lavoratrici, fra gli anni Cinquanta e gli anni Settanta. È vero che, in quegli anni, i salari erano arrivati in media a livelli relativamente elevati rispetto alle possibilità produttive della società. Ma la media nasconde il fatto che il decennio degli anni Cinquanta è stato duro per i lavoratori e le lavoratrici in ogni paese e che il benessere di una parte importante della classe operaia statunitense è stato ottenuto grazie a lotte feroci e di massa, spesso utilizzando i *sit-down* e sostenute dal CIO, dopo il 1946, l'anno più ricco di scioperi. Questo benessere non è stato generale, ma ha escluso la maggior parte della popolazione afroamericana, l'intera popolazione di lavoratori in agricoltura e ha avuto come preconditione l'espulsione di milioni di donne dalle fabbriche dove avevano lavorato durante la guerra.

È ovvio, guardando da oggi a quel tempo, che il mito dei decenni d'oro ha avuto sempre un aspetto di esclusione basato su razza, genere e origine etnica (si pensi solo all'esclusione degli ebrei dalle università più prestigiose in quei decenni, per non dire degli afro-americani). Prima del 1964, le uniche istituzioni non segregate negli USA erano il baseball e le forze armate.

Tuttavia, è la critica del sindacato e dei rapporti operaio-sindacato e operaio-direzione (management) che svela più chiaramente la realtà della condizione operaia nei decenni del dopoguerra. Max Weber relegava le classi e le lotte fra classi alla sfera puramente economica, separandole radicalmente dal mondo politico-sociale. Hannah Arendt sognava che i consigli operai della rivoluzione ungherese si limitassero a discutere questioni puramente politiche, rifiutando di abbassarsi all'autogestione delle fabbriche. Invece, *The American Worker* e la corrente Johnson-Forest insistevano nel vedere l'operaio come un essere umano nella sua interezza. La visione dell'opuscolo, influenzato dalla loro lettura dei primi scritti di Marx sull'alienazione (furono loro i primi a tradurre quei saggi in inglese) era quella dell'operaio come cittadino che lavora e che opera nella comunità: di qui una critica durissima sia del sindacato, sia della direzione delle grandi imprese, e del loro tentativo di controllare la popolazione operaia riducendola ai suoi interessi economici.

Gli esseri umani non sono maiali da fare ingrassare, ha scritto C.L.R. James. Gli operai e le operaie hanno bisogni intellettuali, sociali, politici, estetici. E il controllo delle loro condizioni di lavoro, un controllo ceduto dai sindacati alla direzione in cambio di stipendi più alti, riducendo gli operai a semplici consumatori, ha provocato la ribellione nelle fabbriche sia contro la direzione, convinta, con l'aiuto del taylorismo e delle politiche keynesiane, che gli aumenti di salario permettessero il massimo sfruttamento intensivo (plus-valore relativo in termini marxisti), sia contro il sindacato, convinto che l'unico pensiero nella testa degli operai fosse il loro salario e quanta birra potevano permettersi dopo il lavoro.

In questa prospettiva, ad esempio, le elezioni sindacali e politiche non interessano i lavoratori, perché a loro non interessa qualsiasi impegno al di fuori della questione del salario o di come passare il tempo libero. Gli sport esistono per di-

strarre queste creature imbecilli da problemi più importanti. Invece, C.L.R. James ha scritto la sua grande opera autobiografica *Beyond a Boundary* per sostenere l'importanza degli sport nella vita democratica moderna e per paragonarli alle performance artistiche come elementi importanti nella costruzione di un senso estetico democratico. Per *The American Worker*, la mancanza di partecipazione alle elezioni sindacali o politiche è dovuta alla consapevolezza degli operai e delle operaie che i risultati di queste elezioni non cambieranno le loro condizioni di lavoro. Ma è il lavoro che domina la metà delle loro vite mentre sono svegli. E quindi il lavoro, come per Marx, è per il lavoratore l'attività centrale e un bisogno fondamentale della vita, non un mero prezzo da pagare per partecipare ai consumi.

La visione di *The American Worker* è quindi anni luce lontana da una tale visione del lavoro o dei lavoratori e distinta dal punto di vista di dirigenti, leader sindacali, attivisti, intellettuali, estremisti, ideologi marxisti, radicali, giornalisti e chiunque altro cerchi di trattare il lavoro, i lavoratori e la loro vita in un contesto che non sia umanistico e ampio. Questo approccio non deriva dall'ideologia ma dall'esperienza lavorativa quotidiana, da un senso dell'unità del lavoro e della vita, dell'unità del posto di lavoro, del lavoratore e della comunità in generale. In questo modo si vedono le possibilità dell'autogestione come il segreto per ricollegare il lavoro e la creatività, la solidarietà e l'individuo, la qualità piuttosto che la quantità.

Coerentemente con l'intuizione centrale del gruppo Johnson-Forest, che si era staccato sia dai partiti di sinistra che dal trotskismo, *The American Worker* vede questa esperienza quotidiana e la capacità collettiva dei lavoratori di riflettere sulle loro esperienze e agire di conseguenza, come un elemento centrale della vita sociale. Purtroppo questo viene ancora oggi ignorato nella gran parte delle analisi accademiche, mediatiche, gestionali, sindacali e politiche. Il pamphlet chiama questa esperienza con il suo vero nome, un nome sfruttato per oltre un secolo da progetti e pratiche di governo che non avevano nulla a che fare con la capacità della classe operaia di autogoverno sul posto di lavoro e nella società nel suo insieme. *The American Worker* chiama questa abilità "socialismo" e, se questa pratica non esistesse, non esisterebbe nemmeno il socialismo. Ma finché esisterà questa capacità della gente comune, il socialismo, non un'ideologia, ma un'esperienza vissuta da milioni di persone in tutto il mondo, non potrà mai scomparire.

#### NOTE

\* Steven Colatrella insegna Teoria politica internazionale all'Università di Padova. Si è laureato al Bard College (New York) nel 1982 in Political Studies e Women's Studies, e ha completato un Masters Degree in Political Studies and History alla New School for Social Research a New York. Ha lavorato come sindacalista a New York e ottenuto un Ph.D. alla Binghamton University con una tesi svolta in Italia sui lavoratori immigrati.

1 Jeremy Brecher, *Strike!*, South End Press, Boston 1997, p. 243; vedi anche Martin Glaberman, *Wartime Strikes*, Bewick, Dearborn, MI 1980, in particolare la lista degli scioperi anno per anno a p. 36. Per il periodo 1947-2017, consultare i dati del Bureau of Labor Statistics degli Stati Uniti, disponibili su: <https://www.bls.gov/news.release/wkstp.t01.htm>.

## ***The worker has to work.* La condizione dell'operaio americano negli anni Quaranta**

*Paul Romano\**

Sono un giovane operaio vicino alla trentina. Ho trascorso questi ultimi anni nelle fabbriche del paese più altamente industrializzato del mondo. La maggior parte dei miei anni di lavoro l'ho trascorsa in industrie organizzate per la produzione di massa, in mezzo a centinaia e migliaia di altri operai. I loro sentimenti, le loro ansie, le loro fatiche, le loro collere, in un modo o nell'altro io li ho tutti condivisi. Quando dico "i loro sentimenti", intendo parlare di quei sentimenti che sono in relazione diretta con le reazioni provocate dal moderno sistema di produzione [...]. Questo opuscolo è rivolto alla base operaia e il suo obiettivo è quello di esprimere i pensieri più intimi di cui gli operai non parlano che raramente, nemmeno ai loro compagni di lavoro. Tenendo, per così dire, un diario della vita quotidiana nella fabbrica spero di rivelare le cause del profondo malcontento degli operai, che ha raggiunto il suo punto culminante negli ultimi anni e si è espresso nelle agitazioni e negli scioperi spontanei di questi ultimi tempi.

Una bozza di questo pamphlet è stata distribuita ad operai di tutto il paese. La loro reazione è stata unanime. Essi furono sorpresi e felici di veder pubblicate le esperienze e i pensieri che essi stessi avevano espresso raramente con le parole. Gli operai sono troppo stanchi quando ritornano dalla fabbrica per leggere qualcosa di diverso dai fumetti. Ciò nonostante la maggior parte degli operai che lessero questo opuscolo rimasero alzati fino a tarda notte per completarne la lettura. Invece la reazione alla lettura di questo opuscolo da parte di intellettuali senza contatti con la classe operaia fu diversa: per loro non era che la riedizione di una storia scritta altre volte. Erano delusi. C'era troppa sporcizia e troppo rumore. Essi non potevano cogliere ciò che le parole esprimevano, e non trovano niente altro da dire che questo: "E allora?". Bisognava aspettarselo. Infatti come avrebbe potuto comprendere la vita degli operai della gente tanto estranea alle esperienze quotidiane delle masse lavoratrici? Io non scrivo per spingere questi intellettuali ad approvare le azioni operaie o a simpatizzare con esse. La mia intenzione è piuttosto quella di mostrare concretamente agli operai stessi che spesso, proprio nel momento in cui pensano che la loro condizione non abbia speranza, le loro reazioni e i loro discorsi quotidiani provano che esiste una strada aperta a cambiamenti radicali.

### **Bisogna pur vivere**

L'operaio è costretto a lavorare. Non ha altra alternativa che quella di produrre al fine di procurarsi il minimo indispensabile per l'esistenza. La maggior parte delle sue ore le passa in fabbrica. È qui che, in quanto operaio, pensa e agisce.

Deve lavorare per vivere, qualunque siano le condizioni di lavoro nella fabbrica. È questo uno dei fattori decisivi che determinano l'atteggiamento dell'operaio nel sistema moderno di produzione. Forse non gli passa mai per la testa l'idea di poter diventare qualche cosa di diverso da un operaio, ma ciò non impedisce che le mille pressioni della vita di fabbrica incidano profondamente su di lui. L'operaio è obbligato a compiere un lavoro che non può che ripugnargli: la monotonia, il dover alzarsi ogni mattina, la fatica quotidiana che esige il suo tributo. Lavora in condizioni che gli sono imposte. Ma non è tutto: lui stesso si costringe ad accettare queste condizioni. La casa, la famiglia, le necessità economiche fanno di lui uno schiavo di questa routine. Teoricamente è un salariato libero, in pratica non può al tempo stesso disporre liberamente della propria forza-lavoro e vivere. In altri termini, pensa di avere il diritto di rifiutare le condizioni che gli vengono imposte ma si rende chiaramente conto che deve accettarle. Queste due pressioni contraddittorie generano dentro di lui un sentimento di alienazione.

## La vita in fabbrica è fisicamente dura

All'interno della fabbrica gli operai vivono e respirano nella sporcizia e nell'unto. Nella misura in cui la velocità delle macchine accelera, il rumore cresce di intensità, lo sforzo diventa maggiore, la fatica cresce anche se il processo di lavorazione viene semplificato.

La maggior parte delle macchine per la lavorazione dell'acciaio ha bisogno di una abbondante lubrificazione per facilitare la lavorazione dei pezzi. Mettere una tuta pulita al mattino e trovarsi, a mezzogiorno, letteralmente impregnati d'olio è normale. Quasi tutti gli operai del mio reparto hanno braccia e gambe coperte da vesciche provocate dall'olio, da eruzioni e da macchie, le scarpe ne sono impregnate e questo provoca casi costanti di infezioni tra le dita dei piedi.

I pori della pelle sono coperti da punti neri: è un complesso di cose estremamente gravoso. Noi parliamo spesso di fare un bagno bollente in cui immergerci, per sgrassarci e liberarci da questi punti neri infetti. Nella maggior parte delle fabbriche gli operai gelano d'inverno, soffocano d'estate e spesso mancano di acqua calda per ripulirsi dal sudiciume di una giornata di lavoro. Sono migliaia gli operai che prendono l'autobus con il sudore e la sporcizia della giornata attaccati alla pelle. Anche se dispongono delle installazioni sanitarie indispensabili, la voglia di lasciare la fabbrica e di tornare a casa al più presto possibile è tanto sentita che spesso non si prendono nemmeno la briga di spogliarsi dalla tuta. Alcuni, invece, si ripuliscono sistematicamente e si fanno una doccia prima di uscire dalla fabbrica. Prima di varcare la porta dell'officina si sforzano di far scomparire le più piccole tracce della giornata di lavoro. Con un vestito pulito, ritornano a casa un po' più rilassati dopo il duro lavoro.

L'operaio X è un manovale. Sgombera le macchine dai trucioli che le ingombrano, alimenta la lubrificazione e aiuta ad ammucchiare i pezzi. Dato che un certo numero di manovali è stato licenziato, deve lavorare più intensamente e servire un numero maggiore di macchine. Ne risulta che, come tutti i suoi compagni, comincia a sudare abbondantemente. L'inconveniente di questo stato di cose è il seguen-

te: non solo deve riempire di trucioli i carrelli, ma deve spingerli fuori dall'officina. I continui cambiamenti di temperatura, ai quali sono sottoposti questi manovali quando sudano, provocano malattie polmonari e disturbi reumatici come l'artrite. Hanno finito per scoprire che se portassero delle camicie di flanella il sudore verrebbe assorbito. Naturalmente, non si sentono mai a proprio agio.

Tutti i sistemi di illuminazione elettrica che ho potuto sperimentare nell'officina sono ben lontani, nel loro tentativo di non offendere gli occhi, dalla luce del sole. Quasi sempre le fabbriche utilizzano un'illuminazione giallastra. Per descriverne gli effetti è meglio riportare ciò che ne pensano gli operai: un operaio che aveva fatto il turno di notte lascia la fabbrica e, uscendo al sole, strizza gli occhi e dice: "Ho l'impressione di uscire dal pozzo di una miniera".

A volte, operai che non si conoscono tra di loro si salutano quando si incontrano. Un giorno, un operaio che non conoscevo mi si avvicina e, puntando il dito verso il suolo, dice: "Giù!, nella miniera di sale". È l'ora del pasto e sulla terrazza della mensa, un operaio, un reduce, dichiara: "Queste fabbriche, che Dio le stramaledica, sono delle prigioni. Ti ci trovi come murato senza nemmeno avere la possibilità di prendere una boccata d'aria fresca". [...]

Gli operai fonditori hanno la pianta dei piedi cotta. È un lavoro caldo, sporco e fumoso, i piedi ti bruciano. Inoltre c'è sempre il rischio di venir bruciati dal metallo fuso. I conduttori di gru respirano le esalazioni, la polvere, i gas, gli sbuffi di calore che salgono nella loro cabina. In un'officina i conduttori di gru si lamentavano amaramente di essere costretti a urinare in un secchio perché non avevano il permesso di lasciare la cabina. Anche la saldatura ad arco è un lavoro sporco. Per lunghe ore si deve tenere la maschera sulla testa; è un lavoro che soffoca. Il lampo dell'arco può rendere ciechi. Durante la guerra si sono verificati degli incidenti di questo genere.

La routine della fabbrica è spesso causa di fastidi fisiologici e di irritazioni di carattere molto intimo. Al mattino l'operaio si trova di fronte a questo dilemma: deve svuotare i propri intestini prima di lasciare casa, il che lo costringe a correre per arrivare in tempo sul posto di lavoro, oppure deve rimanere a disagio finché non avrà la possibilità di rimediare nella fabbrica? D'altra parte, in officina, l'obbligo di rispettare la scheda di lavorazione rischia di impedirgli di lasciare il lavoro proprio nel momento in cui avrebbe voglia di andare al gabinetto. Capita che, in simili circostanze, fermi la macchina incollerito dicendo: "Al diavolo la macchina! Quando bisogna andarci, bisogna andarci". La soluzione che sceglierà, in fondo, importa poco: il problema è che ciò che dovrebbe essere solo una questione di comodità personale diventa materia di conflitto, di irritazione e di disagio.

A volte un operaio si ferisce in malo modo. Benché la direzione non cessi di ricordare che c'è una infermeria a disposizione degli operai e che il più piccolo taglio o contusione deve essere segnalato, è raro che gli operai vadano a farsi visitare o a farsi assistere. Temono che venga riportata una nota di biasimo nel loro dossier e che vengano inseriti per il futuro nella categoria degli operai imprudenti, categoria valida non solo per la fabbrica in cui si trovano attualmente, ma per tutte le fabbriche in cui vorranno lavorare.

Un mattino in cui gli operai gelavano dal freddo in un'officina, si forma una delegazione che va in direzione. Dicono: "O si riscalda o ritorniamo a casa nostra".

Mi ricordo anche di un triste e freddo lunedì d'inverno: gli operai sono nello spogliatoio e si stanno cambiando. Un operaio entra e, con una breve imprecazione, riassume la filosofia dei lavoratori dei nostri giorni: "Che schifo!". Tutti comprendono e ognuno si dice: "Mi hai tolto la parola di bocca, fratello!".

## Essa è ancora più dura moralmente

A volte capita che un operaio sia vittima di una depressione nervosa come conseguenza di aver servito una macchina per lunghe ore di fila durante settimane e mesi. Evidentemente, prima di giungere a questo punto, bisogna che abbia svolto un lavoro duro per un lungo periodo. Un giorno, in una fabbrica in cui lavoravo, dovetti esaminare una macchina. L'operaio che vi era addetto era seduto e teneva la testa tra le mani. Era evidente che qualche cosa non andava. Gli chiesi che cosa ci fosse, e mi rispose che se non fosse uscito immediatamente, si sarebbe sentito venire meno. Lo accompagnai alla svelta verso lo spogliatoio e uscì dall'officina. Pochi giorni dopo, mi disse che non si era mai sentito tanto vicino a un collasso.

Nello stesso reparto, conoscevo un operaio che era stato vittima di una depressione nervosa in seguito a un incidente meccanico nel corso del quale gli erano piovute addosso schegge della sua macchina, che era andata in pezzi mentre era in funzione. Spesso, sotto la doppia pressione delle noie familiari e delle noie professionali, alcuni diventano terribilmente nervosi. Sul lavoro, a forza di maneggiare dei trucioli, gli operai hanno le unghie delle mani spezzate. A volte è doloroso, comunque è sempre irritante e fastidioso. Numerosi incidenti sono provocati da un semplice momento di disattenzione. Il più frequente consiste nel tagliarsi tentando di afferrare un pezzo che sfugge alla macchina. Numerose macchine impongono all'operaio l'esecuzione di una serie monotona di gesti identici. Col piede preme una leva, mentre le mani sono occupate a fissare il pezzo e a maneggiare altre leve. La ripetizione degli stessi movimenti per settimane e settimane genera a volte uno stato di stordimento e una specie di vertigine. Il risultato è che un giorno l'operaio metterà le mani nella macchina invece di metterci il pezzo. Dopo l'incidente l'operaio stesso si chiederà: "Perché mai l'ho fatto?!".

L'attività militante dell'operaio americano ha un carattere intermittente: può essere tenace, insidiosa o debole. Può darsi che per mesi non si verifichi alcuna espressione violenta del malcontento operaio e questo può anche durare degli anni. Tutto ciò non contraddice il fatto che in fondo l'operaio sarebbe continuamente pronto a ribellarsi. Ma un bel giorno la rivolta sceglie il primo pretesto per scoppiare: per esempio, una mattina un operaio viene verso di me e si siede vicino al mio armadietto. È un reduce, è stato ferito nelle battaglie oltremare. Dice bruscamente, con voce alta: "Facciamo sciopero!". Lo guardo stupito e gli chiedo: "Che cosa ti prende?". Risponde: "Non posso più sopportarlo". Gli domando: "Sopportare che cosa?". "Questo dannato bang-bang-bang della macchina mi fa diventare matto, io divento pazzo. Avanti, indietro, avanti e indietro!".

La macchina a cui è addetto è una trancia a freddo. Produce dei tondini d'acciaio di 12,7 mm di spessore e di 38 mm di diametro: è necessaria una pressione enorme e, dato che la lavorazione si fa a freddo, la macchina fa un rumore regolare

di martellamento che accompagna il va e vieni del braccio di alimentazione. Io stesso ho lavorato molte settimane di seguito vicino a macchine di questo tipo. Anche dopo aver lasciato il lavoro rimane per lungo tempo nella testa il rumore di questo continuo martellamento.

Ho chiesto a un operaio la sua età. "Trent'anni", mi ha risposto. Poiché gli dicevo che si ha solo l'età che ci si sente di avere, tanto nel corpo quanto nello spirito, aggiunse: "Allora, sono un vecchio".

Un giovane operaio che conosco raccontava di essere in uno stato di tensione continua perché il padrone passava il tempo dietro di lui, a sgridarlo. Così ogni volta che vedeva arrivare il padrone si nascondeva. E se scoppiava una lite col padrone andava subito in collera e minacciava di andarsene. Si incontra anche il tipo d'operaio che ogni mattina nello spogliatoio dice: "Noi non dobbiamo cercare di capire, non abbiamo altro da fare che lavorare e crepare".

La reazione dell'operaio è la seguente: "La sola cosa che interessa la direzione è produrre e ancora produrre". È questo il suo modo di protestare contro il disprezzo totale dell'individuo, che si esprime anche con dichiarazioni di questo genere: "Per cosa ci prendono, per dei pezzi di ferro?".

## **La vita come esistenza trasformata in vita come lavoro**

La vita dell'operaio è trasformata in una vita di lavoro, non è in grado di divertirsi. Dopo il lavoro, quando è in compagnia di altri operai, la conversazione ricade invariabilmente sulla fabbrica. È come una droga di cui non può liberarsi. L'operaio pensa continuamente al giorno di paga e alla fine della settimana. Le sue ore di libertà sono sempre condizionate dall'eterna preoccupazione: "Non posso coricarmi tardi perché domani devo andare a lavorare". La domenica sera pensa con sconforto alla ripresa del lavoro il lunedì mattina.

Questo processo incessante si ripete senza requie. Aspetta ardentemente il fine settimana ma, quando arriva, il week-end scompare così velocemente che non ha il tempo di approfittarne. Dice: "Io lavoro tutta la settimana per il venerdì sera". Capita a volte che un operaio abbia molti giorni di riposo di seguito. Dal momento in cui ne è informato lo stato di tensione psicologica, nel quale vive abitualmente, comincia subito a dissiparsi. Dopo pochi giorni, comincia a sentirsi più riposato e tranquillo. Il suo stesso lavoro è visto con uno sguardo migliore. Ha l'occasione di uscire dalla sua sfera limitata. La pressione che il lavoro quotidiano esercita su di lui si interrompe temporaneamente. Per brevi istanti, ed è in fondo una cosa molto bizzarra, si sente invaso da un inesplicabile senso di colpevolezza perché non si trova al lavoro. Il ritorno nella fabbrica è molto spiacevole. Durante le prime ore di officina l'operaio ha ancora l'animo pieno delle sue vacanze. Poi viene la fine della giornata. Nulla distingue maggiormente l'operaio, nella sua apparenza e nei suoi sentimenti, da ciò che era prima che questa interruzione avvenisse.

Gli effetti della produzione sono molto insidiosi. La loro accumulazione finisce per costituire una forza straordinaria. Ci sono dei giorni in cui gli operai tornano a casa prima o addirittura non vengono a lavorare. L'operaio è spesso portato a fare una commedia con se stesso per sforzarsi di lavorare tutta la settimana. Al martedì

dì, si ripromette di prendersi un giorno di riposo l'indomani. Ma al mercoledì si dice: "Oggi lavorerò e, in cambio, farò festa giovedì". Continua così fino a venerdì. Allora si dice: "Tanto vale finire la settimana. Otto giorni in più non mi uccideranno". Un operaio aveva vinto una scommessa di cinquanta dollari. Quando apprese la buona notizia lavorò ancora quattro ore e poi se ne andò.

Ogni tanto ci sono delle esercitazioni antincendio. Gli operai escono dall'officina per cinque minuti. Tutti ne approfittano per fumare. Si possono allora ascoltare riflessioni di questo genere: "Come mi piacerebbe tornare a casa adesso" oppure: "Se soltanto si potesse restare fuori fino a sera!".

Una decina di operai del mio reparto stanno seduti attorno a un tavolo della mensa. Dato che la mezz'ora di intervallo è finita, uno di loro propone senza scomporsi: "Invece di andare a lavorare, fermiamoci qui. Noi lavoriamo duramente. Che cosa possono farci se ci fermiamo qui?".

C'è un vecchio detto popolare che si ripete il giorno di paga: "Un altro giorno, un altro dollaro". Quando arriva il giorno di paga, lo spogliatoio è pieno di rumore e di movimento. È il solo giorno della settimana in cui si fischia, si chiacchiera e c'è animazione. È finalmente arrivato ciò per cui gli operai hanno lottato tutta la settimana ed è normale che essi cerchino una giustificazione alle loro sofferenze nella "buona vecchia paga".

[...] Era ancora peggio durante la guerra quando la giornata di lavoro era quasi sempre di dodici ore per sei o sette giorni di seguito. Come risultato gli operai erano talmente abituati alla fabbrica che capitava loro di preferire di rimanere lì piuttosto che andarsene. Più le ore di lavoro sono lunghe e più è facile tuffarsi completamente nel lavoro. Ma c'è anche l'altra faccia della medaglia: nella misura in cui la giornata di lavoro e la settimana si abbreviano, gli operai si mettono a reclamare una settimana di lavoro sempre più corta.

Il giorno che ritornammo alla settimana di quaranta ore ci furono un mucchio di commenti su questo. Nella maggior parte dei casi gli operai ne erano soddisfatti. Certo, non erano contenti di perdere la paga delle ore straordinarie, di cui hanno veramente bisogno, ma dato che l'iniziativa non veniva da loro, pensavano di non essere responsabili della perdita di guadagno. Ho sentito per esempio questa frase: "Io non chiedo di fare gli straordinari; se l'azienda mi dice di farli, io lavorerò, ma spero che non ce ne diano". A proposito delle ore straordinarie si può notare a volte che gli operai sono scontenti se altri operai rifiutano di farne, perché temono di vedere cancellate anche le proprie. Essi non amano farne ma sono obbligati ad accettarle sotto il peso delle necessità economiche. Ho assistito a discussioni infinite a questo proposito. Un operaio diceva: "Se lavorassimo sei ore al giorno, cinque giorni la settimana!". Un altro rispondeva: "Dato che ci sei perché non due ore al giorno, quattro giorni la settimana?".

## **Dev'esserci un modo migliore per guadagnarsi la vita**

Si può notare, oggi, tra gli operai, un atteggiamento che prima della guerra non si incontrava. Gli operai lo esprimono in questo modo: "Deve esserci un modo migliore per guadagnarsi la vita". Si tratta di un cambiamento notevole. Saltano fuori



poi molte idee: aprire un bar, una gelateria, una piccola lavanderia. Nessuno degli operai era capace di riunire da solo il denaro necessario e così si parlò di associarsi. Ma poi rinunciarono, capivano la fragilità della loro posizione economica.

Ho notato che gli operai avevano sempre più tendenza a parlare in termini di sicurezza. Come procurarsela, eccetera. Prevale veramente la sensazione che gli operai vengano sballottati di qua e di là. Non pensano più al loro mestiere attuale se non nei termini di un anno o due: "Quando la produzione sarà veramente lanciata, i magazzini non tarderanno a riempirsi". In breve, essi si aspettano un crack. Ogni volta che viene applicata la settimana di quattro giorni, gli operai parlano come se la crisi fosse già scoppiata.

Invece, quando si è certi di lavorare tutta la settimana, qualche operaio prende un giorno di riposo. L'operaio che ha moglie e figli pensa che lo scapolo, che non ha nessuno a carico, non può avere grande senso di responsabilità. Ecco come arriva a questa conclusione: la vita dell'officina abbrutisce. Chiunque non è obbligato a sopportarla per necessità economiche rischia ad ogni momento di lasciar andare tutto o di dar prova di irresponsabilità sul lavoro. È abituale sentire un operaio dire ad un altro: "Perché rimani in fabbrica? Se io fossi scapolo me ne sarei già andato da un bel pezzo".

Gli operai cambiano spesso lavoro nella speranza di trovare condizioni migliori in un altro impiego. Spesso accetteranno anche di venire pagati meno se il nuovo posto sembra assicurare loro una certa tranquillità d'animo. Oggi però è chiaro che le condizioni di lavoro sono dappertutto le stesse. Un cambiamento di lavoro può avere il fascino della novità ma è un fatto che non dura più di una settimana.

## La moglie e i figli

L'operaio stesso non arriva a spiegarsi il vero significato delle sue sofferenze. Quando ritorna a casa spesso si accorge che sua moglie, dopo una dura giornata di fatiche familiari, non mostra alcun interesse per i suoi problemi. Se ne rende conto e soffre di non poter nemmeno sfogarsi con sua moglie. Allora parla del suo lavoro ai bambini. Non perché possano capirlo, ma perché così si libera da un peso. In altre occasioni, però, sua moglie è la sola persona con la quale possa confidarsi. Molte mogli di operai conoscono la fabbrica in cui lavora il loro marito quanto gli operai stessi.

A tavola, la sera, si esaminano i vari inconvenienti che sono capitati all'operaio durante la giornata: un alterco col capo, un pezzo andato perduto o qualche noia con la macchina. Se nel corso della giornata, l'operaio ha dato prova di iniziativa personale nel suo lavoro o si è mostrato capace di risolvere un delicato problema di meccanica che lo preoccupava, lo racconterà a sua moglie in termini entusiastici.

Capita che l'operaio si svegli in un giorno di riposo credendo che sia un giorno lavorativo. Sabato o domenica, ad esempio, si sveglia sussultando, si accorge di non aver puntato la sveglia e pensa con angoscia di essere in ritardo. Il pensiero della fabbrica non lascia mai il suo subcosciente. La maggior parte degli operai si sono fatti tutta una tecnica per riuscire ad alzarsi al mattino. Bisogna mettere la sveglia a due o tre metri dal letto. Per poterla spegnere quando suona, si è costretti

ad alzarsi e a raggiungerla in qualche modo. Questo accorgimento fa sì che l'operaio si svegli a sufficienza per rendersi conto che è tempo di alzarsi. Se la sveglia è vicina al letto, è facile prenderla con un gesto, bloccarne la suoneria, riposarsi ancora qualche minuto e arrivare in ritardo al lavoro. Allora bisogna spicciarsi, ci si irrita e la famiglia viene messa sottosopra.

Spesso la moglie deve alzarsi alle cinque o alle sei del mattino. Questo si aggiunge alle fatiche della giornata perché deve svegliarsi di nuovo un po' più tardi per i bambini. Molte volte la vita in famiglia è turbata da questi fatti. Ne risultano discussioni fin dal primo mattino e alla fine il marito va al lavoro senza far colazione.

Anche i turni di lavoro sono occasione di discussioni nella vita familiare. Il terzo turno, da mezzanotte alle sette del mattino, è il peggiore. C'è chi lo chiama il turno-incubo. Raramente la famiglia può riunirsi e aspetta con impazienza la fine della settimana. L'operaio torna a casa all'inizio della giornata e cerca di dormire mentre i bambini corrono e giocano attorno a lui. Si irrita contro di loro e urla con la moglie perché non li fa rimanere tranquilli. L'operaio lavora duramente la notte ed ecco ciò che lo aspetta a casa.

Tanto il secondo quanto il terzo turno impediscono a marito e moglie di condividere l'intimità del matrimonio in modo ragionevole e umano. Molti giovani operai considerano l'arrivo di un figlio nella famiglia come un carico supplementare e si domandano se potranno guadagnare abbastanza per allevarlo. Se per caso succede un incidente, si sentono incatenati ancora più strettamente. Così molti giovani operai arrivano a far abortire le loro mogli. Ho conosciuto in una fabbrica un caso di questo genere: una donna rimase ammalata per molto tempo in seguito ad un aborto e ancora oggi ne sopporta le conseguenze. Aveva già due figli ed è una famiglia che ama i bambini. È chiaro che solo ragioni economiche avevano determinato l'aborto.

Alla sera dopo cena, dopo pochi minuti che si è seduti, si cade profondamente addormentati. Ecco come gli operai parlano di questa faccenda: "Accendo la radio, sento la voce dell'annunciatore che dice: 'Trasmissione serale dei prodotti Lux' e basta. Mi sveglio alcune ore dopo con il torcicollo, la testa che mi fa male e via a letto".

Ecco ancora altri aspetti della vita familiare: numerosi operai dicono: "Io tengo sempre della birra in fresco. Prima di andare a letto, di solito, ne bevo una mezza dozzina di bottiglie". Oppure: "Coricarsi con una buona bottiglia di birra".

L'operaio che fa una passeggiata in un giorno di riposo eviterà sistematicamente le strade che conducono al lavoro. Finisce per non poter più vedere le case e i luoghi che circondano la fabbrica. Oppure farà deliberatamente il tragitto che lo conduce in fabbrica ma passerà senza fermarsi proprio perché quel giorno si sente libero di farlo. Ci sono degli operai invece che considerano quasi un obbligo condurre tutta la famiglia alla domenica nei dintorni della fabbrica; allora indicano alla famiglia in quale parte della fabbrica lavorano.

L'operaio si sforza di introdurre nella fabbrica un po' della vita familiare e così mostra spesso ai compagni di lavoro le foto dei figli, conservate nel portafoglio. A volte la foto è della sua casa. L'interno dei coperchi, dei ripostigli, degli utensili

viene abitualmente tappezzato da ogni sorta di fotografie. Un ragazzo ci aveva messo la foto di un distributore di benzina di cui un tempo era stato proprietario, un altro quella della sua auto.

Benché gli operai facciano continuamente sciopero, durante i periodi di intervallo tra uno sciopero e l'altro l'atteggiamento che prevale in loro sembra dover escludere la prospettiva di nuovi scioperi. Gli operai ricordano continuamente che hanno una moglie e dei figli e che questo fatto dà loro delle responsabilità. Dicono: "Non posso permettermi di lasciare il lavoro o fare sciopero. Se tu fossi sposato capiresti".

Ci sono dei periodi in cui è molto difficile giungere a tirar fuori qualcosa dagli operai. Il contatto è rotto. Si può descrivere con fedeltà un tale stato d'animo dicendo che gli operai sono ripiegati su se stessi, riflettono sulla propria situazione e cercano di ritrovarcisi. Gli avvenimenti [...] sono il vero lievito che trasforma questi pensieri in azioni. L'operaio medio ha troppo senso di responsabilità perché le sole parole siano sufficienti a convincerlo.

## **La vita in fabbrica dopo la fine della guerra**

Adesso in numerosi reparti gli operai devono condurre tre o quattro macchine, mentre prima un operaio non ne seguiva che una sola. E così bisogna che saltino continuamente dall'una all'altra. Non passa giorno senza che qualcuno non si lamenti di essere completamente esaurito. Un operaio che lavorava su una macchina a grande velocità diceva: "Devo fare delle acrobazie per gestire una macchina così rapida. Tutto il tempo è occupato a mettere i pezzi in ordine, alimentare la macchina e montare nuovi utensili. Se mi mettessero su una macchina più lenta non potrei abituarci al cambiamento di cadenza e mi sembrerebbe di essere in vacanza in confronto alla macchina rapida che conduco adesso".

La velocità delle macchine è stata aumentata di circa il 40 per cento. Gli operai si trovano di fronte a questa contraddizione: se continuano con questo ritmo rischiano di perdere rapidamente il lavoro. Su questa questione gli operai sono divisi. Alcuni pensano che ciò importa poco: quando arriverà la grande crisi, dicono, noi comunque non saremo risparmiati. Altri si mettono, senza curarsene, a ridurre la loro produzione giornaliera poco per volta.

Inoltre, altri operai sono spinti a diminuire la loro quota di produzione nella misura in cui l'intensificazione del lavoro fa sentire i suoi effetti. Produrre o non produrre?, questo è il punto. Il costo della vita sale continuamente, obbligando l'operaio a produrre per aumentare un po' la paga [...] grazie alla quale potrà far fronte ai bisogni quotidiani. Quando arrivano i cronometristi, l'operaio trova un mucchio di pretesti per rallentare la macchina. Sente dentro di sé un profondo risentimento quando vede arrivare l'uomo degli uffici con l'orologio in mano. È allora che utilizza tutti i trucchi del mestiere per rallentare la macchina e anche per ridurre la propria attività. Il cronometrista è un "indesiderabile" nell'officina. Dovunque vada, sono occhi pieni di rancore quelli che lo seguono. Ne ha coscienza e spesso, quasi se ne scusa; a volte, invece, è aggressivo.

## L'azienda controlla i conti

Le relazioni tra il marcatempo e l'operaio sono sempre state tese. L'operaio cerca sempre di rubare e il marcatempo è costantemente persuaso che l'operaio cerchi di imbrogliarlo. Evidentemente, la personalità del cronometrista finisce per identificarsi agli occhi degli operai con la natura del suo lavoro e loro lo considerano più o meno come una carogna.

Il marcatempo controlla il lavoro per vedere se non lo hanno imbrogliato e gli operai gliene vogliono. Tuttavia essi lo ingannano ogni qual volta ne hanno l'occasione, sia rubando dei pezzi che sono già stati raccolti e conteggiati, sia ingannando deliberatamente il cronometrista sulla cifra di quelli che hanno fatto. Rubare una cesta di pezzi all'azienda è un'arte che numerosi operai praticano. La mattina un operaio ruberà una cesta di pezzi, ma se nel pomeriggio il cronometrista accidentalmente sbaglierà a contare qualche pezzo, andrà su tutte le furie, ed esigerà che quei pezzi gli siano conteggiati, benché siano poca cosa. Su qualche macchina sono stati posti dei contatori per verificare che l'operaio non abbia barato sul numero dei pezzi. Questi contatori determinano il numero di cicli di operazione che fa la macchina. Un ciclo equivale ad un pezzo terminato. Appare evidente che tutti i mezzi possibili sono messi in opera per trarre il massimo da ciò che si può ottenere dagli operai. L'azienda controlla ora l'uso dell'elettricità durante i quindici minuti che precedono la fine del lavoro. Numerosi operai, che a quest'ora hanno già raggiunto la loro quota, fermano le macchine. Sembra dunque che l'azienda desideri valutare la quantità di lavoro che le viene sottratta.

L'operaio diventa un contabile e calcola con cura la sua percentuale quotidiana sulla base delle ricevute dell'azienda per vedere se non è stato imbrogliato; si comporta così ogni settimana anche con la busta paga. Se l'azienda non gli ha dato tutto quanto gli spetta va su tutte le furie. Questa settimana è stato fatto l'inventario in fabbrica. Vi partecipavano numerosi operai, manovali, meccanici, macchinisti, rettificatori. In questi ultimi mesi gli operai hanno rubato delle ceste di pezzi per soddisfare le norme di produzione. È evidente che nell'inventario ci sarà una mancanza di decine di migliaia di pezzi. Gli operai trovano la situazione molto comica. [...]

## Violazioni del regolamento

Nella nostra fabbrica esiste un insieme di regolamenti. Se si infrange una qualsiasi delle regole si è passibili di una nota di biasimo. Tre note di biasimo danno all'azienda il diritto di licenziare. L'azienda usa questo diritto quando vuole, ad esempio se cerca di licenziare qualcuno. Un operaio un giorno mi diceva: "Possono licenziarti quando vogliono. Non devono far altro che dire tre volte 'tu hai sbagliato il tuo lavoro', a meno che non sia sufficiente sorprenderti mentre stai fumando o dire che sei arrivato in ritardo" (del resto tutto questo dipende dalla forza del sindacato).

A intervalli regolari, un sovrintendente scende nei bagni per sorprendere gli operai che stanno fumando o che sono venuti a sedersi un momento. Vengono ri-

levati i numeri di matricola e ci si trova una nota di biasimo nel dossier. Gli operai sono molto sensibili a queste manovre fatte alla chetichella. Da un po' di tempo gli operai sono obbligati a rimanere alle macchine finché non suona la fine del lavoro. Un tempo, potevano smettere cinque minuti prima, a mezzogiorno, per andare a mangiare o alla sera per recarsi allo spogliatoio. Ormai verrà proibito anche di mangiare in officina. Ma gli operai stanno già trasgredendo queste regole. E l'azienda fa piovere le note di biasimo. Il sovrintendente dell'officina si lamenta di avere trovato un operaio che stava mangiando un sandwich proprio nel momento in cui veniva comunicato che era proibito. Aggiunge che l'operaio ha avuto la faccia tosta di chiedergli se ne voleva un pezzo. Un altro operaio che è appena stato rimproverato e che viene minacciato di una nota di biasimo, risponde: "Tanto vale darmene subito tre e cercare di farmi licenziare, dato che mangerò tre sandwich".

Un operaio che conosco aveva già due note di biasimo. Vedere gli operai trattati in questo modo lo riempie di amarezza: "Non è il modo di trattare i propri simili", dice. Gli chiesi perché aveva accettato di firmare le note di biasimo quando avrebbe potuto rivolgersi al sindacato per cercare di contestarle. Mi dice che mentre era nell'ufficio si sentiva ribollire dentro di sé ma non ha lasciato trasparire nulla. Se ha firmato è stato per mostrare all'azienda che non aveva paura di loro. L'azienda non si arrischia a misurarsi con quegli operai che non esitano a piantare una grana. Sembra che i dirigenti pensino che quando questi operai ce l'hanno con l'azienda non mancherebbero di causare noie anche più gravi. Così tentano di conciliarseli il più possibile.

L'azienda ha il diritto di licenziare gli operai che hanno ricevuto note di biasimo, cioè che hanno rubato sul numero dei pezzi, che hanno causato danni o sono stati colti mentre stavano fumando. Sebbene ciò sia, per così dire, legale, l'azienda non vi ricorre che raramente. D'altronde, in pratica sarebbe impossibile applicare il regolamento alla lettera. I dirigenti si accontentano di irritare gli operai ostinandosi a far rispettare le regole prescritte.

Un operaio un giorno fu pescato mentre stava rubando una cesta di pezzi al fine di arrotondare la paga. Quando è stato chiamato in ufficio ha chiesto che gli venisse dato quanto gli spettava e ha detto che se non si è contenti del suo lavoro, è pronto ad andarsene. L'azienda rifiutò, ma, pur di penalizzarlo ugualmente, lo lasciò a casa per qualche giorno.

La direzione dell'officina ha tentato in molte occasioni di impedire agli uomini di utilizzare la mezz'ora di intervallo del pasto per andare a riposarsi nello spogliatoio, stendendosi sulle panche di cui dispongono per questo scopo. Era un'abitudine che avevano preso nelle altre fabbriche. La faccenda consiste nel mangiare furtivamente prima del segnale e dopo si scappa per andare a dormire una mezz'ora. Ora, quando bisogna svegliarsi è ancora peggio. Gli operai dicono spesso: "Se ci dovessero licenziare per tutte le infrazioni che vengono commesse, non ci sarebbe più nessuno, in officina".

## Paternalismo

L'azienda cerca di far credere agli operai che essa è piena di sollecitudine nei loro confronti: patrocina ogni sorta di club. Il club dei ventenni, il club dei giocatori

di bocce, il club del tiro a segno e dei pescatori. Essa fa del paternalismo e ama i gruppi familiari, quindi cerca di assumere vari membri di una stessa famiglia. Insomma, l'azienda si sforza di far tornare a proprio vantaggio la tendenza a organizzarsi che manifestano gli operai.

Spesso l'azienda organizza di proposito vendite di azioni per gli impiegati al fine di simulare una forma di ripartizione degli utili. Ma questo non può costituire un compenso alla vita miserabile degli operai in produzione. Gli operai non si lasciano più ingannare da questo tipo di propaganda.

L'azienda patrocina una competizione nazionale tra tutti i dipendenti, che si chiama "Perché amo il mio lavoro". Gli operai vengono invitati a scrivere delle lettere nelle quali spiegano perché amano il loro impiego e, in particolare, perché amano lavorare per questa azienda. Per bandire questo concorso vengono spesi più di 150.000 dollari. I muri della fabbrica sono coperti da manifesti che lo pubblicizzano. Per attirare gli operai si arriva a esporre in officina i premi per i vincitori. Ci sono auto, frigoriferi, lavatrici, cucine economiche e altri premi di questo genere. Fino ad oggi il 30 per cento degli operai della mia fabbrica si è iscritto e nell'insieme del paese il numero delle iscrizioni si eleva a circa 100.000 persone. Gli operai scherzano e ridono del concorso. Le loro riflessioni vanno da "Il più grande bugiardo sarà quello che vince" fino a "I vincitori sono già stati scelti". Altri dicono: "Amo il mio lavoro perché bisogna che nutra la mia famiglia", "Amo il mio lavoro perché desidero vincere una Cadillac nuovo modello", "Amo il mio lavoro perché non ho voglia di perderlo". Certi operai che non sanno cosa rispondere chiedono ai loro figli di farlo per loro. Il figlio di un operaio rispose: "Perché tu, papà, mi possa acquistare dei bei vestiti". Quando in seguito chiese a sua moglie che cosa ne pensasse, lei gli rispose: "I capireparto e i sovrintendenti sono passati in ogni officina per cercare di costringere i lavoratori a iscriversi al concorso". [...]

Il concorso sembra piuttosto aver spinto gli operai a riflettere sulle ragioni per le quali non amano il lavoro. Molti partecipano al concorso a dispetto della profonda avversione che il lavoro ispira in loro. L'azienda accetta tutte le lettere, qualunque sia la loro lingua, e si incarica della loro traduzione. Ciò che desiderano, innanzitutto, è che le lettere siano scritte nel linguaggio degli operai e sottolineano con insistenza questo punto.

## **Gli uomini dell'azienda**

In questo momento prevale in fabbrica un diffuso sentimento di instabilità. Mi sembra chiaro che l'azienda sta mettendo in piedi un dispositivo di difesa per prevenire una nuova ondata di scioperi o di disordini sul lavoro. Per questo crea uno strato di uomini dell'azienda, che, per così dire, rappresentano una specie di aristocrazia operaia. Questi operai hanno l'abitudine di andare a bere un goccio con gli altri operai o di andarli a trovare, con lo scopo di guadagnare alla causa dell'azienda quelli con i quali sono in rapporti personali.

Un operaio di questo gruppo mi spiegava recentemente con tutta franchezza che "mi stavo rompendo la testa contro un muro". Perché non cercavo di cavarmela? "Occupati di te stesso. Un ragazzo furbo può sempre arrivare a qualche cosa

se sa occuparsi dei propri affari". Continuò dicendomi che il sindacato non vale niente, essendo composto da burocrati che sono quasi dei gangster. [...]

In una recente riunione sindacale, il segretario parlò dell'attività dei crumiri e spiegò che facevano di tutto perché l'azienda prendesse l'offensiva. Il sindacato, secondo un vecchio statuto, espellerà o escluderà ogni uomo che si riveli al servizio dell'azienda. Questa misura, ci dicono, sta per venire applicata nei confronti di una spia individuata in un reparto. Il segretario del sindacato ricorda sempre agli operai che essi devono aspettarsi che, un quarto d'ora dopo la fine della riunione, l'azienda sia già stata messa al corrente di tutto ciò che è stato detto.

Gli uomini dell'azienda non sono che una minoranza nell'officina, ma durante i periodi calmi arrivano a dare l'impressione che l'azienda sia forte e che abbia occhi e orecchi dovunque. Ogni operaio che ha lavorato in fabbrica per qualche anno sa benissimo che ci sono degli uomini al soldo dell'azienda. Ha imparato per esperienza che quando arriva in una nuova fabbrica la prudenza impone di tenere la bocca chiusa per un certo periodo. Passano alcuni mesi prima che si colmi il fossato tra il nuovo venuto e i suoi compagni di lavoro: non vuole correre rischi.

In risposta a domande imbarazzanti che rischiano di comprometterlo, si accontenterà di fare un cenno col capo o con gli occhi. Non gli sfugge nulla di quello che succede attorno a lui, benché mantenga tutte le apparenze della completa indifferenza. Non bisogna mai fidarsi delle prime impressioni. Potrà confidarsi solo con gli operai con i quali avrà fatto più intimamente conoscenza, nel corso di contatti presi fuori dalla fabbrica e dalla sua atmosfera di tensione.

Questo quadro cambia completamente nei periodi di agitazione, quando gli operai passano all'azione. Allora si crea tra gli operai una nuova coesione e sono gli uomini al servizio dell'azienda che controllano i propri discorsi, mentre gli altri dicono liberamente ciò che hanno nel cuore.

## L'organizzazione degli operai

Arrivai in questa fabbrica due settimane dopo la fine del Grande Sciopero. L'atmosfera rimase tesa per molte settimane. I nuovi venuti, giunti proprio dopo lo sciopero, erano guardati con sospetto, tanto dagli operai che dall'azienda. Il giorno del mio arrivo, mentre aspettavo in reparto che venisse il capo, mi accorsi che un operaio, senza averne l'aria, mi girava attorno. Si avvicinò e mi pose qualche domanda per vedere qual era il mio atteggiamento nei confronti del sindacato. Mi sbarazzai di lui e se ne andò come era venuto. I suoi discorsi indicavano chiaramente che era ostile al sindacato. I sindacalisti di solito sono prudenti ed evitano i nuovi venuti.

Nella mia officina il sindacalista medio parla raramente del sindacato, salvo per lamentarsi del fatto che questo non si preoccupa sufficientemente degli interessi operai. Tuttavia è convinto che il sindacato sia necessario. Gli operai sarebbero interamente alla mercè dell'azienda se non ci fosse il sindacato. È questo un punto indiscutibile per l'operaio, qualunque sia la sua contrarietà per il modo in cui il sindacato è diretto. Attribuisce a diversi fatti la bassissima percentuale di

partecipazione degli operai alle riunioni sindacali. Innanzitutto la sala nella quale ci si riunisce è troppo lontana per la maggior parte degli operai, che sono dispersi un po' dovunque in città. Dice anche: "Perché si riuniscono sempre la domenica? La domenica uno preferisce andare a passeggiare o riposarsi in casa. Un ragazzo che lavora tutta la settimana deve passare la domenica con la famiglia, una volta tanto".

Ma, anche quando le riunioni si tengono dopo il lavoro, la partecipazione rimane scarsa. È solo con molta riluttanza che gli operai si decidono a comparire nelle riunioni. La maggior parte degli operai lo riconoscono, ma subito fanno notare: "Guarda però come vengono tutti se si tratta di uno sciopero, o di un contratto collettivo, oppure di elezioni". Non avendo fiducia nella loro direzione, essi si lasciano convincere solo sulle questioni importanti. Per il resto dell'anno la base si astiene quasi completamente da ogni attività sindacale e critica amaramente il modo con cui i dirigenti si comportano: pensano che i loro interessi potrebbero venir difesi meglio.

Nonostante questo, gli operai seguono con attenzione tutto ciò che concerne i sindacati nell'insieme del paese. Quando a Pittsburgh il presidente di un sindacato fu messo in prigione per ordine delle autorità governative, la base fu d'accordo di fare uno sciopero generale nella città per ottenere la sua liberazione. Quando si tengono riunioni di fabbrica negli spogliatoi, gli operai intervengono. Verranno uno dopo l'altro, facendosi un po' trascinare, ma comunque verranno. Solo alcuni prenderanno la parola. Gli altri seguono scrupolosamente tutto ciò che si dice o che si fa. Quando vengono rivolte delle critiche a un dirigente, essi lasciano che si giustifichi come può e osservano il suo imbarazzo. Quando un operaio prende la parola, esprime generalmente l'opinione di tutti. La quasi totalità degli operai sembra indifferente ma non lo è. Nulla sfugge loro. A volte scuotono la testa in segno di consenso o di disapprovazione verso ciò che è stato detto, e partono sempre con un'opinione precisa, ma la conservano per se stessi. La maggior parte degli operai pensa che il militante sindacale ha delle ragioni sue per fare ciò che fa.

L'attivismo sindacale è fuori dalla sfera di preoccupazione dell'operaio medio. Crede che chiunque vi si dedichi debba avere delle buone ragioni. È un fatto che lo rende diffidente e vorrebbe sapere quali sono queste ragioni. La base pensa che ripetute elezioni facciano bene al sindacato e mantengano i responsabili in esercizio. Recentemente procedemmo all'elezione dei delegati per un congresso. Furono avanzati diversi programmi. Uno degli eletti aveva messo nel suo programma lo slogan: "Per la costituzione di un partito operaio". L'esecutivo sindacale fece distribuire alla porta della fabbrica dei manifestini che informavano che il sindacato locale aveva votato contro il principio del partito operaio. Se era necessario far sapere alla base che l'assemblea sindacale della fabbrica aveva emesso questo voto, era chiaro che solo un pugno di operai era presente quando era stata presa questa decisione. E è proprio così che succede la maggior parte delle volte: venti o trenta operai prendono decisioni su questioni che impegnano ottocento iscritti al sindacato.



## I dirigenti sindacali

Numerosi responsabili sindacali sono sinceri: vogliono dirigere gli operai nella loro lotta per migliorare le loro condizioni. Ma la maggior parte dei dirigenti sindacali che ho conosciuto reagivano quasi sempre in un modo diverso dagli operai, benché fossero con loro alla macchina o al banco di lavoro. Non è raro vedere un uomo dei comitati responsabili cercare di persuadere un operaio affinché rinunci a una rivendicazione di reparto quando sorgono dei problemi che toccano direttamente il suo lavoro. Su questa questione gli operai non hanno fiducia nei dirigenti sindacali: vogliono essere là e decidere loro stessi le azioni da intraprendere. Gli operai, allora, girano nei reparti dicendo: "Bisogna convocare una riunione di reparto. Se i responsabili non lo fanno, ne terremo una noi".

La legge Taft-Hartley (contro lo sciopero) rimase sospesa sul paese come una minaccia per molti mesi. Un giorno il Congresso la approvò. L'indomani ascoltavo con attenzione tutti i commenti. Un ragazzo diceva: "Quella gente là è veramente decisa a metterci le catene". Un altro: "In tutto il paese, le organizzazioni dovrebbero decidere lo sciopero"; un terzo: "Adesso si sveglieranno i signori dirigenti".

Vado a cercare un responsabile del sindacato che è membro dell'esecutivo e gli chiedo ufficialmente, in quanto membro della base, che data la situazione si tenga d'urgenza una riunione eccezionale di tutta la fabbrica. Rifiuta nettamente la mia proposta e mi dice: "Tra due settimane si terrà la solita riunione". Io parlo con molti operai. Dicono che hanno sentito circolare delle voci secondo le quali l'officina comincerà a scioperare a mezzogiorno. A questo punto il segretario del sindacato della fabbrica viene a cercarmi: "La prossima settimana il CIO tiene un'assemblea nazionale a Washington per trattare la questione, bisogna aspettare".

Molte settimane più tardi, dopo che la crisi iniziale era passata, i dirigenti sindacali convocano finalmente una riunione dopo il lavoro per discutere della legislazione antioperaia. Non sono presenti che un gruppo di operai, e i dirigenti sono furiosi: "Di fronte ad attacchi tanto gravi lanciati contro la classe operaia, quando noi convochiamo una riunione, la base non si fa vedere".

I dirigenti sindacali mettono la base in ridicolo. Essi non perdono un'occasione per deridere gli operai col pretesto che non assistono alle riunioni e che se ne fottono. Essi assumono questo atteggiamento: "Mentre noi si cerca di far tutto ciò che è possibile, loro se ne fregano". I dirigenti sindacali temono enormemente le azioni della base. Recentemente, una grave occasione di scontento mise in movimento l'officina. Apparve in modo chiaro che, per fermare l'azienda, era indispensabile che gli operai si impegnassero in un'azione ben precisa. La presentazione di rivendicazioni era vista con apprensione dalla burocrazia: "Niente azioni sconsiderate", "Conservare il proprio sangue freddo e riflettere sulla questione", eccetera. Di fronte alla base, i dirigenti sono costantemente sulla difensiva. Spesso capiterà che la direzione sindacale sia d'accordo con alcuni progetti ma non informi la base dell'accordo al quale sono arrivati perché temono di attirarsi delle noie. È capitato recentemente. È anche evidente che alcuni dirigenti sindacali si lasciano impressionare dalle "clausole di sicurezza" dell'azienda.

Per capovolgere questa tendenza, occorrerebbe una decisa azione della base. In una riunione recente, un operaio si alzò e chiese perché gli operai non venivano mai consultati dall'azienda quando decideva un cambiamento che li toccava direttamente. Un giorno, alcuni operai stavano discutendo a proposito di un contratto collettivo con un responsabile sindacale, parlavano dell'accelerazione delle norme di lavoro. Il responsabile sindacale diceva che gli operai dovevano rispettare i termini del contratto. Dice: "Ogni cambiamento nel macchinario che l'azienda opera è un cambiamento di metodo e le dà il diritto di aumentare il numero di pezzi [da produrre] ogni ora". Poco tempo dopo, ripeteva che il contratto collettivo impegna gli operai. Al che un operaio rispondeva: "Tutto questo ci impegna nella misura in cui noi lo permettiamo". Il segretario del sindacato passeggiava nella fabbrica con un'aria distante, quasi come quella del sovrintendente.

## Le elezioni sindacali

Siamo vicini alle elezioni. Da otto mesi che sono nella fabbrica, è la prima volta che qualcosa si muove nel sindacato. Dovunque si formano delle fazioni e dei gruppi. Sospetto, sfiducia, complicità, manovre sono la regola. Ogni gruppo cerca di trascinare dietro di sé tutti gli operai sui quali può contare. Ci sono delle cricche che lavorano continuamente e si preparano febbrilmente alle elezioni. La partecipazione alle elezioni generalmente è scarsa. Su ottocento iscritti al sindacato, circa un centinaio fanno atto di presenza al momento della votazione. Quando i gruppi o gli individui rivaleggiano per conquistare dei posti, tutto quello che succede è stato provocato da un pugno di intriganti. Nel corso della riunione, si fa notare che alcuni capireparto dell'azienda un tempo erano stati tra i migliori militanti sindacali. Non è stato esposto agli operai alcun programma. Nulla è sicuro. Durante le elezioni stesse, ci si rende chiaramente conto che fino all'ultimo momento le alleanze continuano a farsi e disfarsi. Un operaio mi dice che, secondo il suo parere, ogni funzionario sindacale sul piano nazionale dovrebbe essere eletto da un voto diretto della base.

Gli uomini dell'azienda sono ovunque, si mescolano a tutti i gruppi. Un certo numero di crumiri al servizio dell'azienda è già stato eletto a posti di responsabilità. A meno che non sia attento e prudente, l'operaio non può che essere sommerso da questa ondata di intrighi. Bollettini di voto circolano nell'officina. Ogni candidato dice di aver maggior esperienza che il proprio avversario. Molti discorsi e molti sforzi vengono esercitati da coloro che cercano di guadagnare un posto. Il voto dei neri ha giocato un ruolo decisivo nelle elezioni. Questo fu il risultato di due campagne separate: una presso i neri, l'altra presso i bianchi. Le elezioni riattizzarono molti pregiudizi e rancori. La questione dei neri fu sfruttata nel modo più reazionario. Poiché le tendenze della fabbrica sono ostili ai neri, ognuno tentava di accusare gli altri di collaborazione con loro, con evidenti risultati denigratori. Circolavano mormorii e calunnie di tutti i generi. La domenica che precedeva le elezioni, ebbi l'occasione di assistere a una discussione privata tra i dirigenti sindacali. Essi discutevano sulle ragioni che li spingevano a porre la propria candidatura. Una grande confusione sembrava regnare sulla risposta da dare a questa

domanda. Uno di loro si esprime: "Noi ci sediamo attorno a un tavolo e prepariamo le elezioni. Facciamo un sacco di piani e facciamo di tutto pur di assicurarci la vittoria. E dopo, quando abbiamo la vittoria tra le mani, ci chiediamo perché ci siamo sobbarcati un lavoro simile ancora una volta".

## L'ostilità della base

L'impossibilità in cui si trova la base di esercitare un controllo permanente sul sindacato apre la via alla burocrazia e al settarismo senza principi, che indeboliscono il sindacato. La parte degli operai che assiste regolarmente alle riunioni non costituisce un tutto omogeneo. Si contano tra loro dei militanti, degli estremisti di professione, dei burocrati, dei funzionari dell'apparato sindacale, gente che vuol far carriera, uomini al soldo dell'azienda e un certo numero di operai seri e non settari. Quando, nel corso di una riunione, capita a un gruppo di proporre una mozione, ci si accorge che questo era stato preparato in anticipo, con molta cura. I sostenitori della mozione erano stati disseminati strategicamente nell'assemblea, pronti ad intervenire a ogni momento in senso favorevole.

L'operaio americano ora è cosciente dell'esistenza della burocrazia, tanto nel sindacato che nel governo, e ne è profondamente disgustato. D'altronde la vita civile gliela lascia intravedere, anche prima di entrare in officina. Il fatto di scoprire la burocrazia nell'esperienza quotidiana del sindacato, cioè su un tema che lo interessa direttamente, provoca nell'operaio una reazione positiva. La vita americana lo ha già familiarizzato con il tradimento e il doppio gioco, non ha fiducia in alcun dirigente. Per questa ragione un responsabile sindacale onesto e sincero è condannato ad avere, presto o tardi, delle noie con la base. Nel sindacato si sa che il primo errore o il primo fallimento di un responsabile sindacale provoca immediatamente una reazione violenta della base contro di lui. E quasi automaticamente la base è spinta a vedere ovunque esempi di tradimento.

L'operaio tiene d'occhio la più piccola gaffe della direzione sindacale, si impadronisce dell'errore che ha scoperto e lo usa come giustificazione della sua ostilità al concetto stesso di dirigente. Numerosi sindacalisti onesti non hanno più fiducia nel sindacato a causa della difficile situazione in cui si trovano. Coloro per i quali lottano quotidianamente si rivoltano contro di loro al più piccolo segno di tradimento. Nel manuale del sindacato dell'Auto, intitolato *Come vincere per il sindacato*, i delegati e i responsabili sono avvertiti di quanto devono aspettarsi a questo proposito.

È interessante notare che numerosi operai ogni settimana perdono del denaro alle lotterie, alle scommesse o ai cavalli. Ciò nonostante, quando salta fuori un aumento delle quote sindacali, questo provoca subito proteste violente. È un'ondata di rimproveri nei confronti del sindacato che viene accusato di "burocrazia". Alcuni operai dicono che non si sa esattamente dove vada a finire questo denaro. Malgrado tutto, le quote vengono pagate. Nonostante la loro ostilità nei confronti della burocrazia, gli operai sono pronti a difendere attivamente il loro sindacato contro ogni tentativo di distruggerlo. Come fa notare un operaio "Vale di più un sindacato qualunque che nessun sindacato".

Sulla questione della costituzione di un partito operaio, le reazioni dell'operaio sono apparentemente le più contraddittorie. Prenderà ad esempio ciò che succede in Inghilterra e dirà: "Laggiù non dà nessun buon risultato. Cosa potrebbe servire averne uno qui?". Un operaio dirà: "Questo è comunismo". Un altro affermerà: "Ci saranno sempre delle cricche, dei gruppi o dei burocrati per metterci sopra le mani e servirsene per i loro interessi". Gli operai temono che un partito operaio sia diretto nello stesso modo in cui oggi viene diretto il sindacato.

Un operaio trovava che un partito operaio era una buona idea, ma non riusciva a capire perché i dirigenti operai avrebbero dovuto avere un controllo più diretto sulla direzione di un tale partito ed era d'accordo nel ritenere che, se la rappresentanza fosse stata emanata direttamente dalla fabbrica e il diritto di revoca da parte della base venisse accettato come il principio n.1 del partito, i dirigenti sarebbero stati costretti a non allontanarsi di un solo passo dalla strategia comune. Egli notò: "In queste condizioni, chiunque di noi potrebbe rappresentare gli operai". Un altro mi disse: "I capitalisti non permetteranno mai la costituzione di un partito operaio. Allora cosa vuoi, la rivoluzione?".

Un giorno che parlavo in un modo astratto a un operaio della necessità di un partito operaio, reagì dicendo: "A cosa vuoi che serva? Qualcuno farebbe scivolare in tasca ai dirigenti 10.000 dollari e gli operai rimarrebbero nella polvere".

## Le diverse categorie di operai

Gli ultimi anni sono stati densi di avvenimenti. Molti operai di cui parliamo sono entrati in questa fabbrica solo alla vigilia della guerra. Prima, alcuni lavoravano per proprio conto e ricordano spesso che allora erano padroni di se stessi. Altri sono entrati in fabbrica ma dopo poco furono chiamati sotto le armi. Ci sono grandi gruppi di operai italiani, tedeschi, polacchi. Benché la maggior parte siano nati negli Stati Uniti, seguivano con grandissimo interesse gli avvenimenti di cui i loro paesi d'origine erano teatro.

Ci sono oggi nella fabbrica operai che vengono da tutte le classi sociali: si trovano ex insegnanti, ex minatori, operai che avevano piccole aziende, come un garage, una drogheria, un commercio di caramelle, una piccola impresa di trasporti, un allevamento di animali da pelliccia, una fattoria; troviamo inoltre operai che avevano avuto lavori diversi, come venditori, ex agenti delle assicurazioni, imbianchini e avvocati. Altri ancora che non cito. Ciascuna delle professioni elencate qui rappresenta la vocazione precedente di uno o più operai di cui ho fatto conoscenza in fabbrica.

## Il nero in fabbrica

Una questione vitale nella fabbrica è la questione dei neri. Nell'insieme, gli operai neri mantengono un atteggiamento riservato ma sono profondamente toccati dalla situazione che devono subire nella fabbrica. L'operaio nero si adatta agli altri operai della fabbrica. Sa chi sono quelli degni di fiducia e quelli che non lo sono, possiede una speciale abilità nel fiutare la doppiezza. Di fronte ai capi o ai ruffiani

---

finge la più crassa stupidità. Quando il padrone cerca di tirargli fuori qualcosa, finge di non sapere e di non capire nulla.

Oggi nella fabbrica c'è una generazione di nuovi giovani neri. Una gioventù che ha fatto la guerra ma che ha passato solo pochissimo tempo in fabbrica. Loro reagiscono agli insulti di cui sono vittime: non sono il frutto di un periodo di crisi economica ma una gioventù che è appena uscita dall'esercito e si è fatta le ossa nel corso degli ultimi sei anni. Durante questi ultimi anni sono stati riempiti di propaganda bellica: uguaglianza, democrazia e liberazione dei popoli dalla paura. Ora vogliono queste cose, e se non le ottengono sono pronti a battersi. Hanno fatto il liceo e l'università e danno prova di un elevato livello d'intelligenza. Sono ostili alla mentalità tipo Zio Tom.

La maggioranza degli operai neri sono ex combattenti. Numerosi sono stati sotto il fuoco e hanno viaggiato attraverso gli Stati Uniti e in paesi stranieri. Ciò che hanno visto li ha impressionati in modo profondo e durevole. È evidente che sono pronti a battersi per un nonnulla.

L'operaio nero guarda alla macchina con bramosia. Se deve fare un lavoro che non gli piace, fa di tutto per dare il meno lavoro possibile all'azienda. Nella fabbrica, l'operaio nero è utilizzato essenzialmente per lavori sporchi, umili e non qualificati. Non è mai assunto direttamente per lavorare alle macchine: prima deve entrare nella fabbrica come manovale e poi farsi strada faticosamente. Un operaio nero mi raccontava che durante la guerra lavorava a una macchina automatica per fare delle viti. L'azienda che lo ha assunto in seguito non ha mai accettato di dargli altro impiego che quello di manovale.

Se per caso un nero vede i propri sforzi coronati da successo e ottiene finalmente di lavorare a una macchina, l'azienda e un gran numero di operai bianchi gli renderanno la vita estremamente difficile. Come spesso succede, preferirà lasciare la fabbrica piuttosto che continuare a sopportare gli insulti. Solo pochi neri sono alle macchine. Gli altri operai si indignano ogni volta che nuovi operai vengono assunti per un lavoro per il quale loro pensano di avere la priorità. Discriminazioni di questo genere sono molto diffuse. Spesso, alle riunioni sindacali, questi giovani operai prendono la parola per denunciare queste discriminazioni e chiedono un avanzamento. Ho sentito degli operai neri minacciare di lasciare il sindacato se questo non faceva niente in loro favore. Se due meccanici, uno bianco e uno nero, si rivolgono a un'agenzia per un lavoro, solo quello bianco sarà assunto. Se desidera conservare il proprio posto, un nero è obbligato a fare un lavoro più accurato che un bianco. In questo campo la concorrenza è spietata e il nero è sicuro di perdere se non supera il bianco. Ci sono anche operai bianchi scontenti di vedere un nero prendere una buona paga per un lavoro che loro stessi vorrebbero ottenere.

Ci sono molti neri in fabbrica che sono orgogliosi del loro lavoro. Desiderano sinceramente dare il meglio di sé e aiutare i loro compagni. Ma le stesse difficoltà che spingono l'insieme degli operai a sentirsi isolati hanno un risultato doppiamente sfavorevole per loro. Sono profondamente colpiti dalla loro situazione umiliante nella produzione e [la rinuncia] di questa società a offrire loro un trattamento uguale soffoca quelle qualità che gli altri operai ammirano in loro. Ciò li svia e

li sconvolge. Desiderano essere integrati nel processo sociale, essere un tutto con i propri simili, i compagni.

Ho visto operai neri voltare la schiena deliberatamente a un operaio bianco. In altre circostanze essi avrebbero potuto dare il meglio. Il fatto che il nero faccia tutto il possibile per diminuire il proprio rendimento deve essere spiegato con l'amarezza di sentirsi confinato a compiti subalterni nella produzione. Ci sono dunque due diversi sentimenti in lui, tra i quali si sente diviso.

L'operaio nero rimane colpito profondamente quando uno della sua razza raggiunge il successo professionale. Desidera intensamente che sia dato ai suoi la possibilità di provare il loro talento e le loro capacità e quando Jackie Robinson, il campione di baseball, segna dei punti, applaude con una frenesia che supera quella degli altri. Gli operai neri hanno la meravigliosa capacità di dire a colpo d'occhio quali sono il modello, la marca e l'anno di qualsiasi automobile esistente. In officina, il manovale che sgombra le macchine dei trucioli la sa più lunga sulla qualità degli acciai utilizzati e sul numero dei pezzi finiti che la maggior parte degli stessi meccanici. Sono capaci di identificare a colpo d'occhio una o più partite di pezzi di diverso tipo.

Ho sentito dire che a Detroit i migliori operatori alle macchine erano i neri e che gli altri operai erano d'accordo nel riconoscerlo. Il giorno in cui la società darà al nero la possibilità di sviluppare tutte le sue qualità la comunità nel suo insieme sarà la prima a beneficiarne.

## Il nero e l'operaio bianco

Gli operai hanno molte reazioni confuse e contraddittorie e questo si manifesta in varie forme quando si tratta dei neri. Il risultato è che il nero, nella fabbrica, si trova costantemente sottomesso a una pressione. Non sa mai quando né da chi deve aspettarsi un insulto umiliante. Ecco qualche esempio di queste espressioni razziste. Lo stesso operaio potrà benissimo pronunciare tutti questi giudizi contraddittori in una sola giornata. Ad esempio: "Quando acquistano qualcosa, i neri acquistano quel c'è di migliore. Le macchine migliori, i mobili migliori e gli abiti migliori" oppure: "I neri non hanno mai i freni o i vetri nelle loro macchine" o anche "I neri fanno diminuire gli affitti perché sono sporchi".

Nella fabbrica, gli operai bianchi e neri mangiano alla stessa mensa. Fuori, se qualche operaio bianco entra in un ristorante dove quegli stessi operai neri stanno mangiando, uscirà immediatamente. Se qualche cosa viene perduta o rubata, i primi a essere sospettati sono i facchini e i manovali neri. Quando non si trova una cosa, o è caduta nell'olio, o un meccanico se l'è presa. Tuttavia l'operaio bianco pensa subito che l'abbia presa un nero. Elementi ostili ai neri sfruttano queste occasioni a vantaggio dell'azienda e cercano di allargare il fossato tra le due categorie di lavoratori. La tensione razziale a volte raggiunge il parossismo. Un giorno esplose una lite tra un operaio bianco e un nero. Il bianco insultava il nero. Uscirono fuori e il nero fu battuto. Di ritorno nella fabbrica l'operaio bianco continuò a insultare e a molestare il nero. Improvvisamente il nero si fermò, si impadronì di una sbarra di ferro e stese a terra l'operaio bianco. Più tardi, nel corso dell'in-

---

chiesta che fu fatta, l'operaio bianco riconobbe i suoi torti e scaricò il nero da ogni responsabilità. I servi del padrone sfruttarono l'incidente per risvegliare tutti i pregiudizi più arretrati degli operai bianchi. [...]

## La divisione del lavoro

Le regole sull'anzianità, introdotte dal sindacato, hanno spessissimo l'effetto di impedire a operai veramente qualificati di salire di grado. Esistono, per esempio, degli operai che dopo soli pochi anni di pratica superano di molto in intelligenza e immaginazione i vecchi compagni. Questo è essenzialmente dovuto alla formazione tecnica generale che è stata data loro nelle scuole moderne. Ciò non impedisce che siano ugualmente pronti a battersi se l'azienda tentasse di violare le regole sull'anzianità. Essi si trovano in una situazione contraddittoria perché si rendono conto che il sistema dell'anzianità è necessario alla loro difesa e che, nello stesso tempo, tali misure difensive costituiscono un ostacolo al fiorire del talento produttivo degli operai. Gli operai dicono che se avessero la possibilità di decidere essi stessi quali sono quelli che devono godere di un avanzamento, sarebbero in grado di operare una migliore selezione.

Durante questi ultimi tempi si sono visti i segni di una rapida evoluzione negli operai. Sono agitati e afflitti da una profonda insoddisfazione. Vogliono avere, nella fabbrica, una esistenza più sopportabile. Ovunque si sente in loro il desiderio di risolvere le contraddizioni della produzione, da cui sono estraniati. È così che l'operaio al quale l'odore nauseante della macchina rivolta lo stomaco, la ferma improvvisamente, gridando: "Che vadano a farsi fottere con le loro categorie. Ne ho abbastanza. Adesso la pulisco io, questa maledetta macchina". [...]

\* "Paul Romano" era lo pseudonimo dell'operaio americano di una fabbrica automobilistica Phil Singer. La traduzione del pamphlet, opera di Danilo Montaldi, pubblicata negli anni Settanta, è stata ampiamente rivista da Steven Colatrella e Fabrizio Tonello.

### Homo (Americanus) ex Machina tra Otto e Novecento

Alessandra Calanchi\*

Il rapporto fra uomo e macchina, intelligenza umana e artificiale, creatore e creatura è stato largamente utilizzato nella narrativa statunitense. Spesso è stato visto come il risultato sintomatico di un'alterità declinata in modi diversi a seconda dell'epoca e delle tecnologie disponibili (automa, robot, androide, replicante, cyborg, Synth, fino ai software elettronici e alle auto bioniche), tanto da suscitare dibattiti illuminanti nel campo della teoria critica – un esempio fra tutti, Donna Haraway.<sup>1</sup> Meno spesso, ma in modo altrettanto interessante, troviamo esempi in cui l'uomo e la macchina (intendendo quest'ultima in modo molto generale) si confondono l'uno nell'altro: in questi casi non è tanto in gioco l'alterità, quanto la sperimentazione sul sé. Tale condizione, che implica questioni culturali, politiche e di genere, si fa molto attuale quando coinvolge il concetto liquido (o forse gassoso) di post-(trans)-umano e la cosiddetta intelligenza artificiale. Per esempio, N. Katherine Hayles ricorda in un suo saggio il suggestivo neologismo "humachine" (la traduzione italiana potrebbe suonare "umachina"), coniato da Mark Poster a indicare "un'intima combinazione di umano e macchina che costituisce un'interfaccia esterna al binarismo soggetto/oggetto".<sup>2</sup>

Intendo qui concentrarmi su tre casi appartenenti a un'epoca precedente (di oltre/quasi un secolo) alla nostra – "The Man That Was Used Up" di Edgar Allan Poe (1839), *The Man from Mars* di William Simpson (1891) e *Fahrenheit 451* di Ray Bradbury (1953) – e che "marcano" tre momenti storico-culturali controversi: il periodo situato tra le guerre contro gli "indiani" e lo scoppio della Guerra di secessione, il *fin-de-siècle*, e i cosiddetti *tranquillized fifties*. Nel primo dei tre casi, un uomo è costituito interamente di protesi; nel secondo, è una sorta di ologramma ante litteram; nel terzo, uomini, immagini televisive, libri e prototipi di telefoni cellulari si contendono lo status di "umano" – o di quel che ne resta all'alba del postmoderno.

L'obiettivo è indagare alcuni casi in cui l'umanità immaginata e immaginaria è stata narrata nella letteratura americana fra Otto e Novecento alla luce di tecnologie che potevano apparire ora deumanizzanti, ora coadiuvanti nel progetto di vita, e di cui oggi stiamo godendo (o subendo) la piena realizzazione. Altrettanto importante sarà sottolineare i processi identitari sottesi alla realizzazione del binomio *homo-machina* e/o del processo *homo ex machina* nel contesto americano, in cui al *deus* si sostituisce l'uomo, inteso sia come essere umano sia come individuo di genere maschile (*homo novus*, *self made man*, *alpha male*), attore e protagonista del progresso tecnologico, culturale e sociale.



## Biorobotica

L'intelligenza artificiale (AI) fa sempre più parte della nostra contemporaneità, al punto che è difficile separare la parte "artificiale" da quella "naturale" delle nostre vite. La si considera un fenomeno del futuro, ma in realtà fa parte del presente: il *machine learning* è infatti onnipresente nei software che utilizziamo quotidianamente con grande "naturalità" (anche senza arrivare alla mostra *Human+* o ai "cobots" o *collaborative robots*). Così non era nei secoli scorsi, la cui rappresentazione letteraria e cinematografica era abitata da macchine fantastiche (i prototipi di astronavi, la macchina del tempo) e da personaggi dalla fragile o controversa "umanità" (penso ai vari dott. Frankenstein, Jekyll, Moreau, Caligari). Per questa ragione è interessante riprendere alcuni prototipi di macchine o dispositivi tecnologici che non rappresentino né una rottura col mondo pastorale (*The Machine in the Garden* di Leo Marx, 1964) né una minaccia globale (la *Doomsday Machine* nel film di Stanley Kubrick *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, dello stesso anno) bensì suggeriscano una possibile continuità/contiguità con l'umano in tempi non sospetti, ovvero in epoche precedenti il dibattito sul post-(trans)-umano.

Nel racconto di Edgar Allan Poe "The Man That Was Used Up. A Tale of the Late Bugaboo and Kickapoo Campaign" (1839),<sup>3</sup> riconosciuto come uno dei più significativi per quanto riguarda l'attenzione di Poe verso le macchine e la società a lui contemporanea,<sup>4</sup> incontriamo "quello splendido uomo d'armi, il Tenente Generale ad honorem, John A.B.C. Smith"<sup>5</sup> che è stato fatto letteralmente a pezzi da due tribù di temibili selvaggi. Eppure il suo aspetto è tanto maestoso da lasciare senza fiato il narratore: è un uomo alto e possente, dotato di una chioma folta, del paio di baffi più neri e della dentatura più bianca mai visti, a cui si aggiungono occhi profondi color nocciola, un torace da fare invidia a una statua di Apollo, gambe ben proporzionate e una voce molto chiara e forte: insomma, un corpo dotato di "suprema eccellenza".<sup>6</sup> Stupito da tanta prestantza, il narratore a cui viene presentato non si preoccupa tanto del fatto che egli lo confonda con qualcun altro (lo chiama Mr Thompson, che non è il suo nome) quanto è colpito dal mistero che si cela dietro la sua allusione al "privilegio di cui siamo partecipi, vivendo in questa età illustre per le meccaniche invenzioni".<sup>7</sup>

Il narratore, sempre più incuriosito, interroga varie persone che lo conoscono; tuttavia, ogniqualvolta porti il discorso su Smith il suo interlocutore si interrompe sul più bello: "Tu sai che lui è l'uomo...".<sup>8</sup> In questo modo la curiosità aumenta, alimentata da frasi come questa: "Scellerati Babaù! Selvaggi, ecco, si sa; ma noi viviamo in un'epoca di prodigiose invenzioni!"<sup>9</sup> o quest'altra: "Ma questa è l'epoca delle invenzioni, l'epoca appunto, par excellence...".<sup>10</sup>

È spontaneo chiedersi cosa attiri di più il nostro narratore, se il segreto personale dell'uomo o le potenzialità dell'"epoca delle invenzioni", e perché non gli importi di essere scambiato per un altro. Fatto sta che egli decide infine di andare alla fonte, di rivolgersi direttamente al generale:

Mi presentai di buon'ora, il Generale stava vestendosi, ma dissi che si trattava di affari urgenti, e un vecchio negro, che durante la mia visita rimase a disposizione, subito mi fece strada verso la camera da letto. Non appena entrato mi guardai attorno in cerca dell'occupante, ma sul momento non vidi nulla. Sul pavimento, accanto ai miei piedi, c'era un bizzarro involto; non ero del mio migliore umore e gli sferrai un calcio per togliermelo da presso.

– Hem! Ahem! Niente da dire, molto, molto cortese, veramente! – disse il fagotto, con una vocina sottile sottile, una vocina buffa proprio, un po' fischio, un po' gracidio, quale mai ho sentito in vita mia. – Ahem! Proprio cortese, debbo dire.

Quasi urlai dal terrore, e per la tangente corsi a rifugiarmi nel più remoto angolo della stanza.

– Strano, nevvvero, che non mi conosciate, eh? – riprese a squittire quella cosa, che, ora la vedevo, eseguiva sul pavimento talune misteriose evoluzioni, come se qualcuno si stesse infilando una calza. Ma si vedeva una gamba sola.<sup>11</sup>

Un po' alla volta – prima le gambe, poi le braccia, poi il resto del corpo – il generale si ricostruisce davanti all'attonito narratore/spettatore. Dicendo, come a scusarsi: “non si può far rissa con i Babaù e i Kickapù, e pensare di cavarsela con un graffio e basta”.<sup>12</sup> Interessante la ripetizione del termine “bundle”, involto o fagotto, che riassume l'orrore della scena<sup>13</sup> e che verrà ripreso nel racconto di fine secolo “The Human Bundle” di E. G. Henham (1898).

Trattando di un'epoca che molto si interessa di *mechanics* e di *machines*<sup>14</sup> viene naturale interrogarsi sulla rinegoziazione del termine “umano” e a questo proposito si è notato che “L'umano cerca dapprima di controllare la macchina, poi prova a diventare come la macchina, e infine viene distrutto o rimpiazzato dalla macchina”.<sup>15</sup> Rispetto al nostro racconto, Poe vi investiga “i confini dell'umano” e, contrariamente ai *mechanists*, che sostenevano che la macchina avrebbe alterato la cultura e la società, egli vi genera una retorica che decostruisce “la differenza tra l'umano e la macchina”.<sup>16</sup> Stiamo entrando nel vivo di quel processo di ibridazione che J. P. Telotte chiama “robotic mythos”,<sup>17</sup> *mythos* robotico, e che accompagna la fantascienza intrecciandosi con il cyberpunk e il cybersex in un superamento non solo del corpo, ma dell'antropomorfismo e antropocentrismo.<sup>18</sup> Senza spingersi così lontano, Poe anticipa quell’insieme di preoccupazioni che pervadevano le idee vittoriane sulla corporeità in generale e sullo smembramento in particolare sia in Gran Bretagna sia in America”.<sup>19</sup>

È interessante indagare lo stato dell'arte nella costruzione di protesi artificiali a metà Ottocento. Gli “arti artificiali” – “gambe, braccia, mani, o la comune gamba di legno”<sup>20</sup> – erano già in uso sia nella realtà sia nel mondo letterario (la gamba di legno del capitano Ahab in *Moby Dick* è coetanea dei primi arti artificiali in mostra al Crystal Palace nel 1851), e da molto prima ancora è iniziata la produzione di protesi dentali. Quanto ad altre parti del corpo, nel 1883 il chirurgo scozzese W. A. Lane sviluppa un sistema di viti e piastre di acciaio al carbonio per l'immobilizzazione interna dell'anca, e tre anni dopo il medico tedesco H. Hansmann è il primo chirurgo a utilizzare piastre di metallo. Nel 1890 i chirurghi che partecipano al XIX congresso della Società tedesca per la chirurgia delineaano i concetti generali per le

protesi totali articolari, su cui si basano le pratiche correnti, e nel 1907 l'ortopedico svizzero Fritz Steinmann introdurrà un chiodo speciale attorno al quale è possibile costruire dispositivi di immobilizzazione esterni e tramite il quale si può applicare la trazione.<sup>21</sup> È invece un medico italiano, Giuliano Vagnetti, il precursore della mano robotica nell'Ottocento: cominciando a costruire protesi con le scatole del Meccano, egli mette a punto già fra il 1903 e il 1905 una tecnica per utilizzare i movimenti naturali dei muscoli rimasti vicino all'arto amputato e utilizzarli per muovere la protesi.

Le protesi sono state molto studiate in ambito letterario e psicologico, come dimostrano gli scritti di Vanessa Warne, che ne ha indagato le disturbanti implicazioni politiche,<sup>22</sup> di Ryan Sweet, che le vede legate alla "crescente richiesta di integrità fisica",<sup>23</sup> e di Diana V. Almeida, che individua nello svelamento dell'anatomia segreta del Generale la messa in scena letterale del *self-made man* e la parodia del Destino Manifesto.<sup>24</sup> La funzione della "protesi-come-metafora" è stata evidenziata da O'Connor riguardo alla "interdipendenza idealizzata e iperproblematica fra uomo e macchina": secondo l'autore, "la protesi rivendica che la natura possa essere raggiunta attraverso la meccanizzazione – in altre parole, che l'essenza possa essere ricreata mediante imitazione e che l'identità ne sia una sorta di allegato".<sup>25</sup> In particolare, nel racconto di Poe la logica della protesi (artificialità versus autenticità) viene ribaltata in modo tale che il racconto stesso può essere visto come una visione macabra della cultura industriale in cui il corpo verrà progressivamente sostituito dalla macchina:<sup>26</sup> tuttavia è molto più affascinante pensare che in questo modo l'arto artificiale sia "al contempo corpo e oggetto, sé e altro da sé".<sup>27</sup>

Poe raggiunge in questo racconto non solo il culmine delle sue anticipazioni tecnologiche, ma il grado massimo di equilibrio fra ironia e drammaticità: il genocidio diventa una tragica farsa e il progresso pure, ma nel processo di commedizzazione si scorge una critica sottile al facile eroismo WASP così come alle false promesse della scienza. Inoltre il modo in cui Smith si rivolge al suo assistente/schiavo, Pompey, chiamandolo ripetutamente *nigger*, *scamp*, e *black rascal*, sottolinea il persistente divario di classe e di razza, ricreando (pur dopo che il generale è stato declassato a *bundle* e a *nondescript*) una gerarchia post-umana razzista e classista in cui l'uomo bianco ridotto a macchina rimane comunque superiore all'uomo di colore. Non solo: l'uomo-macchina di Poe è padrone di se stesso, dunque non sottomesso a dinamiche di potere/desiderio e in questo è diverso dalla creatura di Frankenstein e dalla moltitudine di robot, cyborg e Synth della nostra contemporaneità.

Il racconto di Poe affronta in modo innovativo la tematica dell'identità in un'epoca che pur arrendendosi al fatto che "l'individuo è qualcosa che può essere fabbricato"<sup>28</sup> deve ancora risolvere la questione dello schiavismo che sta dilaniando la nazione e gestire i rapporti cruenti con i nativi.<sup>29</sup> La cattiva coscienza relativa allo sterminio dei nativi<sup>30</sup> e alla schiavitù degli africani<sup>31</sup> implode nella sparizione fisica del corpo, che rinasce come macchina composta di protesi meccaniche. Ci chiediamo dunque quali siano i confini del corpo – e, domanda più insidiosa, i confini dell'umano. Se è vero che "la meccanizzazione dell'umano [...] elide la differenza tra uomo e macchina",<sup>32</sup> e che le distinzioni fra uomo e macchina si fanno sempre

più labili,<sup>33</sup> mi pare che piuttosto che “L’antica domanda, Cosa è l’Uomo?”<sup>34</sup> qui il personaggio stia ponendo una domanda che lo avvicina molto al nostro millennio: “Sarebbe me?”<sup>35</sup> E in questo caso la risposta – pur nel tono parodico di Poe – è sì: il generale, pur privato del corpo, mantiene infatti il suo status, la sua posizione egemone, la sua piena identità sociale. Dunque la questione non si pone tanto nel dissidio tra uomo e macchina, quanto nello scontro di classe e di razza. L’uomo che è stato “consumato”, fatto a pezzi, sbranato, divorato non svanisce dunque nell’universo simbolico dell’ebbrezza dionisiaca ma al contrario si rimaterializza nella prodigiosa “epoca delle invenzioni” che gli consente una nuova soggettività post-umana, quella del cyborg.<sup>36</sup> Contrariamente all’idea, però, che tramite la macchina l’uomo diventi “un-man” o “unmanned”<sup>37</sup> – non-uomo o de-umanizzato – egli si fa macchina solo per ribadire la sua identità.

## Olografia

In modo diverso dal racconto di Poe, il romanzo *The Man from Mars: His morals, politics, and religion* di William Simpson è tra i meno conosciuti dell’Ottocento americano, anche tra i cultori della fantascienza. Pur trattando un tema tipico della fine secolo – l’utopia di un mondo diverso dal nostro, sul quale non vi sono diseguaglianze, crisi energetica e sopraffazioni – si tratta di un’opera poco nota, poco citata e poco studiata, con le dovute eccezioni.<sup>38</sup> Contraddistinta da un forte legame con le utopie del periodo, l’opera è in realtà un testo-chiave per esplorare sia il rapporto col paranormale (un aspetto centrale dell’epoca, e affrontato da scrittori canonici da Mark Twain a Henry James), sia la rappresentazione/trattazione della *maleness*. Pubblicato la prima volta nel 1891 sotto pseudonimo (Thomas Blot), il romanzo fu ristampato nel 1900 con il vero nome dell’autore e un nuovo capitolo sul suffragio delle donne: un fatto di importanza considerevole, che testimonia un certo grado di decentramento della mascolinità “ex machina” tradizionalmente sottesa al binomio identità-umanità.

*The Man from Mars* si apre con una lunga introduzione in prima persona in cui il narratore – anch’egli senza nome – descrive la zona montuosa della California dove vive da anni in solitudine. Pur avendo abitato, un tempo, “circondato da artificiali scenari urbani” un giorno, inseguendo un cervo, decise infatti di trasferirsi in questo “luogo bizzarro, [...] un posto dove si sentiva nel mezzo della civiltà, eppure staccato da essa”,<sup>39</sup> venendo poco a poco ad apprezzare “quegli strani e bellissimi processi della natura”.<sup>40</sup> Qui, a differenza del testo di Poe, vediamo fin dall’inizio il contrasto fra mondo naturale e artificiale, *nature* e *nurture*, che viene accentuato quando il protagonista narra la sua decisione di abbandonare la caccia e di non servirsi più del suo fucile se non per difesa personale; parallelamente, lo strumento che utilizza di più è invece il telescopio, tramite il quale scruta le notti stellate fantasticando di altri pianeti abitati.

Nel bel mezzo di questa vita a contatto con la natura, una notte accade un evento imprevisto: nell’oscurità, il narratore intravede dalla finestra la figura di un uomo. Incuriosito (non spaventato), apre la porta e lo invita nella sua modesta abitazione. Lo sconosciuto si rivela una persona dai modi educati e cortesi, che addi-

rittura lo apostrofa come suo fratello, "My brother".<sup>41</sup> Solo in un secondo momento egli comprende che il visitatore proviene dallo spazio, nello specifico dal pianeta Marte. Nel giro di pochi istanti l'uomo – uno sconosciuto che lo chiama fratello – si rivela un *extraterrestre*: quattro diverse identità si contendono dunque un unico "corpo", sovrapponendosi a formare qualcosa che stentiamo a riconoscere come "umano" in senso tradizionale e per cui tuttavia non trova un termine capace di definirne l'essenza (la "natura"). Questo essere misterioso rappresenta dunque in primo luogo lo strumento di una decostruzione radicale delle aspettative e dei pregiudizi socioculturali tanto del narratore quanto del lettore, che, in un'altalena di familiarità/non familiarità, sperimentano l'intermittenza di quel transitorio e complicato senso di accoglienza – fratello ma straniero, uomo ma alieno – che si concretizza nell'invito a oltrepassare la soglia e accomodarsi su una sedia collocata di fronte a quella del padrone di casa – vicina ma separata, a rappresentare ciò che Cixous chiama "Il corridoio, l'ingresso, l'uscita, la dimora dell'altro".<sup>42</sup>

I due si immergono in una piacevole conversazione; il marziano enumera le meraviglie del suo pianeta – civiltà più avanzata, conoscenza più approfondita nei campi della chimica, della fisica, dell'astronomia, della geologia e della biologia, oltre a maggior rispetto per gli animali, assenza di guerre, diversa concezione dell'eroismo e parità di genere.

Ho notato in altra sede come i dettagli scientifici e tecnologici sull'arrivo del *Man from Mars* siano irrilevanti per l'autore,<sup>43</sup> che non si sofferma a spiegarci come un marziano abbia potuto viaggiare fino al nostro pianeta mentre analizza con precisione, per pagine e pagine, tutte le minime differenze fra i due tipi di civiltà. Vorrei correggere questa mia posizione. In realtà l'autore dice quanto basta: "Sono qui grazie a un processo a voi ancora ignoto, e che può essere descritto al meglio nella vostra lingua come riflessione. Diciamo che sono qui grazie al fenomeno della riflessione. In altre parole, il mio corpo fisico è a casa mia, sul pianeta che voi chiamate Marte".<sup>44</sup> Che il marziano sia "uomo" o "macchina" (due categorie estranee al suo mondo di provenienza) acquista significato solo nel momento in cui comprendiamo che non è fisicamente davanti a noi, ma che ne vediamo solo il "riflesso".

Mentre la riflessione e la rifrazione erano concetti già ben noti negli ambienti scientifici del tempo, non altrettanto si può dire di due tecnologie imparentate (anche alla lontana) con la presenza del marziano nella capanna del terrestre: ovvero, la televisione – che nascerà nel 1925 grazie all'ingegnere scozzese John Logie Baird e sarà diffusa negli Stati Uniti dopo gli anni Trenta del Novecento – e l'olografia – che nella storia dei linguaggi visivi in America ha importanti radici nella seconda metà dell'Ottocento, anche se verrà teorizzata dallo scienziato ungherese e premio Nobel Dennis Gabor solo negli anni Settanta del Novecento, vedendo il suo massimo sviluppo con la nascita della tecnologia laser (vedasi la principessa Leila in *Star Wars*, il cui primo episodio risale al 1977). Se da un lato, dunque, l'espedito scelto dall'autore sembra essere una pura fantasia allo scopo di avvalorare i suoi obiettivi edificanti, dall'altro contiene un forte elemento di precognizione scientifica, raggiungendo con enorme anticipo sulla realtà quello stato di "liberazione dalla materia" a cui sembra tendere oggi l'Intelligenza Artificiale.<sup>45</sup>

L'origine del marziano, dunque, è artificiale (la sua immagine può viaggiare fino alla Terra solo grazie a una macchina di un qualche tipo), così come lo sono le sue sembianze umane. Eppure l'autore ci fa riconoscere in lui un aspetto che ben poco ha di artificiale, e cioè quel "messianismo", sotteso a gran parte del genere utopico-fantascientifico, che trae linfa dalla "irreparabilità del passato che si redime solo nel futuro":<sup>46</sup> in questo senso la *macchina* (che non vediamo perché sta su Marte) acquista il carattere salvifico di una redenzione profana e svolge paradossalmente (in quanto macchina e attraverso la rifrazione) una missione *umanitaria*.

Diventa difficile definire l'uomo proveniente da Marte. Egli è un fascio di luce, un ologramma, un uomo, una macchina... E se la macchina è un congegno che svolge un lavoro, e/o che trasforma un'energia in un'altra, sorge spontaneo chiedersi quale sarà il suo lavoro, e di quale energia stiamo parlando. Se nel racconto di Poe le protesi creano l'uomo meccanico a partire da un'assenza, qui l'olografia aliena decostruisce il marziano per ricostruirlo come uomo. Il mezzo è il messaggio, diceva McLuhan, e non esiste affermazione più vera. L'ologramma è, dunque, mezzo e messaggio, macchina e uomo. La proiezione del marziano, che ha fattezze, voce e linguaggio umani, anzi *americani*, diventa corpo proprio nel momento in cui si allontana dal corpo, se ne distacca e arriva su un altro pianeta. Del resto, "what we are is information", dirà O'Connell:<sup>47</sup> non siamo che informazione.

In questo romanzo, che vuole propugnare l'eguaglianza di genere e aprirsi a un nuovo secolo, il corpo è pronto a perdere la sua integrità, se occorre: non come il protagonista di *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde* (R. L. Stevenson, 1886), affezionato al proprio lato oscuro, né come quello di *The Invisible Man* (H. G. Wells, 1897), dilaniato dalla perdita della fisicità, ma come cittadino di una civiltà superiore capace di manovrare le sue macchine senza perderne il controllo. Se la quasi coetanea macchina del tempo di H. G. Wells (*The Time Machine*, 1895) prende il sopravvento sul suo pilota, qui il visitatore torna sano e salvo su Marte (e nel proprio corpo) perché, sembra dirci Simpson, corpo e macchina sono la stessa cosa, l'una serve all'altro nello svolgimento di una missione comune.

## Memoria/e

*Fahrenheit 451* di Ray Bradbury (1953), forse la più nota distopia insieme a *Nineteen Eighty-Four* di Orwell e *Brave New World* di Huxley, si muove su parametri opposti. Così come la singolarità di Smith ha ceduto il passo all'altruismo marziano, ora il senso di rinnovamento, progresso e ricerca dell'eguaglianza cedono il passo a una società terrestre futura dove i sentimenti sono banditi, è vietato leggere e i soli valori residui sono la velocità, la superficialità e il tradimento. Dà una certa inquietudine notare che quasi tutti gli accessori tecnologici presentati nelle pagine di questo romanzo, scritto e pubblicato negli anni della paura dell'atomica e della Guerra fredda, sono stati puntualmente costruiti e che le loro descrizioni avvicinano il testo più al nostro presente – "dove tante cose sono esperite come estensioni dei nostri corpi"<sup>48</sup> – che agli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso. I televisori, da quando uscì il libro, sono diventati sempre più grandi, più sottili e interattivi, venendo ad assomigliare in modo impressionante alle *wall-TVs* descritte nel

romanzo; la telefonia cellulare e le cuffiette audio sono nate e si sono evolute fino a creare dispositivi molto simili alla *Seashell radio* di Mildred (la moglie del protagonista Montag) e all'*audio capsule* del professor Faber, e i dispositivi elettronici oggi includono "memorie" che se da un lato sono capaci di archiviare non uno, ma migliaia di libri, dall'altro spianano la strada a chi voglia frugare e spiare nelle nostre vite.

Il fattore "memoria" è centrale nel romanzo. Se riguarda, nella parte finale, la trasmissione della conoscenza contenuta nei libri salvati dal rogo, fin dalle prime pagine si impone come elemento cruciale della vicenda: infatti Mildred (perfetta incarnazione dei *tranquillized fifties* e della loro incurabile inquietudine) non ricorda di aver assunto una dose massiccia di sedativi, anzi non ricorda nulla della serata. Rientrato in casa dopo il turno di lavoro, Montag, vigile del fuoco in una società in cui tale lavoro consiste nel bruciare libri, la trova svenuta e fa intervenire il pronto soccorso. Facciamo così la conoscenza di due operatori sanitari che portano con sé dispositivi elettromedicali atti a rianimare la donna:

Avevano la macchina, anzi due. Una entrava nello stomaco del paziente come un cobra nero in un pozzo echeggiante, in cerca di vecchia acqua e vecchi tempi coagulati laggiù. [...] La seconda macchina [...] pompava il sangue dal corpo e lo sostituiva con sangue nuovo e siero.<sup>49</sup>

Queste due prime macchine, che riescono di fatto a salvare Mildred, ci dicono qualcos'altro sull'assetto simbolico del romanzo e sulla sua forte componente animale: l'evocazione del cobra, seguita da quella meno evidente ma altrettanto suggestiva del vampiro, lascia poco spazio a una visione positiva di cura e guarigione. Anche gli altri animali presenti nel romanzo – la salamandra, la fenice, lo scarafaggio – rispondono alla volontà di creare disagio rispetto a ciò che intendiamo per naturale e che qui è asservito alla macchina del potere.

Tuttavia, la macchina più interessante compare poche pagine più tardi e ha un nome: il Mechanical Hound, potente accessorio biomeccanico ed elettronico che troviamo nella stazione dei vigili del fuoco dove lavora Montag, è per Wayne L. Johnson il vero nemico di Montag<sup>50</sup> ed Emi Koyama lo riconosce come il cardine del romanzo.<sup>51</sup> Si tratta di un cane a otto zampe, fatto di metallo ma che si nutre di piccoli animali:

Il Segugio Meccanico dormiva e non dormiva, viveva e non viveva [...] Nelle notti in cui si annoiavano, cioè ogni notte, gli uomini [...] liberavano qualche ratto, a volte polli o gatti che bisognava comunque annegare, e scommettevano su quale il Segugio avrebbe afferrato prima entro il perimetro della caserma.<sup>52</sup>

Dotato di vita ma anche di un'immobilità simile alla morte, inquietante creatura ibrida tra mondo animale e artificiale, il segugio è così descritto da Montag:

Sembrava una gigantesca ape appena rincasata da un campo dove il miele è pieno di veleno selvatico, di incubi e follia, con il corpo gonfio di quel nettare troppo ricco e costretta a sfogare nel sonno il male che le si era accumulato dentro.<sup>53</sup>

Il Segugio è dunque un animale ma anche una macchina, un mammifero ma anche un insetto, natura ma anche tecnologia. Ed è sia vittima – di chi lo ha costruito, del male con cui viene alimentato, della *funzione* per cui è stato creato – sia predatore. Di sicuro pare aver sviluppato un’antipatia per il nostro protagonista:

“Non gli piaccio” fece lui.

“A chi, al Segugio?” Il capitano studiò le carte. “Scordatelo, non gli piace né dispiace niente, si limita a funzionare”. [...]

“Irritato, ma non veramente furioso. Gli hanno dato memoria sufficiente per ruggire al mio semplice tocco”.<sup>54</sup>

Il fatto che una macchina (per giunta a servizio del regime) possieda una *memoria* capace di conservare impulsi che la dirigano contro qualcuno ci porta nuovamente alla questione dell’identità, con la differenza che stavolta fra uomo e macchina c’è il mondo animale: nasce il dubbio se il Mechanical Hound sia un animale meccanico “pensante” o solo un raffinato oggetto d’artigianato:

“Mi chiedevo appunto” ricominciò lui “a cosa pensa il Segugio laggiù, tutta la notte. Può svegliarsi e dare la caccia anche a noi? Mi vengono i brividi”.

[...]

Beatty sbuffò piano. “Diavolo, è un modello bellissimo, un buon fucile che non manca il bersaglio e garantisce un centro tutte le volte”.<sup>55</sup>

Se il Segugio rappresenta l’ultima frontiera della meccanizzazione, il mostro artificiale che si nutre di esseri viventi, Montag ne è spaventato in quanto ritiene che abbia memorizzato i suoi dubbi e la sua tendenza sovversiva e che pertanto passi le notti a cercarlo.

Ciò che è in crisi è, di nuovo, l’identità dell’uomo, ovvero il concetto stesso di umano – *What is man?* – tanto che a un certo momento Montag “si sentì come una delle creature elettronicamente nelle pareti fonocromatiche, ebbe l’impressione che le sue parole non superassero la barriera del cristallo”.<sup>56</sup> La brevissima intuizione di una possibile comunanza fra uomo e creatura elettronica (che si attua nell’arena dell’incomunicabilità e dell’alienazione) anticipa *Blade Runner 2049* di Denis Villeneuve (2017), dove il vero “Altro” non è più l’androide o replicante, ma appunto il software.

A proposito del Segugio, arma letale che stana e insegue le sue vittime, è interessante notare come l’immaginario legato alle armi non si esaurisca con l’accenno alla balistica fatto dal capo di Montag, il Capitano Beatty. Una frase centrale nel romanzo – che sarebbe piaciuta certamente a Emily Dickinson a cui ritengo sia dedicata – è, infatti, “A book is a loaded gun”,<sup>57</sup> cioè un libro è un’arma carica:



una frase che ha il doppio senso di giustificare l'operato difensivo del Mechanical Hound e di dare forza e vigore alla letteratura come arma contro ogni forma di totalitarismo e populismo, le due forme che può assumere il potere assoluto. Inoltre anche il prototipo di telefono cellulare inventato dal professor Faber, consistente in un dispositivo da porre dentro l'orecchio, viene descritto come "un piccolo oggetto verde, metallico, non più grande di un bossolo calibro 22",<sup>58</sup> proseguendo l'immaginario legato alle armi e alla necessità di una lotta contro il regime. "It looks like a Seashell radio", ma fa qualcosa di più:

"ascolta! Se la mette in un orecchio, Montag, io posso restare tranquillamente qui a scaldarmi le ossa e sentire quello che succede alla centrale dei pompieri, analizzare il loro mondo, scoprirne le debolezze senza correre pericoli. Come l'Ape Regina al sicuro nell'alveare. L'orecchio a distanza, il fuco, sarà lei. [...]" Montag infilò il bossolo verde nell'orecchio. Il vecchio ne prese un altro per sé e mosse le labbra. "Montag!" La voce risuonò nella sua testa.<sup>59</sup>

Torna la metafora dell'ape (anch'essa cara a Dickinson), che qui però acquisisce un senso positivo, a indicare che il male non sta nella natura ma in chi se ne serve impropriamente. Il veleno instillato nel Segugio ricorda anche il racconto di Hawthorne "Rappaccini's Daughter" (1844), dove la figlia di un docente universitario veniva usata come una cavia per i suoi esperimenti scientifici – un professore, una ragazza, come qui: entrambe, Beatrice e Clarisse, vittime sacrificali (non a caso entrambe donne) di quello stesso, torturante dilemma ottocentesco che se nell'Ottocento è scientifico qui si fa politico, ma nasce sempre dal medesimo quesito – *What Is Man?*

Tuttavia, in Bradbury c'è qualcosa di più. È passato oltre un secolo, e siamo negli anni Cinquanta del Novecento. Una guerra mondiale è appena stata combattuta, le bombe atomiche sono cadute provocando catastrofi all'uomo e all'ambiente, e la Guerra fredda si profila drammatica e snervante. *Tranquillizzato* come si vuol far credere (Mildred assume psicofarmaci come la maggior parte della popolazione americana in quegli anni), questo decennio vive nella paura della guerra nucleare e delle sue conseguenze, costruendo *safe rooms* sotterranee e guardando allo Spazio come all'ultima frontiera di una sempre più evanescente democrazia. Ogni tanto la narrazione è interrotta dal fragore degli aerei che passano minacciosi nel cielo – "I bombardieri incrociarono nel cielo sopra la casa e poi di nuovo, brontolio sordo, respiro faticoso, il sibilo di un enorme ventilatore a pale che gira invisibile nel vuoto".<sup>60</sup>

In tale contesto, il Mechanical Hound è l'erede del Mastino dei Baskerville creato da Arthur Conan Doyle:<sup>61</sup> non, si badi bene, quello della leggenda di Sir Hugo, la creatura soprannaturale che vendica il sequestro, il tentato stupro e la morte di una fanciulla vissuta secoli prima, bensì il suo *fake* di inizio Novecento, quell'Hound che viene allevato sulla brughiera dal malvagio Stapleton al puro scopo di impadronirsi del patrimonio dei Baskerville. La sua funzione è spaventare e uccidere, una sorta di interpretazione soggettiva del foucaultiano "sorvegliare e punire" che molto ha in comune con il ruolo del Mechanical Hound. La natura

del Segugio Meccanico (a differenza del suo precursore letterario) gli permette però di essere benjaminianamente sostituito *ad libitum*: “un nuovo Segugio Meccanico è arrivato da un altro distretto”.<sup>62</sup> Inoltre frammenti di conversazione avvertono: “...Il Segugio non fallisce mai [...] Il naso del Segugio Meccanico è talmente sensibile che può ricordare e identificare diecimila indici olfattivi, il che significa diecimila uomini, senza bisogno di aggiornamenti!”.<sup>63</sup>

Torniamo dunque alla memoria come elemento principale delle funzioni del Segugio. Se da un lato la sua capacità di ricordare è usata dal regime per programmare macchine infernali e utilizzarle contro i sovversivi, al contrario la capacità umana di ricordare è quella che serve agli uomini-libro del romanzo, ex intellettuali e docenti di Harvard, ora “vagabondi di fuori e biblioteche dentro”.<sup>64</sup> Come costoro spiegano a Montag, “Siamo pezzi e bocconi di storia, letteratura, diritto internazionale”.<sup>65</sup> Ognuno/a di loro, imparando a memoria un libro, si impegna cioè a conservare una parte di quella cultura che forse un domani, sotto un regime democratico, potrà di nuovo essere pubblica(ta).

Veniamo dunque a definire come si coniughino la buona e la cattiva memoria, l'uomo e la macchina, e come dialoghino fra loro biologia e meccanizzazione. Sembra che Bradbury voglia dirci, in fin dei conti, che se la macchina è capace di imitare la natura (il Segugio) anche l'uomo può imitare la tecnologia per salvare se stesso e la sua discendenza attraverso quella memorizzazione di dati che rimane l'ultima frontiera della sua umanità e prelude alle memorie artificiali dei moderni computer.

Lo spaesamento che abbiamo visto in questi tre casi, quello dell'uomo di fronte alla macchina, nell'era contemporanea diventa reciproco ed è ben presente in alcune serie televisive frutto di collaborazione fra UK e USA, fra cui *Humans* (dal 2015), che introduce la nuova figura del collaboratore domestico multitasking chiamato Synth, ed *Electric Dreams* (2017—), liberamente ispirata ai racconti di Philip K. Dick. E sperimentiamo un'analogia inquietudine visitando la mostra *Human+* (Roma, febbraio-luglio 2018) che ci problematizza come spettatori creando l'illusione che siamo noi l'oggetto dello sguardo delle nuove intelligenze non biologiche.

Al di là dei diversi periodi storici e delle mutevoli geografie politiche e culturali, ciò che le opere di Poe, Simpson e Bradbury hanno in comune con l'odierno transumanesimo è la riflessione profonda sulla necessità sia di una rinegoziazione continua dell'identità privata e pubblica, sia dell'acquisizione di una piena consapevolezza delle gerarchie ed egemonie che stanno alla base di ogni rapporto. Quando Mark O'Connell si chiede se una fusione radicale dell'uomo con la tecnologia ci porterà o meno “a una capitolazione definitiva dell'idea stessa di *persona*”,<sup>66</sup> i racconti e romanzi di oltre un secolo fa possono aiutarci a trovare una risposta e capire meglio il presente, illuminando le ragioni di un legittimo spaesamento.

#### NOTE

\* Alessandra Calanchi è professore associato di Letteratura e Cultura Angloamericana presso il Dipartimento di Scienze della Comunicazione, Studi Umanistici e Internazionali dell'Università

degli Studi di Urbino. Si occupa prevalentemente di narrativa di genere prediligendo un approccio interdisciplinare legato agli studi culturali. Nel suo libro più recente, *Alieni a stelle e strisce. Marte e i marziani nell'immaginario USA* (Aras 2015), e nel saggio scritto a sei mani con Roberto Barbanti e Almo Farina "An Eco-Critical Cultural Approach to Mars Colonization" (*Forum for World Literature Studies*, June 2017) riflette sulle implicazioni neocolonialiste della cosiddetta Terraformazione.

1 Mi riferisco al seminale *A Cyborg Manifesto* di Donna Haraway (1984). In questo articolo tuttavia mi limiterò al rapporto uomo-macchina senza includere quello donna-macchina, che richiederebbe una trattazione a parte.

2 N. Katherine Hayles, "Refiguring the Posthuman", *Comparative Literature Studies*, 41, 3 (2004), pp. 311-6, cit. p. 312. Nel corso dell'articolo, dove non specificato altrimenti le traduzioni sono mie.

3 Edgar Allan Poe, "The Man That Was Used Up. A Tale of the Late Bugaboo and Kickapoo Campaign" (*Burton's Gentleman's Magazine* Aug.1839), in *Selected Writings of Edgar Allan Poe*, ed. D. Galloway, Penguin Books, New York 1967, pp. 127-37. D'ora in poi si fornirà in nota il riferimento alla pagina dell'originale, seguito da quello alla traduzione.

4 Vedasi per esempio Cornelia Varner, "Notes on Poe's Use of Contemporary Materials in Certain of His Stories", *The Journal of English and Germanic Philology*, 32, 1 (Jan. 1933), pp. 77-80.

5 E. A. Poe, "The Man That Was Used Up", cit., p. 127. Trad. it. "L'uomo interamente consumato", *I racconti 1831-1849*, trad. di Giorgio Manganelli, Einaudi, Torino 2017, Kindle, 3303.

6 Ivi, p. 128; Kindle, 3327.

7 Ivi, p. 130; Kindle, 3345.

8 Ivi, passim; Kindle, passim.

9 Ivi, p. 132; Kindle, 3380.

10 Ivi, p. 133; Kindle, 3389.

11 Ivi, p. 135; Kindle, 3423-3424.

12 Ibidem; Kindle, 3424.

13 Ryan Sweet, "'A Human Bundle': The Disaggregated Other at the Fin de Siècle", *Victorian Review*, 40, 1 (Spring 2014), pp. 14-8. L'autore si serve appunto del termine "horror" per descrivere la (s)composizione del corpo (p. 14).

14 Martin Willis, *Mesmerists, Monsters, and Machines. Science Fiction and the Cultures of Science in the Nineteenth Century*, The Kent State University Press, Kent, OH 2006.

15 Ivi, p. 103.

16 Ivi, pp. 105, 108.

17 J. P. Telotte, *Replications. A Robotic History of the Science Fiction Film*, University of Illinois Press, Chicago 1995, p. 51.

18 Vincenzo Tagliascio, *Dizionario degli esseri umani fantastici e artificiali*, Mondadori, Milano 1999; Helèna Velena, *Dal cybersex al transgender. Tecnologie, identità e politiche di liberazione*, Castelvecchi, Roma 1995.

19 Erin O'Connor, "'Fractions of Men': Engendering Amputation in Victorian Culture", *Comparative Studies in Society and History*, 39, 4 (Oct., 1997), pp. 742-777, cit. p. 744.

20 Varner, "Notes on Poe's Use of Contemporary Materials", cit., p. 78.

21 Laura Montanari, "Da Greve ad Adua il pioniere che nell'800 inventò le protesi", *La Repubblica.it*, 11 ottobre 2017, <http://www.zimmer.it/corporate/about-zimmer/our-history.html>, ultimo accesso il 29 aprile 2018.

22 Vanessa Warne, "Unwinnable Wars, Unspeakable Wounds: Locating 'The Man That Was Used Up'", *Poe Studies*, 39, 1-2 (January 2006), pp. 77-89.

23 Ryan Sweet, *Prosthetic Body Parts in Literature and Culture 1832 to 1908*, tesi di laurea discussa nel marzo 2016 presso l'Università di Exeter, UK, p. 39, <https://ore.exeter.ac.uk/repository/bitstream/handle/10871/22746/SweetR.pdf?sequence=1>

24 Diana V. Almeida, "The Dismembered Body: Poe's 'The Man That Was Used Up' and Cindy Sherman's Prosthetic Compositions", *The Edgar Allan Poe Review*, XI, 1 (Spring 2010) pp. 163-73.

25 O'Connor, "'Fractions of Men'", cit., pp. 746, 759.

- 26 Ivi, pp. 774-776.
- 27 Ivi, p. 770.
- 28 Mark Seltzer, *Bodies and Machines*, Routledge, New York, 1992, p. 160.
- 29 Thomas Ollive Mabbott, "The Man that was Used Up", in *The Collected Works of Edgar Allan Poe, Vol. II: Tales and Sketches*, The Belknap Press of Harvard UP, Cambridge, MA-London 1978.
- 30 L'argomento è stato trattato da vari autori tra cui Robert A. Beuka, "The Jacksonian Man of Parts: Dismemberment, Manhood, and Race in 'The Man That Was Used Up'", *Edgar Allan Poe Review*, 3, 1 (Spring 2002), pp. 27-44; David H. Blake, "'The Man That Was Used Up': Edgar Allan Poe and the Ends of Captivity", *Nineteenth-Century Literature*, 57, 3 (2002), pp. 323-49.
- 31 Per esempio, si vedano Justin Henri, *Avec Poe jusqu'au bout de la prose*, Gallimard, Paris 2009; Diana V. Almeida, "The Dismembered Body", cit.
- 32 Willis, *Mesmerists, Monsters, and Machines*, cit., p. 109.
- 33 Kathleen Woodward, "Prosthetic Emotions", in Gerhard Hoffmann e Alfred Hornung, a cura di, *Emotion in Postmodernism*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg 1997, pp. 95-107.
- 34 Mabbott, "The Man That Was Used Up", cit., p. 376.
- 35 Mark O'Connell, *To Be a Machine*, Granta-Doubleday, London-New York 2017, p. 61.
- 36 Cfr. Klaus Benesch, *Romantic Cyborgs: Authorship and Technology in the American Renaissance*, University of Massachusetts Press, Amherst 2002; James Berkley, "Post-human Mimesis and the Debunked Machine: Reading Environmental Appropriation in Poe's 'Maelzel's Chess-Player' and 'The Man That Was Used Up'", *Comparative Literature Studies*, 41, 3 (2004), pp. 356-76.
- 37 Benesch, *Romantic Cyborgs*, cit., p. 52.
- 38 Lo menziona, per esempio, Jean Pfaelzer in *The Utopian Novel in America, 1886-1896: The Politics of Form*, University of Pittsburgh Press, 1984, nel capitolo sulle "Conservative Utopias".
- 39 Thomas Blot (pseudonimo di William Simpson), *The Man from Mars. His morals, politics, and religion*, Bacon & Co., San Francisco 1891, pp. 3, 10.  
<[https://archive.org/stream/manfrommarshismo00simprich/manfrommarshismo00simprich\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/manfrommarshismo00simprich/manfrommarshismo00simprich_djvu.txt), ultimo accesso 18 agosto 2017.
- 40 Ivi, p. 4.
- 41 Ivi, p. 21.
- 42 Hélène Cixous, "Sorties", in Julie Rivkin e Michael Ryan, a cura di, *Literary Theory. An Anthology*, Blackwell, Oxford 1988, pp. 578-84., cit. p. 583.
- 43 Alessandra Calanchi, *Alieni a stelle e strisce. Marte e i marziani nell'immaginario USA*, Aras, Fano 2015.
- 44 <https://archive.org/stream/manfrommarshism00simpgoog#page/n4/mode/2up>, p. 86, ultimo accesso 29 aprile 2018.
- 45 O'Connell, *To Be a Machine*, cit., p. 62. Le interfacce olografiche oggi sono usate in molti campi tra cui quello delle indagini scientifiche della scena del crimine, a cui hanno dato una spinta propulsiva straordinaria.
- 46 Massimo Del Pizzo e Giorgio Grimaldi, *L'Automa e i suoi automi*, Ianieri Edizioni, Pescara 2015, p. 59.
- 47 O'Connell, *To Be a Machine*, cit., p. 64.
- 48 Ivi, p. 65.
- 49 Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* (1953), Harper Voyager, London 2008, pp. 22-3; trad. it. Giuseppe Lippi, Mondadori, Milano 2017, pp. 17-18.
- 50 Wayne L. Johnson, *Ray Bradbury*, Frederick Unger, New York 1980.
- 51 Emi Koyama, "The Conflict between Technology and Nature in Ray Bradbury's *Fahrenheit 451*", *Kasumigaoka Review*, 18 (2012), pp. 29-43.
- 52 Bradbury, *Fahrenheit 451*, cit., pp. 35-6; trad., pp. 26-7.
- 53 Ivi, p. 35; trad., p. 27.
- 54 Ivi, pp. 37-8; trad., pp. 28-9.
- 55 Ivi, p. 39; trad., pp. 29-30.
- 56 Ivi, p. 62; trad., p. 47.
- 57 Ivi, p. 77. La poesia a cui mi riferisco è la n. 764, "My Life had stood – a Loaded Gun".
- 58 Bradbury, *Fahrenheit 451*, cit., p. 117; trad., p. 90.

- 59 Ivi, pp. 117-8; trad., p. 90.  
60 Ivi, p. 96; trad., p. 73.  
61 Arthur Conan Doyle, *The Hound of the Baskervilles* (1901), in *The Penguin Complete Sherlock Holmes*, a cura di Christopher Morley, Penguin, New York 1981, pp. 669-766.  
62 Bradbury, *Fahrenheit 451*, cit., p. 171; trad., p. 132.  
63 Ivi, pp. 171-2; trad., p. 132.  
64 Ivi, p. 196, trad., p. 151.  
65 Ivi, p. 195; trad., p. 150.  
66 O'Connell, *To Be a Machine*, cit., p. 61.

### “Humanity is overrated”: umani e macchine in *House M.D.*

Gianna Fusco\*

Tra le molte serie televisive che con la loro innovatività stilistica, l'attenta scrittura e l'elevato valore di produzione hanno contribuito a definire il genere della televisione di qualità negli Stati Uniti degli ultimi decenni, *House M.D.* è simultaneamente tra le più facili da collocare in termini di genere e tra le più complesse da analizzare in ragione di tale collocazione. È lo stesso creatore della serie, David Shore, a dirci tutto quello che è necessario sapere per inquadrare *House* come un'interessante sovrapposizione di stilemi narrativi che non deve però ingannarci sulla sua effettiva natura: “La serie è stata venduta come *crime/police procedural*, in cui invece dei cattivi, i sospetti erano i germi. Perciò era un'idea tipo *CSI*”.<sup>1</sup> A dispetto dell'ambientazione ospedaliera e del tema medico, *House* è dunque un *procedural*, un racconto di *detection*, imperniato sul dispiegamento del metodo scientifico e sull'uso di tecnologie e macchine investigative avanguardistiche, e non un *medical drama*. Al di là delle dichiarazioni d'intenti di Shore, è il livello diegetico stesso ad ancorare la serie, mediante una fitta rete di riferimenti intertestuali, alla tradizione del giallo, e più in particolare il personaggio di Gregory House al suo modello e antecedente diretto, ovvero Sherlock Holmes: dall'eco semantica (per quanto obliqua) dei nomi (Holmes/House) all'indirizzo dei due protagonisti (entrambi vivono al 221b di Baker Street, benché su sponde opposte dell'Atlantico); dalla presenza di un unico amico e confidente (Watson/Wilson) all'uso abituale di droghe (cocaina/Vicodin); dalla passione per la musica (uno suona il violino, l'altro il pianoforte) all'interesse monomaniacale verso la risoluzione dell'enigma (con conseguente disinteresse verso le persone che in esso sono coinvolte), la concettualizzazione di *House* è un gioco scoperto di parallelismi, (a)simmetrie e citazioni in pieno stile postmoderno. Sempre per via intertestuale, la serie provvede anche a stabilire, non senza una certa ironia, la propria distanza dall'altro possibile genere di riferimento, vale a dire la soap opera di ambientazione ospedaliera: il protagonista è infatti un accanito fan di *General Hospital*, lo show che con i suoi oltre cinquant'anni di messa in onda e quattordicimila episodi è forse l'epitome stessa del genere, ma questo non fa che sottolineare agli occhi dello spettatore avvertito l'incommensurabile distanza tra i due mondi narrativi.

La produzione di *House* sottrae così tanto al pubblico quanto ai critici e agli studiosi il “piacere” della scoperta della narrazione investigativa sotto la superficie dell'ambientazione da *medical drama*. Ciò nonostante, o forse proprio per questo, le analisi della serie tendono a privilegiare altre chiavi di lettura, dalla psicologia alla filosofia alle *medical humanities*, lasciando relativamente inesplorata la sua specifica resa delle questioni ideologiche tipicamente legate al racconto poliziesco. In riferimento a

*House*, queste vengono infatti per lo più sussunte nell'analisi di altri testi televisivi che hanno ridefinito il genere nel ventunesimo secolo e accanto ai quali la serie viene spesso citata, con immancabili annotazioni che ne richiamano i comuni tratti stilistici e narrativi e che tendono però a enfatizzare di volta in volta solo alcuni aspetti di una narrazione articolata e stratificata. Ritenuta vicina a serie come *Bones* e soprattutto *CSI* per quanto attiene alla spettacolarizzazione dei corpi e all'exasperazione del metodo scientifico, *House* è invece assimilata ad altre quali *24*, *Criminal Minds*, *Senza Traccia* in virtù del suo utilizzo del cosiddetto scenario della bomba a orologeria e della catastrofe imminente da scongiurare. Nelle pagine che seguono tenterò un'analisi della serie che tenga conto di come essa integri entrambe queste direttrici, dominanti ma per lo più alternative nelle declinazioni contemporanee del genere, allo scopo di perseguire, nell'ampio arco narrativo delle sue otto stagioni, una prolungata riflessione sulle forme (e i limiti) della *detection* come approccio alla verità e gestione dell'ansia generata dalla sensazione di pericolo imminente e costante.

Attraverso un'evidente traslazione in termini medici di un orizzonte ideologico ed etico-politico marcato dall'eccezionalità e che spinge l'interrogazione delle norme condivise fino al loro punto di crisi, *House* riesce infatti a sintetizzare in un'unica forma narrativa i due principali, e per molti versi antitetici, discorsi prodotti dal poliziesco televisivo statunitense in risposta all'ansia e all'angoscia generate dagli attacchi dell'11 settembre. A un estremo di questa polarizzazione troviamo proprio *24*, il *drama* incentrato su una radicale interrogazione dei limiti della legge nella sua dimensione etica in rapporto all'azione di polizia; all'altro estremo, *CSI*, nelle sue varie incarnazioni, non esprime dubbi sul funzionamento e sull'eticità della legge, la cui efficacia retributiva è assicurata dall'utilizzo del metodo scientifico: impersonale, razionale, infallibile.<sup>2</sup> Innestando questa riflessione sul rapporto conflittuale, antagonistico che il protagonista stabilisce con la deontologia della professione medica, *House* decostruisce questa dicotomia che oppone la possibilità della violazione etica della legge alla sua naturalizzazione attraverso il discorso scientifico, per interrogarsi invece sulla violenza costitutiva che istituisce la legge, sull'atto di esclusione mediante il quale il confine labile tra bene e male, giusto e ingiusto, in relazione alla fragilità e alla difesa della vita umana, è sancito e sorvegliato, tra gli altri, dal discorso medico. Inoltre, pur saturando lo schermo e i dialoghi di riferimenti a procedure diagnostiche legate all'implementazione di tecnologie di ultima generazione, e dunque dipendenti dall'interazione umano (medico/paziente)-macchina, la serie problematizza tale relazione. Evidenziando come essa sia spesso dolorosa o non pienamente efficace, infatti, *House* mette in discussione la fiducia in uno sguardo risolto e distaccato in quanto mediato dalla macchina e dalla scienza, e pone in primo piano la responsabilità del diagnosta. Al fine di dimostrare questi punti, concentrerò la mia lettura in particolare sui primi episodi della prima stagione e gli ultimi della stagione finale. Tale focus specifico è funzionale a dimostrare come, a dispetto dei cambi di direzione bruschi e radicali, che come vedremo caratterizzano le stagioni centrali, la serie persegue una completezza formale e narrativa che viene alla luce proprio negli episodi conclusivi.

## Tutti mentono, anche House. Sguardo medico, abduzione e sorveglianza

L'episodio pilota, andato in onda il 16 novembre del 2004, è noto in inglese con il titolo "Everybody lies", tutti mentono,<sup>3</sup> che enuncia così in apertura della narrazione una delle massime di Gregory House intesa a farne immediatamente un medico televisivo sui generis: cinico, sarcastico, disinteressato ai suoi pazienti, insensibile alle loro sofferenze, disilluso, disincantato, disumano. "Il contatto umano è sopravvalutato",<sup>4</sup> dice del resto House nel corso dello stesso episodio. È a partire da questi due assunti fondamentali, vale a dire la presunzione di colpevolezza di fronte allo statuto assoluto, ontologico, della verità e il rifiuto dell'empatia come valore fondante del vivere sociale, che House esercita la propria professione di diagnosta con fama di infallibilità, talmente bravo da potersi permettere di seguire solo i casi che considera interessanti e che solitamente sono tali perché altri medici non sono stati in grado di risolverli.

House è a capo di un'unità diagnostica appositamente costituita presso il fitizio Princeton-Plainsboro Teaching Hospital, diretto dalla sua ex compagna di studi Lisa Cuddy, e ha alle sue dipendenze tre medici con diverse specializzazioni<sup>5</sup> che usa come *sparrring partners* nel formulare ipotesi diagnostiche e come cuscinetto che gli consente di interagire direttamente con i pazienti il meno possibile. L'unità ha accesso, almeno in teoria, alle più avanzate tecnologie diagnostiche messe a disposizione da quello che viene presentato come uno degli ospedali universitari più prestigiosi del paese. Almeno in teoria, si diceva. Questo perché una delle tensioni messe in scena da *House* è quella che oppone da una parte l'insistenza del protagonista per agire con totale autonomia decisionale rispetto tanto ai modi per giungere alla diagnosi, quanto alle terapie da somministrare ai pazienti, e dall'altra i limiti che la deontologia professionale e considerazioni di tipo economico attinenti alla gestione dell'ospedale vorrebbero porre alla sua libertà d'azione.

Lo spazio tangibile e conteso di questo conflitto è il corpo del paziente, oggetto di uno sguardo estetizzante che oscilla tra un immaginario quasi fantascientifico fatto di stanze bianche e grandi macchinari che lo contengono e lo scrutano, e scenari di violenza sadica e asettica, in cui aghi penetrano le pupille e trapani perforano i crani di soggetti anestetizzati ma coscienti. Il corpo in *House* è indagato, monitorato e spettacolarizzato sia nella sua realtà materiale fatta di superfici e fluidi (carne, organi, sangue), sia come immagine restituita dalle macchine diagnostiche (TAC, risonanze magnetiche, radiografie, tracciati cardiaci), sia infine come rappresentazione astratta, ricostruzione digitale di ciò che accade al suo interno, persino al livello infinitesimale delle singole cellule. Quest'ultimo elemento configura il cosiddetto *CSI shot*, una sequenza che rende fruibile allo sguardo il passaggio dall'esterno all'interno del corpo con una transizione quasi impercettibile tra inquadratura tradizionale e immagini generate al computer. Si tratta di una cifra stilistica ormai ampiamente riconoscibile e replicata in numerose serie, e la cui peculiarità consiste nell'evocare il massimo della tecnologia nel momento stesso in cui la mediazione di quest'ultima viene resa invisibile e naturalizzata come puro sguardo. Nessuno strumento tecnico si frappone infatti diegeticamente a interrompere la sequenza visiva attraverso cui lo spettatore è trasportato all'interno del corpo del paziente, benché sia evidente come



solo avanzate tecnologie e strumentazioni informatiche consentano la realizzazione delle immagini iperrealistiche offerte sullo schermo televisivo. Da *CSI* in poi, questo tipo di sequenze ha riconfigurato il nostro accesso visivo al corpo, mimando lo sguardo che su di esso porta la medicina attraverso la diagnostica per immagini, ma producendo al contempo una percezione falsata delle attuali modalità di scansione computerizzata dei vari organi. Mentre le immagini diagnostiche sono statiche e mostrano la situazione di un organo o di un corpo in un dato momento e con riferimento a specifiche alterazioni possibili, il *CSI shot* è dinamico e mostra il dispiegarsi (anche solo ipotetico, seguendo il ragionamento del diagnosta) della patologia, il prodursi con dettagli iperrealistici dei suoi effetti sugli organi, il corpo nell'atto di deformarsi in risposta all'agente patogeno che lo sta attaccando. Così facendo, esso pone lo sguardo, la possibilità di vedere, come nucleo fondante dell'esperienza conoscitiva e modalità privilegiata di accesso alla verità.<sup>6</sup> La tecnologia satura dunque lo spazio di significazione visiva e per mezzo della sua pervasività, che si estende dall'ambientazione scenica alle modalità dell'indagine medica, obbliga a una riflessione sul rapporto tra macchina, conoscenza e verità. Sul piano diegetico, dal momento stesso in cui viene ricoverato nel reparto di House, il paziente è invariabilmente circondato da macchine, collegato a esse mediante tubi e cavi, e sottoposto alla loro azione al fine di rendere il corpo un testo il più possibile leggibile e consentire l'innescarsi di un processo ermeneutico che guardi ai sintomi come indizi e alla malattia come al colpevole di un crimine.

Siamo dunque di fronte all'ennesima replica del modello investigativo proposto da *CSI*, in cui la scienza espone allo sguardo della legge, e in questo caso della medicina, ciò che nemmeno un testimone oculare sarebbe in grado di vedere? Non esattamente. Innanzitutto perché, a differenza delle numerose forme contemporanee di *detection* televisiva incentrate sull'autopsia, in cui il corpo-testo è un cadavere, nel caso di *House* il corpo sotto indagine è un testo ancora in fase di scrittura, un testo che i medici stessi, come vedremo, contribuiscono a scrivere. Inoltre, a dispetto della pervasività del concetto di diagnostica per immagini, e del *CSI shot* come correlato visivo delle ipotesi mediche o dell'evoluzione della patologia, è un altro il tipo di sguardo che domina i processi di *detection* in *House*. "Tutti mentono", e in questo caso a "mentire" è la serie stessa, che mentre sottoscrive la cifra stilistica di *CSI*, si allontana dalla sua apodittica e rassicurante affermazione dell'infallibilità dello sguardo scientifico mediato dalle macchine.

House invece, nonostante la sua fama e la sua fiducia nelle proprie capacità che ne fanno un autentico campione di arroganza, parte dal principio opposto, ovvero dall'assunto che la medicina, in quanto scienza, è fallibile, e il medico nel processo di avvicinamento alla verità diagnostica è tutt'altro che lo strumento neutrale di un discorso che gli preesiste. Come egli stesso dice a un gruppo di studenti in uno degli episodi cruciali della prima stagione: "È nella natura della medicina che facciate una stronzata. Ucciderete qualcuno. Se non riuscite ad accettarlo, cambiate professione. O finite gli studi e insegnate". E ancora, nel corso della stessa lezione: "Di certo va contro tutto quello che vi è stato insegnato, ma giusto e sbagliato esistono. Il fatto che non sappiate qual sia la risposta giusta, e magari non c'è neanche modo di saperlo, non rende la vostra risposta giusta o

anche solo accettabile. La cosa è molto più semplice: è banalmente sbagliata".<sup>7</sup> Dal momento che gli unici casi ammessi nel suo reparto sono quelli ritenuti altrimenti insolubili, è con il rischio di commettere un errore fatale che House si confronta quotidianamente nella pratica della medicina. Parimenti, egli si confronta con lo statuto ontologico e incontrovertibile della verità ogni qualvolta le sue ipotesi, e questo avviene diverse volte in ogni episodio, per quanto radicate in una scrupolosa applicazione delle proprie conoscenze scientifiche, si rivelano errate. Queste affermazioni di House non solo restituiscono il senso di un limite alle possibilità di accedere al vero offerte dal metodo scientifico e dalla trasparenza dei corpi allo sguardo delle macchine, ma reintroducono anche un elemento di forte soggettività e responsabilità del diagnosta rispetto agli esiti del processo ermeneutico innescato dall'indagine medica. Non è un caso, dunque, che la serie evidenzi una netta separazione visiva tra lo spazio occupato dal paziente, o meglio, dal suo corpo costantemente monitorato, sorvegliato, indagato come fosse una scena del crimine ancora in evoluzione, e quello in cui House produce le proprie ipotesi, vale a dire lo studio in cui insieme al suo team procede a identificare la possibile patologia, applicando il metodo della diagnosi differenziale: su una lavagna bianca vengono elencati tutti i sintomi e tutti i risultati dei test e degli esami già eseguiti (a loro volta trattati come indizi, piuttosto che come prove) e vengono formulate ipotesi che possano spiegare il maggiore numero possibile di essi. In questa fase, House tende a evitare qualsiasi contatto con il paziente, lasciando ai suoi assistenti il compito di ricostruirne l'anamnesi e concentrandosi, da una parte, sulla cura dei sintomi che ne mettono a rischio la vita nell'immediato, a prescindere dalla patologia che li causa, e dall'altra sulla lettura della rete di segni che si va componendo sulla lavagna. Tipicamente le condizioni del paziente precipitano, anche per effetto delle terapie somministrate, e a volte in modo premeditato da parte di House, al fine di aggiungere nuovi sintomi (e dunque nuovi indizi) a quelli sotto osservazione, ma riducendo così anche il tempo a disposizione per scoprire la patologia originaria: c'è un limite a quello che un corpo vivo può sopportare e può rivelare.

È questo il meccanismo narrativo che produce in *House* l'accelerazione tipica dello scenario da bomba a orologeria e simultaneamente cristallizza il protagonista nell'immaginario del pubblico come indifferente al paziente e interessato alla malattia: "Il compito del medico è curare la malattia. Curare il paziente è quello che manda molti medici in depressione".<sup>8</sup> La rete di sintomi è uno schermo che separa House dalla possibilità di accedere alla verità che si nasconde dietro di essi, e che pure in essi è codificata e dunque rivelata. Di fronte alla lavagna, invece che al capezzale del paziente, House si pone in dialogo con la malattia stessa, esercitando quello che Foucault in *Nascita della Clinica* definisce *regard médical*,<sup>9</sup> che sottrae l'individualità del paziente dall'equazione che il medico ha davanti al fine di far emergere tutti e soli i segni della patologia.<sup>10</sup> Questo almeno è quello che afferma di fare, insistendo sull'inutilità di parlare ai pazienti al fine di giungere a una diagnosi:

Foreman: Non dovremmo parlare con la paziente prima di cominciare a fare una diagnosi?

House: È un medico?<sup>11</sup>

Allo stesso modo, egli insiste sulla necessità di mantenere un assoluto distacco rispetto alle condizioni dolorose in cui versano le persone affidate alle sue cure: “Se le emozioni facessero agire razionalmente, non si chiamerebbero emozioni. Per questo c’è una divisione del lavoro. Voi [i genitori del paziente] gli tenete la mano, io lo curo”.<sup>12</sup> Ma è davvero così? In un mondo in cui tutti mentono, possiamo davvero credere proprio a Gregory House?

Per scoprirlo, proviamo ad analizzare quello che è forse il momento in cui viene offerta la formulazione più cristallina di questo principio, solo per essere subito dopo inficiata dallo stesso House: “È un cervello malato che si diverte a torturarlo. A parlargli. A spaventarlo a morte. Fategli un elettroencefalogramma. Elettro-oculogramma bilaterale, microfoni esofagei. Se questa cosa vuole parlare, ascoltiamo-la”.<sup>13</sup> La malattia parla, in questo caso attraverso le onde cerebrali del paziente; il diagnosta deve solo saper ascoltare, servendosi di avanguardistiche strumentazioni che sondano e registrano la comunicazione tra il cervello e i vari organi e, mediante l’interazione corpo-macchina, consentono il passaggio dal piano astratto della conoscenza scientifica a quello concreto dell’ascolto e della visione, esponendo allo sguardo medico ciò che la patologia ha da dire. Il paziente è pura superficie, spazio che permette questa conversazione, non soggetto coinvolto. Tutto torna e House è la perfetta incarnazione del *regard* foucaultiano che procede per deduzioni e induzioni dagli indizi alla soluzione del caso. Eppure, immediatamente dopo avere così efficacemente enunciato questo principio, House confida all’amico Wilson di avere usato l’immagine della malattia che parla solo perché non ha idea di cosa stia succedendo al paziente: “Ero nel panico, okay? Sembrava forte, però. Ci sono cascati”. Sa già che, in assenza di un’ipotesi diagnostica da cui partire, il dispiegamento di sofisticate tecnologie che dovrebbero catturare e amplificare il messaggio della malattia all’interno del corpo del paziente non restituirà informazioni utili e serve solo a gestire la propria ansia e frustrazione rispetto alla difficoltà di arrivare a una teoria plausibile, o almeno funzionale ad avanzare nella comprensione del caso.

A differenza dei suoi colleghi televisivi, campioni delle investigazioni forensi, e dei suoi stessi assistenti, che non sollevano dubbi circa l’opportunità degli esami proposti, House non basa primariamente le sue ipotesi sulla deduzione o sull’induzione, vale a dire i due processi logici che collegano i principi generali e le loro istanze particolari mediante relazioni di necessità e probabilità, ma procede piuttosto per abduzioni e meta-abduzioni la cui validità è sancita solo a posteriori, nel momento in cui esse reggono alla prova della falsificazione.<sup>14</sup> Il dispiegamento delle molteplici modalità di accesso al corpo offerte dalle macchine ospedaliere è dunque funzionale a questo scopo, più ancora che a individuare la causa prima di un sintomo localizzato in un organo. Attraverso questo ciclo continuo di sollecitazione e monitoraggio cui vengono sottoposti i pazienti, House dialoga con la malattia, ma anche con la propria ipotesi, costruendo una narrazione, un ragionamento retrodeduttivo in senso classico, che collegando tutti i sintomi alla patologia e spiegando come il paziente l’abbia contratta, procede a rimettere in ordine cronologico e causale gli eventi, a partire dal *whodunit* fino al momento presente. A dispetto dell’efficacia aforistica di affermazioni quali “il contatto umano è sopravvalutato”, questa abduzione risolutiva si presenta come conseguente alla capacità di House di far emergere dalla rete di sintomi le circostanze di

vita del paziente e stabilire una connessione profonda proprio con la sua umanità, che riconosce soprattutto nelle debolezze, nell'attaccamento a un'idea di sé, nella resistenza, sua o delle persone che gli sono intorno, di fronte all'ingiunzione di offrire tutto di sé allo sguardo medico. Questa dinamica che intreccia sapere medico e conoscenza dell'animo umano è ben evidenziata mediante il bilanciamento in ogni episodio della sfida rappresentata dai casi ospitati nel reparto di diagnostica con la banalità delle patologie di cui House deve occuparsi nelle ore che Cuddy lo obbliga a dedicare alle visite ambulatoriali. Qui, lontano da avanguardistici macchinari e complicate analisi, emerge come House proceda per apparenti salti logici che sono in realtà abduzioni rigorose, prodotte dalla sua capacità di cogliere dettagli che sembrano irrelati alla patologia e da questi farsi rapidamente un'idea sulla persona che ha di fronte, a partire non dai sintomi ma dal vissuto unico eppure così prevedibile (perché umano) di ognuno di essi. Non ha bisogno di fare alcuna visita né di chiedere assolutamente niente a un giovane paziente per capire che si è rivolto all'ambulatorio perché non sa come rimuovere un oggetto estraneo dall'ano: "Sei qui da mezz'ora e non ti sei seduto. E questo mi dice la collocazione. Non mi hai detto che cos'è, vuol dire che è umiliante. Hai una paperella tatuata sul braccio, e questo mi dice che hai un'alta tolleranza alle umiliazioni. Per cui immagino che non siano emorroidi".<sup>15</sup> La massima "il contatto umano è sopravvalutato" mira quindi a smascherare l'empatia di facciata che il medico dovrebbe esibire come un distintivo di professionalità, alla stregua di un camice da svestire a fine turno, e non è forse un caso che House si rifiuti pervicacemente di adeguarsi al codice d'abbigliamento previsto dall'ospedale. House è disinteressato, anzi ostile, a questo esercizio di empatia consolatoria che non decostruisce affatto il rapporto gerarchico medico-paziente (l'uno posto nella condizione di offrire la propria solidarietà, l'altro confinato nel ruolo di chi può solo riceverla con gratitudine), e muove invece da un assunto ben più radicale: poiché "è una verità fondamentale della condizione umana che tutti mentono",<sup>16</sup> non c'è differenza sostanziale tra medico e paziente, nessuna empatia da offrire, solo la consapevolezza di non potersi fidare delle molteplici narrazioni del sé.

Torniamo, dunque, all'ermeneutica del sospetto, di cui House costituisce un formidabile dispositivo di attuazione mosso da un implacabile impulso verso la verità. Il perseguimento di quest'ultima, che la serie pone chiaramente come valore non negoziabile calandola nella doppia dicotomia giusto/sbagliato-vita/morte, è per il protagonista una vera e propria ossessione che trascende la volontà o la possibilità di curare un paziente e costituisce uno scopo in sé, autonomo e sufficiente. Lo si vede bene in conclusione del terzo episodio della prima stagione in cui House non può chiudere la propria indagine nemmeno quando il ragazzo che ha in cura è in via di guarigione. Convinto che abbia subito un avvelenamento da farmaci per un errore nel confezionamento di un flacone di pillole ma non potendo provare la sua teoria, House somministra con un espediente la corretta terapia al giovane, per poi trascorrere ore seduto sul pavimento della farmacia a svuotare flaconi contenenti il principio attivo incriminato in qualsiasi forma, fino a ottenere la prova incontrovertibile che la sua ipotesi era corretta: una lettera stampata sulle compresse dovrebbe distinguere un farmaco dall'altro, ma tale lettera era assente dalle pillole che il ragazzo aveva assunto per giorni.

House non cerca solo la risposta a che cosa abbia causato la malattia, ma ha bisogno, perché la sua tensione investigativa si scioglia in consapevolezza di avere davvero risolto il caso, di determinare con certezza da dove e come il pericolo sia entrato nel corpo del paziente. Come nota Wilson, "Alcuni medici hanno il complesso del Messia, devono salvare il mondo. Tu hai il complesso di Rubik: devi risolvere il puzzle".<sup>17</sup> Traslato nei termini di una riflessione sulla società, che è in ultima analisi una delle funzioni principali del racconto poliziesco,<sup>18</sup> con il corpo del paziente che funziona come una *mise en abyme* del corpo sociale, House esplora il nostro bisogno di individuare e nominare l'aggressore, stanarlo dal suo nascondiglio, svelarne le reti di complicità, e fermarlo prima che possa portare a compimento la propria missione di morte. Elaborazione visiva dell'angoscia generata da un attacco di provenienza sconosciuta sono le sequenze di immagini generate al computer che ci mostrano in apertura di ogni episodio il manifestarsi della patologia all'interno del corpo del futuro paziente prima del ricovero ospedaliero. Come è stato notato, spogliate di qualsiasi spiegazione o introduzione, "queste immagini sono quasi senza senso in termini di sviluppo o comprensione della narrazione",<sup>19</sup> ma lungi dal fornire solo "l'eccitazione tattile e cinetica di trovarsi nel corpo di un'altra persona",<sup>20</sup> esse proiettano lo spettatore in uno scenario di impotenza e ipnotica fascinazione insieme. Non è difficile cogliere come, sotto le sembianze di un'indagine medica e filosofica insieme, House dialoghi con le paure più profonde dell'America post-11 settembre e lo faccia interrogando tanto la dimensione etica quanto i risvolti ideologici della ricerca della verità di fronte a una minaccia continua, abile a coprire le proprie tracce, e per definizione letale.

## Tutti muoiono, anche House? L'America tra eccezione e nostalgia

Al bisogno di conoscere la verità, House, come abbiamo visto, subordina tutto, dalla propria felicità individuale alle norme di deontologia condivise nella professione medica, fino alla legge stessa. La sua fedeltà a quest'unica pulsione ne fa, come è stato efficacemente argomentato,<sup>21</sup> l'incarnazione di un imperativo non etico, bensì iper-etico, il risultato di un'operazione di estremizzazione e intensificazione del metodo scientifico costantemente portato alle sue conseguenze ultime. Posto di fronte alla scelta fondamentale tra combattere per una vita o lasciarla morire, tra salvare il singolo anche a costo della collettività (simboleggiata dal rispetto per le norme condivise) o privilegiare la legge dei numeri, House "obbedisce sempre all'ingiunzione di una sola cosa, a un dovere iper-etico che è l'ingiunzione stessa della cosa: salva il tuo paziente. Un'ingiunzione che ha la forma di una passione pura, assoluta".<sup>22</sup> E tuttavia, per quanto non si possa negare che egli formuli continuamente le sue violazioni delle norme nei termini dell'unica cosa da fare per salvare il paziente, la vera pulsione cui risponde House si pone al di là persino di questo scopo, che funziona sul piano narrativo (e nei confronti dello spettatore) come una sorta di giustificazione etica del dovere iper-etico. Non c'è dubbio che House desideri salvare i propri pazienti, ma è altrettanto indubbio che il suo accanimento e le molteplici pressioni che esercita sulla loro volontà rispondano al bisogno di vincere la sfida con la verità prima ancora che con la morte. Per questo, mentre nel primo episodio, benché visibilmente scosso dalla piega degli eventi,

House si dichiara disposto ad accettare la decisione della paziente di interrompere le cure, affermando "Ho risolto il caso, il mio compito è finito",<sup>23</sup> più avanti nella stessa stagione si rifiuterà di assecondare la volontà di rinuncia alle cure di un paziente perché ritiene che la diagnosi di sclerosi laterale amiotrofica che ha ricevuto sia errata: "ha firmato il DNR perché non voleva la morte lenta e dolorosa dalla SLA, ma quello che gli è successo non ha niente a che fare con la SLA".<sup>24</sup>

Il radicamento del protagonista in una dimensione iper-etica è efficacemente esplicitato nel corso della terza stagione, che lo vede contrapposto a Michael Tritter, detective di polizia che, sentendosi insultato da House nel corso di una visita ambulatoriale, fa della sua persecuzione per mezzo della legge un obiettivo personale altrettanto ossessivo quanto la volontà del diagnosta di sfidarne l'autorità.<sup>25</sup> Con una riproposizione speculare della logica del sospetto, ogni comportamento presente e passato di House, sorvegliato a questo punto non meno di quanto lo siano i suoi pazienti, viene indagato ed esposto allo sguardo della legge, con il risultato che il brillante medico finirà davanti a un giudice, imputato di essersi procurato illegalmente degli antidolorifici dalla farmacia dell'ospedale, e assolto grazie alla falsa testimonianza resa in tribunale da Cuddy per scagionarlo: "nella farmacia ho scambiato i flaconi: il dottor House ha avuto un flacone con un placebo", dirà la responsabile dell'ospedale sotto giuramento.

Nel corso del processo, House non manca di dare prova del suo rispondere esclusivamente alla funzione iper-etica che lo domina, fino ad allontanarsi dall'aula in spregio dell'autorità della corte per precipitarsi in ospedale quando i suoi assistenti lo informano al telefono dei risultati di alcuni esami diagnostici. La scena dà sostanza alle ragioni con cui Wilson si è opposto alla richiesta di Tritter di testimoniare contro House: "Salva vite umane. Persone che nessun altro può salvare. E a prescindere da quanto sia stronzo, statisticamente House è una forza positiva dell'universo. Le pillole glielo permettono".<sup>26</sup> Benché la dipendenza da Vicodin e la spregiudicatezza nel fare ricorso a ogni mezzo pur di procurarselo siano ampiamente dimostrate nel corso del dibattimento, e non siano smentite nemmeno dalla testimonianza di Cuddy, il giudice decide ugualmente di assolvere House, condannandolo solo alla pena simbolica di una notte in prigione per oltraggio alla corte e riconoscendo una sproporzione tra le sue colpe (la dipendenza che lo porta a compiere atti illegali per procurarsi il Vicodin per uso personale) e la volontà persecutoria di Tritter (che arriva ad accusarlo di spaccio).

Le parole utilizzate dal giudice nella sentenza sono di particolare rilievo dal momento che producono non solo una risoluzione narrativa della tensione tra sistema etico e pulsione iper-etica, ma, ed è questo l'aspetto più importante della scena ai fini della mia argomentazione, legittimano simbolicamente la costituzione di uno spazio di eccezione alle norme condivise nel momento stesso in cui queste vengono retoricamente riaffermate: "Regole e leggi vanno rispettate da tutti. Lei non è poi così speciale come crede, ma il detective Tritter ha voluto renderla tale".<sup>27</sup> In altre parole, Tritter, emanazione simbolica della legge, produce l'eccezionalità di House, la rende visibile, e in questo modo rende visibile anche la legge stessa, quell'insieme di norme che valgono per tutti, a cui lo stesso House è assoggettato, ma da cui egli è simultaneamente prodotto come eccezione. Episodio dopo epi-

sodio, la narrazione pone House di fronte a un qualche dilemma etico di difficile risoluzione: è giusto consentire a una donna di donare parte del proprio fegato alla compagna sapendo che quest'ultima medita da tempo di chiudere la loro relazione (episodio 18, "Babies & Bathwater")? È giusto nascondere alla commissione trapianti che la propria paziente è bulimica al fine di farle avere un cuore che le sarebbe altrimenti negato (episodio 14, "Control")? È giusto, dubitando della diagnosi di un altro medico e volendo proseguire l'indagine diagnostica, intubare un paziente che ha espressamente negato il proprio consenso a essere rianimato ("DNR")? Rispetto a questi dilemmi, tutti caratterizzati dall'urgenza, House risponde non tanto ponendo la propria azione in aperta contrapposizione alle norme (deontologiche o giuridiche), quanto piuttosto individuando una soglia, un luogo di indifferenza della legge direbbe Agamben,<sup>28</sup> uno spazio in cui la legge continua a esistere ma è svuotata del suo contenuto. House procede dunque al trapianto di fegato, sottolineando che le questioni sentimentali non costituiscono un'informazione medica e non sono dunque assoggettate alla norma del consenso informato da parte della donatrice; omette di aver individuato nell'uso prolungato di un emetico la causa dei problemi di cuore della sua paziente, impedendo di fatto alla commissione trapianti di esercitare le sue prerogative di veto; si avvale, accusato di aggressione dal paziente che ha rianimato contro la sua volontà, del diritto costituzionale alla difesa<sup>29</sup> per tenerlo in vita e guadagnare tempo per la diagnosi. Uno dei piani su cui *House* funziona meglio dal punto di vista narrativo è dunque proprio questa tensione che la serie istituisce tra l'apertura massima, l'interrogazione estrema in merito alle questioni etiche esemplificate sopra, e che sottendono alla definizione del bene comune, e la chiusura che a esse corrisponde sul piano dell'azione possibile, il loro ridursi in realtà a una scelta tra due sole opzioni: lasciare morire il paziente o fare come dice House, riconoscendo di essere in un territorio che la legge non è in grado di includere e regolare in modo soddisfacente. Poiché sul piano narrativo House ha sempre ragione e le sue azioni, anche le più riprovevoli, sono giustificate retrospettivamente dal miglioramento delle condizioni del paziente, egli personifica un perpetuo stato di eccezione, aperto e giustificato da condizioni straordinarie, "una zona grigia di legalità, che usa mezzi illegali"<sup>30</sup> e in cui House arriva a far soffrire deliberatamente i propri pazienti al fine di ottenere dati migliori per la propria diagnosi. In questo senso, la serie rientra pienamente nella "temperie del post-11 settembre 2001, allorché il cittadino si è trovato esposto alla doppia minaccia del terrorismo, che attenta alla sua sicurezza, e dello stato d'eccezione, che attenta ai suoi diritti".<sup>31</sup>

Il linguaggio utilizzato in questi frangenti non lascia dubbi circa la natura delle azioni di House, che possono essere autorizzate solo in uno spazio etico in cui la legge tace. Quando una paziente viene ricoverata nel suo reparto perché è inspiegabilmente incapace di dormire per più di pochi secondi e i primi test non danno risultati apprezzabili, House non esita a sottoporla a quello che qualsiasi codice penale internazionale e il suo stesso team definirebbero un atto di tortura:

House: Qualunque cosa abbia la ragazza, dai nostri esami non risulta. Quindi sta male, ma non abbastanza perché possiamo vederlo.

Chase: Dobbiamo farla stare peggio?

House: Sì. Voglio esasperare il suo corpo, specialmente il cervello. Tenetela sveglia.

Cameron: Privarla anche di quei pochi minuti di sonno è una vera e propria tortura.

House: Anche tagliuzzare le persone. Ma la fai sempre franca se hai un camice addosso.

Foreman: House, quei pochi secondi di sonno sono forse l'unica cosa che la tiene in vita.

House: Più sintomi le strappiamo, più esami possiamo fare. Più esami facciamo, più informazioni abbiamo, e più velocemente arriviamo a una diagnosi.<sup>32</sup>

Equiparando la privazione del sonno (forma di abuso e pratica violenta extragiudiziale) a un intervento chirurgico (procedura legale e prassi normata dalla legge e dalla deontologia), House accede allo stato di eccezione, al luogo marginale che non è posto né dentro né fuori la legge, e riconfigura così la tortura della paziente come violenza necessaria al fine di costringere la malattia a venire allo scoperto, confermando la stretta analogia tra l'universo narrativo della serie e lo scenario della guerra al terrore negli anni della seconda presidenza Bush. Non si tratta di un caso isolato, bensì di una scelta costante da parte di House tra la procedura diagnostica più rapida e quella più sicura, una scelta giustificata sempre in nome dell'eccezionalità del caso specifico e che, in maniera ripetuta nel corso della serie, risulta essere la somministrazione di terapie rischiose, o l'utilizzo di metodologie esplorative invasive e spesso dolorose: "I test richiedono tempo. La terapia è più veloce", obietta House a Chase che sostiene come non sia saggio iniziare una cura pericolosa al fine di confermare la diagnosi mediante la sollecitazione di una specifica reazione nel paziente.<sup>33</sup>

In questo scenario, anche le apparecchiature che circondano e sondano incessantemente i corpi, lungi dal consentire una diagnostica meno invasiva che in passato, si riconfigurano come potenziali formidabili strumenti di tortura. Non è un caso che la protagonista dell'episodio pilota collassi al primo tentativo di sottoporla a una risonanza magnetica, stabilendo una sorta di paradigma per cui nessuna sofferenza o umiliazione fisica è mai risparmiata ai pazienti di House. In controtendenza rispetto al panorama contemporaneo delle serie a sfondo scientifico, la tecnologia in *House* ha una funzione strumentale ai processi ermeneutici del diagnosta e non gode né di fiducia né di ammirazione aprioristiche, ma è anzi spesso presentata come insufficiente a restituire da sola dati affidabili. Nell'episodio "Failure to Communicate" House deve non solo aggirare i dati evidentemente poco attendibili che le macchine continuano a restituire sulle condizioni del paziente, ma anche penetrarne l'afasia, sintomo primario che ne fa una sorta di personificazione del mantra "tutti mentono". La soluzione al puzzle, cioè la diagnosi di malaria cerebrale, si presenta quando House ordina di analizzare al microscopio il sangue del paziente senza farlo esaminare dal computer:

Foreman: Se un essere umano avesse solo guardato il suo sangue, in qualunque momento, invece di far fare le analisi al computer, i parassiti sarebbero saltati fuori immediatamente.

Cameron: È il prezzo dell'era dell'elettronica.<sup>34</sup>



La verità riportata dalle strumentazioni tecniche non solo non è sempre attendibile, ma è anche tutt'altro che incontrovertibile, come è messo spettacolarmente in evidenza nell'episodio "Autopsy" in cui House, nel corso di una complessa procedura chirurgica, porta intenzionalmente il cuore di una bambina a fermarsi per oltre un minuto. La numerosa équipe chirurgica, diretta da House come un'orchestra, vigila con comprensibile tensione sulle informazioni restituite dai monitor che registrano, come in un inesorabile conto alla rovescia, quella che secondo le macchine è la morte della paziente: "Temperatura corporea 37 gradi celsius. [...] 24 gradi celsius", scandisce l'infermiera. Quando la temperatura raggiunge i 21 gradi, il segnale acustico intermittente che testimonia la presenza del battito diventa continuo e uno dei chirurghi dichiara: "fibrillazione atriale". Quasi spazientito dalla reazione del collega a un evento perfettamente previsto, House stacca la macchina collegata al battito cardiaco, interrompendo il segnale acustico e con esso gli automatismi della prassi chirurgica, e constata laconico: "è morta, era questa l'idea", per poi completare la procedura e risuscitarla.<sup>35</sup>

A differenza di altri *procedurals* a tema scientifico, *House* esplora dunque il piacere rassicurante della visione illimitata e distaccata, e quindi della sorveglianza, come tecnica investigativa e di difesa in cui le macchine fanno da filtro tra la realtà e la sua interpretazione, inscenando il desiderio di avere prove definitive a sostegno dell'azione, solo per poi mostrare come queste siano in alcuni casi impossibili da ottenere (perché i corpi dei pazienti, che collassano nel corso di risonanze e TAC, impediscono di portare a termine gli esami diagnostici: il nemico oppone resistenza), e in altri troppo tardive per essere utili a salvare una vita. Del resto, neppure gli altissimi livelli di monitoraggio dei pazienti, ricoverati nelle stanze schermate solo da pareti in vetro del reparto di House, impediscono la rapida deriva della malattia verso la morte, a conferma del carattere consolatorio ma illusorio del controllo della minaccia per mezzo della sorveglianza.

Malgrado la sovrabbondanza di riferimenti, sia verbali che visivi, a test e esami che dovrebbero dare conferma definitiva delle ipotesi diagnostiche, House tende a estrarre le informazioni che gli necessitano dal corpo dei pazienti in una maniera che non può che essere definita violenta, nei risultati se non nelle intenzioni, quasi che la sofferenza fisica e psicologica sia un elemento necessario alla corretta individuazione della patologia. Il dolore, del resto, insieme alla certezza che tutti mentono, costituisce l'altro elemento fondamentale di prossimità e continuità tra House e i suoi pazienti, tacitamente asserito dalla serie. L'andatura claudicante di House solleva in modo ripetuto e incessante fin dal primo episodio diverse domande: che cosa? Perché? Come? Ed è solo verso la fine della prima stagione che la serie svela, in uno degli episodi dalla scrittura più densa e pirotecnica, il caso House.<sup>36</sup> Reso zoppo da una diagnosi errata combinata a una scelta terapeutica fatta in violazione della sua volontà e senza il suo consenso, House porta nel proprio corpo i segni delle possibili conseguenze di quello che egli fa continuamente ai suoi pazienti, dal manipolare il loro consenso al prevaricare la loro volontà al causare dolore fisico. Con quest'ultimo egli convive in maniera intima e incessante, tanto che la continua assunzione di Vicodin costituisce solo una strategia di contenimento del dolore, che però non è mai completamente azzerato. Anche sul piano psicologico,

House conosce in prima persona l'attaccamento a un'idea di sé che può portare fino al rifiuto delle terapie suggerite dalla scienza medica. Lo dimostra il suo essersi opposto, da paziente, all'idea che gli amputassero la gamba per evitare che il tessuto necrotico formatosi in seguito a un infarto circolatorio in un muscolo si diffondesse nel sangue mettendo a rischio la sua vita. Nel corso della sua vicenda ospedaliera, House tenta ogni strada pur di non perdere la gamba, fino al coma indotto come misura estrema contro il dolore. È durante questa fase, in cui non ha più controllo su ciò che gli accade, che la sua compagna di allora, di concerto con Cuddy, dà il proprio consenso perché il muscolo necrotizzato venga rimosso, scongiurando il rischio di immissione di tessuti morti nel flusso sanguigno, ma provocando anche una disabilità permanente e dolorosa. In altre parole, attraverso la propria sofferenza fisica e la coscienza di essere stato simultaneamente salvato e tradito da chi ha agito aggirando il suo consenso, House dà corpo alla domanda fondamentale cui ogni suo paziente è chiamato a rispondere: che cosa sei disposto a subire pur di vivere? Che cosa è una vita accettabile per te e cosa non lo è? E più sottilmente: che cosa sei disposto a ignorare pur di vivere?

Vittima a sua volta di una patologia difficile da diagnosticare e di decisioni prese per il suo bene ma contro la sua volontà, il corpo di House costituisce la manifestazione visiva del punto di incontro del piano etico e di quello ideologico della narrazione. Nonostante l'episodio in cui viene ricostruita la sua storia medica ponga lo spettatore nella condizione di conoscere la "verità" su House, la narrazione continua a ribadire la saldatura tra disabilità fisica, eccentricità psicologica e genialità intellettuale del protagonista, facendone un aspetto sempre più centrale man mano che la serie procede stagione dopo stagione. A dispetto dell'opinione del suo persecutore Tritter, che sostiene che House possa svolgere il suo lavoro anche senza far uso massiccio di antidolorifici potenti come il Vicodin, e nonostante proprio la ricostruzione del suo passato sottolinei come l'arroganza e il sarcasmo fossero tratti preponderanti della sua personalità anche prima delle sue vicende mediche, è chiaro che la dimensione del dolore costituisce un elemento essenziale nella strutturazione dell'asse morale su cui poggia l'azione di House. La narrazione gioca con la possibilità di emancipare il protagonista sia dalla disabilità (stagione 3) che dalla dipendenza (stagioni 5 e 6), per poi ricondurlo all'inevitabile compresenza di entrambe come tratti imprescindibili del suo relazionarsi al mondo. Se le malattie misteriose dei pazienti sono la trasposizione sul piano medico dell'ansia generata dal clima di costante minaccia che segue gli attacchi dell'11 settembre, non è difficile individuare in House e nella sua possibilità di esistere solo in una dimensione di sofferenza la rappresentazione simbolica del corpo della nazione, incapace di lasciarsi alle spalle tanto il terrore di aggressioni imprevedibili quanto il dolore causato dal trauma subito. Quest'ultimo rimane, infatti, costantemente presente alla coscienza collettiva ed è funzionale a giustificare e perpetuare uno stato di eccezione permanente che autorizza la domanda "che cosa sei disposto a ignorare pur di vivere?"

Anziché cristallizzarsi nella ripetizione di una formula sempre uguale a se stessa, la serie mette in atto diverse svolte narrative che portano House e la sua condizione di tormentata infelicità a essere sempre di più l'oggetto d'indagine esplicito e primario. La prima di queste svolte avviene proprio nel passaggio tra la terza e la

quarta stagione, vale a dire in seguito al confronto antagonistico tra Tritter e House che fa emergere definitivamente quest'ultimo come elaborazione narrativa di uno stato di eccezionalità etico-politica. Pur nell'accumularsi di casi medici complessi e diagnosi geniali, la quarta stagione si incentra infatti interamente sulle modalità con cui House sceglie un nuovo gruppo di assistenti, mentre la quinta e la sesta stagione spostano sempre di più l'attenzione sulle difficoltà del protagonista nel gestire la propria dipendenza, ma anche la propria infelicità. Come è stato notato, a cavallo delle stagioni 5 e 6 House "fa abuso di vicodin come mai prima e inizia ad avere allucinazioni... L'infelicità di House, che ha sempre minacciato di surclassare l'altra direttrice della serie – tutte le questioni morali che sorgono intorno a malattie gravi, la loro cura, e la morte – alla fine prende il sopravvento e, per tre episodi, occupa interamente la scena."<sup>37</sup> Mentre nelle prime stagioni non vi è alcun dubbio che le infrazioni di House siano giustificate, per quanto retrospettivamente, dal fatto che la tensione ultima del suo agire si dimostri essere rivolta al "bene", questo assioma vacilla sempre di più quanto più ci si avvicina alla stagione finale. Non c'è interrogazione etica né impulso iper-etico ravvisabile nell'atto con cui House manda la propria auto a schiantarsi contro la casa di Cuddy per gelosia,<sup>38</sup> o nel suo provocare l'esplosione di una tubatura dell'ospedale causando così la distruzione di una sala per la risonanza magnetica, e mettendo a rischio la vita del paziente che era sotto esame. Volgendo in farsa una narrazione giocata nelle prime stagioni sul filo del sarcasmo, House si giustifica per quest'ultimo gesto dicendo che si è trattato di uno scherzo finito male,<sup>39</sup> segnando così un altro significativo spostamento del discorso prodotto dalla serie: la continua rincorsa della minaccia di provenienza ignota perde la sua forza ideologica, e il trauma, accompagnato da una insistita riflessione sulla sua natura e sulle sue conseguenze, prende il sopravvento.

A conferma di questa ennesima rifocalizzazione dell'oggetto di indagine, gli ultimi episodi della stagione conclusiva sono interamente incentrati sull'incapacità di House di accettare che il suo unico amico Wilson, affetto da un cancro che resiste a qualsiasi trattamento, abbia poco da vivere. La malattia di Wilson, vera e propria bomba a orologeria che nessuna brillante azione investigativa/diagnostica può disinnescare, costringe a una definitiva presa di coscienza dei limiti tanto della sorveglianza quanto della tortura, entrambe, come abbiamo visto, esplorate dalla narrazione, quali misure volte a scongiurare il pericolo del ripetersi del trauma. In questo senso, la distruzione, per quanto involontaria, della macchina per la risonanza magnetica assume una valenza simbolica evidente, confermata dall'allontanamento progressivo ma rapido della narrazione negli ultimi episodi dallo scenario ospedaliero a spazi esterni a esso, fortemente marcati nell'immaginario collettivo come antitetici all'ordine razionale, tecnologicamente avanzato e scientificamente motivato del primo. Innanzitutto la serie prepara l'uscita di scena del suo protagonista attraverso un implicito passaggio di consegne da House a Chase nel penultimo episodio in cui il primo è completamente assente dal reparto, intento com'è a seguire Wilson in un'improbabile avventura *on the road*, ed è il suo assistente di vecchia data a capitanare la squadra diagnostica e a risolvere il puzzle medico. Quest'ultimo, da oggetto su cui si esercita la pulsione iper-etica di House verso la verità nel corso delle prime stagioni, si svuota della sua carica simbolica.

L'episodio conclusivo si apre già in un "altrove", uno spazio completamente antitetico all'ambiente ospedaliero e in cui House cerca una via di fuga dall'inevitabile reiterarsi del trauma. Intrappolato nell'incendio di un edificio abbandonato dove ha seguito il suo ultimo paziente, eroinomane deciso a non essere né redento né salvato, House ripercorre le tappe del suo viaggio interiore attraverso dialoghi allucinatori con i suoi assistenti presenti e passati, e lo spettatore ricostruisce la linea temporale che l'ha condotto così lontano dal suo reparto mediante flashback dei suoi ultimi giorni da medico. L'ultimo caso di House funziona in modo evidente come l'esplicitazione degli interrogativi ultimi su cui si avvitava la parabola etica del protagonista: "Io non smetterò mai di drogarmi [...] perché è la realtà che fa schifo",<sup>40</sup> gli dice il paziente riluttante di fronte alla prospettiva di dover rinunciare al mondo irrealista ma non segnato dal dolore cui la sua mente ha accesso grazie all'eroina. Di fronte alla constatazione di uno stato di cose rispetto al quale nessuna azione davvero efficace sembra possibile (come ribadisce la condizione di Wilson, il personaggio più positivo della serie, sempre generoso, mai meschino, incarnazione di ogni valore di amicizia e empatia), House deve ricostruire una linea narrativa per sé e inventarne una per il proprio amico in fin di vita. Inscena dunque la propria morte e, ormai privo di identità, tanto sul piano anagrafico quanto su quello sociale (di fatto non sarà più medico), invita Wilson a trascorrere i suoi ultimi mesi di vita viaggiando in moto. La serie si chiude quindi con questo salto verso una dimensione nostalgica e fuori dal tempo, segnata da lunghe strade deserte che attraversano la *wilderness*, e lontana dall'ossessione tecnologica rappresentata dal Princeton-Plainsboro Teaching Hospital. L'America non ha di fatto risolto nessuno dei suoi traumi, e come House si è avvitata in una spirale di volontà di conoscere sorretta dall'illusione che scoprire la "verità" e sconfiggere la minaccia esterna potessero coincidere, a patto che la missione di individuare il pericolo fosse affidata a chi è ugualmente spietato nei mezzi e integro nei fini. Proiettando il protagonista in questa dimensione mitica, completamente indifferente alle pressioni della contemporaneità, la scena finale si sofferma sull'immagine romantica di un'America incontaminata, attraversata dai due cavalieri solitari, senza nemici da inseguire o fuggire, senza "causa" se non quella di godere del sogno dell'America stessa, pur consapevoli di portare in sé un male incurabile e una ferita che non guarirà mai.

#### NOTE

\* Gianna Fusco insegna Lingua e linguistica inglese presso l'Università degli Studi dell'Aquila. Tra i suoi libri recenti, *Telling Findings. Translating Islamic Archaeology through Corpora* (LED 2015), e la cura (con Donatella Izzo, Vincenzo Bavaro e Serena Fusco) di *Harbors. Flows and Migrations of Peoples, Cultures, and Ideas: The U.S.A. inland the World* (Cambridge Scholars Publishing 2017). Ha inoltre curato con Donatella Izzo un numero monografico di *Fictions* dedicato a "The Experts: Representing Science, Technology, and Specialized Knowledge in 21<sup>st</sup> Century TV Series" (2018) e con Anna Scacchi il numero di *RSAJournal* su "Post-Racial America Exploded: #BlackLivesMatter between Social Activism, Academic Discourse, and Cultural Representation" (2018).

1 Linda Frum, "Q&A with 'House' creator David Shore", *Macleans.ca*, 14/3/2006, ultimo accesso il 30/10/2018. La serie è andata in onda sul canale Fox dal 2004 al 2012 ed è arrivata in Italia sulle reti Mediaset con il titolo *Dr. House – Medical Division* che dà una falsa esplicitazione alla sigla M.D. (Doctor of Medicine) della versione originale.

2 "Macchina scientifico-tecnologica", sottolinea Donatella Izzo, "la squadra di CSI non è un gruppo di fallibili individui ma un inesorabile *dispositivo* della legge che presiede all'analisi del delitto, alla scoperta della colpa, e per diretta conseguenza all'amministrazione della giustizia." Donatella Izzo, "'Crime Scene Do Not Cross': i limiti della giustizia in CSI", *Ácoma* 36 (Estate 2008), pp. 40-51, qui p. 42. Enfasi nell'originale.

3 Nella versione italiana, i titoli degli episodi tendono a essere esplicativi della trama e non ricalcano quelli originali. Nel caso del primo episodio, il titolo italiano è "Una prova per non morire" e allude al desiderio della paziente di avere una prova incontrovertibile della correttezza della diagnosi prima di iniziare la terapia che le salverà la vita.

4 "Humanity is overrated", nella versione originale. Ho preferito tradurre io le citazioni dalla serie dal momento che nella versione doppiata in italiano spesso vanno persi riferimenti e dettagli essenziali alla mia argomentazione. In questo caso, ad esempio, la battuta è stata resa come "il contatto umano è una balla". Poiché la questione della verità e del suo statuto è centrale alla mia lettura della serie, la sostituzione di "sopravalutato" con "una balla" costituisce uno scarto eccessivo rispetto al testo originale oggetto della mia analisi.

5 Eric Foreman, neurologo, assunto da House in virtù (e non a dispetto) della sua fedina penale, macchiata da un furto commesso a 16 anni; Allison Cameron, immunologa, alla quale House attribuisce volontà e motivazione fuori dal comune dato che, scegliendo la professione medica, ha rinunciato, secondo lui, ai vantaggi che potevano derivarle dalla sua notevole bellezza; Robert Chase, cardiologo specializzato in terapia intensiva, assunto, dichiara sempre House, perché raccomandato dal padre, medico di fama internazionale.

6 Diversi studiosi hanno posto in relazione il *CSI shot* e l'estetica della pornografia con riferimento al loro comune incentrare una ricerca di verità sull'accesso visivo al corpo, a ciò che a esso succede per mezzo dell'azione di una forza esterna, e alle reazioni che tale visione provoca nello spettatore. Si veda in particolare: Elke Weissmann e Karen Boyle, "Evidence of Things Unseen. The Pornographic Aesthetic and the Search for Truth in CSI", in Michael Allen, a cura di, *Reading CSI. Crime TV under the Microscope*, I.B. Tauris, Londra 2007, pp. 90-102.

7 "Three Stories", *House*, stagione 1, episodio 21.

8 "Everybody Lies", *House*, stagione 1, episodio 1.

9 Michel Foucault, *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical*, PUF, Parigi 1963. La prima edizione italiana, con traduzione di Alessandro Fontana, è del 1969 per Einaudi, Torino.

10 In questo senso, il personaggio è stato letto come un'incarnazione della medicina moderna, e la serie come un confronto dialettico tra tale concezione tradizionale del rapporto medico-paziente e le istanze postmoderne che allargano il concetto di salute dell'individuo dall'oggettiva assenza di malattia al soggettivo concetto di benessere e coinvolgono il paziente in tutte le fasi della diagnosi e della cura. Si veda: Leigh E. Rich et al., "The Afterbirth of the Clinic", *Perspectives in Biology and Medicine*, LI, 2 (Primavera 2008), pp. 220-37.

11 "Everybody Lies", *House*, stagione 1, episodio 1.

12 "Occam's Razor", *House*, stagione 1, episodio 3.

13 "Paternity", *House*, stagione 1, episodio 2.

14 Il riferimento qui non può che essere allo studio classico che connette la teoria dell'abduzione di Peirce al genere poliziesco, vale a dire *Il segno dei tre: Holmes, Dupin, Peirce*, a cura di Umberto Eco e Thomas A. Sebeok, Bompiani, Milano 1983.

15 "Occam's Razor", *House*, stagione 1, episodio 3.

16 "Three Stories", *House*, stagione 1, episodio 21.

17 "DNR", *House*, stagione 1, episodio 9.

18 Come riassume efficacemente Izzo, "La funzione retorica complessiva del poliziesco, subordinata alle diverse strategie dei singoli testi o dei singoli sottogeneri, è dunque quella di riconciliare il cittadino allo stato in nome di una fantasia di giustizia". Izzo, "'Crime Scene Do Not Cross", cit., p. 4.

- 19 Alexia Smit, "Visual Effects and Visceral Affect: 'Tele-Affectivity' and the Intensified Intimacy of Contemporary Television", *Critical Studies in Television*, VIII, 3 (Autunno 2013), pp. 92-107, qui 100.
- 20 Ibidem.
- 21 Blitris1, "L'iper-etica di House", in Blitris, *La filosofia del Dr. House. Etica, logica ed epistemologia di un eroe televisivo*, Ponte alle Grazie, Milano 2007, pp. 11-46.
- 22 Ivi, p. 27.
- 23 "Everybody Lies", *House*, stagione 1, episodio 1.
- 24 "DNR", *House*, stagione 1, episodio 9. DNR sta per "Do Not Resuscitate" ed è un'attestazione legale della volontà del paziente di non essere rianimato, intubato, o sottoposto a qualsiasi trattamento che impedisca il sopraggiungere di una morte naturale in caso di arresto cardio-respiratorio.
- 25 Il detective Tritter non è il primo antagonista di House, benché sia senz'altro quello che più si avvicina a esserne la nemesis dal momento che è, proprio come lui, spregiudicato e monomaniacale. Nella prima stagione è il neo-amministratore dell'ospedale Edward Vogler a tentare di assoggettare House a una gestione aziendalistica delle risorse ospedaliere travestita da osservanza della deontologia. Entrambi i personaggi funzionano in modo evidente come personificazioni delle strutture di potere cui l'operato di House, che ne sollecita i confini e ne interroga l'autorità, dovrebbe conformarsi al fine di risultare virtuoso.
- 26 "Histories", *House*, stagione 1, episodio 10.
- 27 "Detox", *House*, stagione 1, episodio 11.
- 28 Giorgio Agamben, *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- 29 Il Sesto emendamento della Costituzione americana stabilisce il diritto per l'accusato di difendersi in tribunale dal proprio accusatore, diritto che verrebbe violato, sostiene l'avvocato del protagonista, dalla morte volontaria del paziente che ha accusato House di aggressione per averlo rianimato.
- 30 Slavoj Žižek, *In difesa delle cause perse*, Ponte alle Grazie, Milano 2013, p. 68.
- 31 Donatella Izzo, "Il migliore dei mondi possibili? Retorica e politica del poliziesco televisivo *made in USA*", *Between IV*, 7 (Maggio 2014), pp. 1-19, qui p. 4.
- 32 "Sleeping Dogs Lie", *House*, stagione 2, episodio 18.
- 33 "Occam's Razor", *House*, stagione 1, episodio 3.
- 34 "Failure to Communicate", stagione 2, episodio 10.
- 35 "Autopsy", stagione 2, episodio 2.
- 36 "Three Stories", *House*, stagione 1, episodio 21. Nell'episodio pilota, House spiega la propria condizione alla sua paziente nel tentativo di convincerla a non interrompere le cure. Si tratta però di un dialogo incentrato più sugli aspetti emotivi della sua condizione e della sua esperienza del dolore che lo ha portato a desiderare la morte che su una ricostruzione degli eventi che hanno causato la sua disabilità.
- 37 Stacy Thompson, "Ethics not Happiness: A House is not a Holmes", *Symploke* XIX, 1-2, (2011), pp. 269-287, qui 282.
- 38 "Moving On", stagione 7, episodio 23.
- 39 "Post Mortem", stagione 8, episodio 20.
- 40 "Everybody Dies", stagione 8, episodio 22.

## Il racconto di Lewis e Clark: dai diari del Corps of Discovery alla costruzione dell'immagine pionieristica

Marina Dossena\*

Il 18 gennaio 1803 il Presidente Thomas Jefferson, attraverso un messaggio segreto al Congresso, chiedeva un finanziamento di 2.500 dollari (oggi sarebbero quasi \$ 122.000)<sup>1</sup> per una spedizione attraverso i territori a nord-ovest del fiume Missouri. La segretezza del messaggio era dovuta al fatto che sia la Spagna sia la Gran Bretagna avevano interesse per quei territori, ma era proprio ciò che aveva fatto la Gran Bretagna che aveva spinto Jefferson ad affrettare i tempi per organizzare una spedizione che avrebbe preso avvio ufficialmente il 14 maggio 1804, quasi un anno esatto dopo quella che è passata alla storia come "Louisiana Purchase". L'Inghilterra era alla ricerca un "passaggio a nord-ovest" verso l'oceano Pacifico sin dal 1497, quando Enrico VII aveva commissionato il viaggio di Giovanni Caboto, e nel corso dei decenni numerose altre spedizioni furono organizzate via terra e lungo le vie d'acqua. Una di queste fu condotta da Alexander Mackenzie, un commerciante di pelli scozzese che fu il primo europeo ad attraversare il continente americano a nord dell'odierno Messico.<sup>2</sup> Nell'ottobre 1792 Mackenzie andò da Fort Chipewyan a Fort Fork; da lì partì il 9 maggio 1793 e il 22 luglio dello stesso anno raggiunse la costa del Pacifico. Il suo *Voyages from Montreal to the Frozen and Pacific Oceans* fu pubblicato nel 1801 e questo libro convinse Jefferson che era arrivato il momento di cercare di tenere il passo con la concorrenza britannica.

La famosissima spedizione condotta da Meriwether Lewis e William Clark, che si sarebbe conclusa il 23 settembre 1806, fu sicuramente un punto di svolta nella storia dell'esplorazione del Nord America. Il viaggio da St. Louis, in Missouri, alla costa del Pacifico servì non solo a tracciare la mappa dei territori che si attraversavano, ma anche a raccogliere informazioni preziose su di essi e i loro abitanti. Inoltre, c'era un intento espansionistico commerciale e politico che ovviamente non poteva essere dichiarato come tale per ragioni diplomatiche, ma che gli studiosi hanno ben descritto.<sup>3</sup>

Per questo motivo numerosi studi si sono occupati della spedizione di Lewis e Clark dal punto di vista storico, geografico e politico;<sup>4</sup> l'analisi linguistica, invece, si è generalmente limitata a commenti piuttosto generici sul carattere spesso idiosincratico di ortografia, sintassi e punteggiatura che si osserva nei diari. Tuttavia, le edizioni elettroniche oggi disponibili permettono di prendere in considerazione anche altri elementi linguistici, specie per quanto riguarda le espressioni valutative dei testi in oggetto; diventa così possibile studiare le parole dei protagonisti e confrontarle con quelle di altre fonti.

In questo saggio attingerò a un'edizione elettronica dei materiali che riguardano questa spedizione, al fine di identificare che cosa sia disponibile e in che misura

sia possibile utilizzarlo per uno studio della rappresentazione e della valutazione.<sup>5</sup> In particolare, mi concentrerò sulla rappresentazione delle interazioni con le culture native, in modo da approfondire quanto presentato in alcuni miei studi precedenti e in preparazione.<sup>6</sup> Dopo una breve descrizione dei materiali oggetto di studio, la mia analisi si baserà sulla “teoria della valutazione” (*Appraisal theory*) per delineare come le scelte linguistiche mettano in evidenza atteggiamenti ideologici in prospettiva storico-discorsiva. Questo tipo di analisi condurrà a una riflessione su come una spedizione che aveva come obiettivo primario l’esplorazione sia divenuta un’icona della “conquista del West”: è infatti opportuno chiedersi se le rappresentazioni contenute nei documenti originali trasmettano atteggiamenti che possano giustificare questa evoluzione o se non si tratti invece di un’interpretazione successiva, basata su modelli che si sono cristallizzati nel tempo e che sono stati oggetto anche di approfonditi studi recenti.<sup>7</sup>

## I diari di Lewis & Clark: presentazione e considerazioni metodologiche

La mia analisi è condotta sui materiali contenuti nel sito *Journals of the Lewis and Clark Expedition Online* (d’ora in poi LCJ), cioè sulla Nebraska edition a cura di Gary E. Moulton, pubblicata fra il 2002 e il 2004 in occasione del bicentenario della spedizione. Accanto alle quasi cinquemila pagine dei testi completi dei diari compilati durante la spedizione e attualmente disponibili (non è infatti escluso che alcuni manoscritti non siano ancora stati ritrovati), il sito presenta riferimenti bibliografici, note biografiche, immagini, mappe e documenti audiovisivi in cui si intervista il curatore, brani dei diari sono letti ad alta voce e – cosa ancor più importante – si accede alla prospettiva delle popolazioni native attraverso brani tratti da *The Salish People and the Lewis and Clark Expedition* (University of Nebraska Press, 2005), predisposto da un consorzio comprendente il *Salish-Pend d’Oreille Culture Committee and Elders Cultural Advisory Council* e le *Confederated Salish and Kootenai Tribes*. Un’edizione precedente dei diari, datata 1904, è disponibile nel sito *American Journeys*, che include 181 resoconti (generalmente di prima mano) dell’esplorazione nord-americana – dalla Saga di Erik il Rosso (1000) al *North American Indian Portfolio* di George Catlin (1844) – digitalizzati dalla biblioteca e dagli archivi della Wisconsin Historical Society.<sup>8</sup>

Sebbene entrambe le edizioni elettroniche siano risorse preziose, purtroppo né l’una né l’altra si prestano a essere analizzate in modo automatico e neppure consentono ricerche booleane, benché in LCJ si possano condurre ricerche per autore e data e sia permesso l’uso di caratteri jolly. Inoltre, la considerevole varietà ortografica che presentano e di cui si dirà più oltre richiederebbe l’iterazione di ricerche senza garantire che il risultato sia davvero esauriente. Un’indagine quantitativa condotta con gli strumenti della linguistica dei corpora sarebbe dunque molto limitata.

D’altro lato, LCJ presenta il tipo di materiali per i quali un’indagine qualitativa può essere molto proficua se si segue un approccio storico-discorsivo.<sup>9</sup> Da questo punto di vista diventa possibile studiare LCJ sulla base della *Appraisal theory*,<sup>10</sup> i cui strumenti forniscono uno schema esaustivo e accurato per l’analisi di fenomeni nei



quali semantica e pragmatica interagiscono in modo significativo. Questa teoria, infatti, studia la costruzione linguistica della voce autoriale partendo dal presupposto che i testi interagiscono tra di loro in modo più o meno esplicito e rispondono gli uni agli altri esprimendo atteggiamenti emotivi o affettivi (*Attitude*) e risposte positive, negative o neutrali ad altri punti di vista (*Engagement*) e rafforzando o indebolendo il loro nucleo semantico (*Graduation*). Più specificamente, le espressioni di *Attitude* comprendono tre sotto-sistemi: *Affect* (relativo alla dimensione emotiva e affettiva), *Judgement* (cioè il giudizio più o meno negativo di un comportamento espresso in relazione a norme sociali condivise) e *Appreciation* (cioè la valutazione degli oggetti). Nei testi che qui discutiamo e che sono spesso di carattere argomentativo, sia *Affect* sia *Judgement* contribuiscono in misura variabile alla qualità persuasiva del discorso. Il tipo di scelte lessicali che delineano argomenti specifici, quali ad esempio la rappresentazione delle civiltà native, può dunque prestarsi ad analisi interessanti di come il testo possa assumere tratti ideologici in modo più o meno palese.

Per quanto riguarda la qualità linguistica dei testi in oggetto, i diari oggi contenuti in LCJ sono stati scritti da sei componenti del Corps of Discovery, che comprendeva più di quaranta persone: il capitano Meriwether Lewis (1774–1809) e il secondo luogotenente William Clark (1770–1838), i sergenti Patrick Gass (1771–1870) e John Ordway (ca. 1775–ca. 1817), il soldato semplice Joseph Whitehouse (ca. 1775–?) e il sergente Charles Floyd (1782–1804), l'unico componente della spedizione che perse la vita nel corso del viaggio. I diari vanno dall'agosto 1803 al settembre 1806 e coprono tutti i mesi, con l'eccezione dell'ottobre 1803, sebbene la regolarità della scrittura possa variare a seconda degli autori. Quanto alla biografia degli autori, se si escludono Lewis e Clark, si sa relativamente poco,<sup>11</sup> il che è ancor più importante quando si debbano studiare le loro scelte linguistiche, dal momento che non è dato sapere molto sulla loro istruzione o anche auto-istruzione, né si sa quali reti sociali possano aver influenzato il loro uso. Ciò nonostante, si tratta comunque di testi molto preziosi da molteplici punti di vista, non ultimo quello sociolinguistico.

Come la società del tempo e di oggi, il gruppo di cui si componeva la spedizione era multilingue e multiculturale. Oltre a soldati e "uomini della frontiera" di origine anglo-americana, c'erano commercianti di pelli franco-canadesi ingaggiati come interpreti, la moglie Lemhi-Shoshone di uno di questi (Sacagawea) e il servitore afro-americano di William Clark, di nome York. I diari danno testimonianza di questa diversità e mettono in luce il contributo che i diversi soggetti diedero in diversi momenti della spedizione. Inoltre, riflettono la diversa competenza nella produzione scritta dei loro autori, dato che ortografia e sintassi sono più o meno distanti da un modello "standard" a seconda del livello di istruzione presumibile per ciascuno degli autori. Più in particolare, è l'ortografia di William Clark che è stata più spesso individuata come divergente da ciò che era in uso corrente nei testi a stampa. Tuttavia, sarebbe opportuno ricordare che nei testi olografi, siano essi diari o corrispondenza privata, l'ortografia può essere molto vicina a una rappresentazione fonetica della parola, soprattutto quando il livello di alfabetizzazione di chi scrive è minimo. In questo senso è interessante l'esempio del diario del pittore canadese Paul Kane (1810-1871),<sup>12</sup> per il quale si possono mettere a confronto la fonte manoscritta<sup>13</sup> e la sua versione a stampa,<sup>14</sup> osservando così le notevolissime

modifiche apportate dal curatore dell'edizione non solo nell'ortografia e nella sintassi, ma persino nei contenuti, affinché il libro potesse veicolare un'immagine di "ovest selvaggio" corrispondente alle aspettative dei suoi lettori. Si veda l'esempio qui di seguito, nel quale la prima citazione è a p. 24 nel diario pubblicato nel 1989, mentre la seconda è a p. 71 del volume pubblicato nel 1859:

Fort Alexander, 11th June 1846

I entered thare medison lodg whare they ware beating the drum and singing they had something covered up in the middle of the lodg whitch I could not make out I sune found that I was an intruder so I left I saw here an Indan grave with a calp on a long pole at the hed of it.<sup>15</sup>

They almost instantly ceased their "pow-wow," or music, and seemed rather displeased at my intrusion, [...]. On looking around me, [...] I saw that the interior of their lodge or sanctuary was hung round with mats constructed with rushes, to which were attached various offerings consisting principally of bits of red and blue cloth, calico, &c., strings of beads, scalps of enemies, and sundry other articles beyond my comprehension. Finding they did not proceed with their "pow-wow," I began to think I was intruding, and retired. [...]. I passed a grave surmounted with a scalp hung on a pole, torn, doubtless, from an enemy by the warrior buried beneath.<sup>16</sup>

Anche la corrispondenza può fornire esempi dell'ortografia di autori semi-alfabetizzati; gli estratti qui di seguito provengono dal Corpus of Nineteenth-century Scottish Correspondence (19CSC), attualmente in preparazione all'Università di Bergamo:

Dear Brother it gives Both me + your sister great pleasher in hearing stil that you intend Coming to this Country we are all well of us <sup>in</sup> good health + in a tolarible prospres way + it ads a good dale to our hopeness to so see you in the Spring it is a common talk with the Children that there Uncels will be hear soon [...]  
(Caldwell Country, 07.11.1818)<sup>17</sup>

My Dear Father + Mother # It is with much pleasure that I write you at this time to let you know that I am well hop this to find you all in the same rich blessing You will see by this that I am at Buenos Ayres I ~~thi~~ think I said in my last litter that I was comming to Buenos Aires with Mrs Clare Mrs Clare was over at her Esteat for 2 Months so when she came to Buenos Aires she asked me to come with her to spend the winter with her so made some shirts + draws and mended all my Brothers Cloths and left them for a while to see how they get on as I cant always be with them [...]  
(Buenos Ayers [sic] 24.06.1859)<sup>18</sup>

Questi estratti, invece, provengono da raccolte digitali di lettere scritte durante la Guerra civile:

On Board Lavinia Logan March 9th / 63 on the Taliehatchie River in the State of Miss.  
Dear Friend Han.

I will inform you with Pleasure that I am Well at the Present & I hope that When this Reaches you that it may find you Well I Rec'd your letter of Feb. the 8th on the 2nd day of this month & I Have Delayed Answering it untill Which I Hope you will Excuse me for & I will Promise to do better in the future. I was very glad to Hear from you & that you was Well.. [...]'<sup>19</sup>

Camp Griffin VA Feb 14th 1862

Dear Sister and Frankey

I wrote to you some time ago but have got no answer yet but hope to soon But as I have time I will write for perhaps you have not rec'd it yet there was two letters from Jennie in the letters I hope you will get it soon if you have not. my health is good as usuall am doing duty now the weather is nice and pleasant the weeds is geting dried up we shall move soon I expect. [...] we shall have them well cornered soon they will have to give up soon and surrender to the Gallant Banner of stars and stripes the flour of our Country [...] here I will close by saying goods by from your friends<sup>20</sup>

Queste apparenti idiosincrasie ortografiche si devono al fatto che nell'Ottocento imparare a scrivere era un processo relativamente lento: i libri scolastici presentavano dapprima le singole lettere, poi parole di una sillaba, poi di due sillabe, e così via, ed era soltanto molto più tardi che si imparavano a conoscere le parti del discorso, a studiare la composizione di frasi, paragrafi e testi, e infine si rifletteva sulla punteggiatura.<sup>21</sup> Poiché non tutti potevano permettersi di completare questo lungo percorso, era perfettamente possibile che qualcuno fosse abbastanza alfabetizzato da saper scrivere testi semplici, ma lo facesse comunque in modo poco preciso sul piano ortografico e sintattico.

Per quanto riguarda gli autori dei diari in LCJ, può essere utile confrontare ciò che ognuno di loro scrive in una stessa data per identificare le loro specificità linguistiche al di là dei contenuti:

May 19, 1805

[Lewis]

The last night was disagreeably could; we were unable to set out untill 8 oclock A. M. in consequence of a heavy fogg, which obscured the river in such a manner that we could not see our way; this is the first we have experienced in any thing like so great a degree; there was also a fall of due last evening, which is the second we have experienced since we have entered this extensive open country. [...]'<sup>22</sup>

[Clark]

a verry cold night, the murckery Stood at 38 at 8 oClock this morning, a heavy dew which is the 2d I have Seen this Spring. The fog (which was the first) was So thick this morning that we could not Set out untill the Sun was about 2 hours up, at which time a Small breeze Sprung up from the E. which Cleared off the fog & we proceeded

on by means of the Cord The hills are high & rugged the Countrey as yesterday –  
[...]

[Ordway]

*Sunday 19th May 1805.* a heavy diew fell last night. one of the party caught a beaver. we Set off about 7 oC Clear and pleasant. we proceeded on. about 10 oC. A. M. we killed a young brown bear, on the S. Shore. passed pitch pine hills on each Side of the River and timbred bottoms. Semon Capt Lewiss dog got bit by a beaver. [...]

[Gass]

*Sunday 19th.* The morning was foggy and there was some dew. The river is handsome and the country mountainous. We made 20¼ miles and encamped on the North side in a small bottom.

[Whitehouse]

*Sunday 19th May 1805.* a heavy diew fell last night. a clear pleasant morning. we Set off as usual and proceeded on. passed pitch pine hills on each Side of the river. about 10 oClock we killed a Small female brown bear on S. S. we took on board the meat & Skin and proceeded on. [...]

Come si vede, si tratta di testi in cui ognuno può descrivere in modo più o meno dettagliato gli stessi eventi, ma dove nessuno riflette sempre in toto il modello di scrittura riscontrabile nelle fonti a stampa.

## LCJ e il contatto linguistico<sup>23</sup>

Malgrado le specificità ortografiche e sintattiche osservate nei testi di ciascun diarista, i molteplici interessi scientifici della spedizione permisero loro di creare nuovi elementi lessicali in diversi ambiti. Secondo Criswell,<sup>24</sup> più di mille parole apparvero a stampa per la prima volta grazie ai diari del Corps of Discovery, mentre Hartley<sup>25</sup> analizza le strategie di creazione di elementi lessicali che i diaristi impiegarono per descrivere realtà e nominare flora e fauna che erano assolutamente esotiche per gli euro-americani. Normalmente questi nuovi elementi lessicali erano descrittivi: è il caso, per esempio, di *bighorn*, ariete di montagna, cioè un ovino con grandi corna ricurve, o di *mule deer*, che Lewis descrive alla data del 10 maggio 1805 e per il quale ritiene che questa sia un'etichetta migliore di quella impiegata dai portatori francesi, *black-tailed deer*. Anche *grizzly* è sia descrittivo sia modellato sul francese, mentre in altri casi le etichette utilizzate dai portatori francofoni sono tradotte in inglese e adattate: *prairie buffalo* diventa dunque *horned lizard*:

OED 1806 M. Lewis Jrnl. 29 May in Jrnls. Lewis & Clark Exped. (1991) vii. 302 A speceis of Lizzard called by the French engages prarie buffalo are native of these plains as well as those of the Missouri. I have called them the horned Lizzard.

Un altro famoso esempio di traduzione dal francese è *Yellowstone*, che i diari a volte chiamano *Roche jaune* [Roche]hone] river. A dimostrazione del contributo dato all'arricchimento del lessico inglese, descritto in primo luogo da Criswell (1940), le statistiche consultabili nel sito dell'*Oxford English Dictionary* (OED) attribuiscono ai diari 265 citazioni in 233 voci: di queste, alcune sono prive di attribuzione e derivano dall'edizione di Thwaite del 1904, tre sono attribuite alla corrispondenza con Thomas Jefferson, mentre le altre sono attribuite come segue: Floyd compare solo nella citazione per *hist*, v.<sup>2</sup>; Gass in quella per *prairie bottom*; Whitehouse compare in 11 citazioni, Ordway in 13, Clark in 101, e Lewis in 120. Queste citazioni riguardano sia il primo utilizzo di nuovi elementi lessicali (in 36 casi, tra i quali troviamo *bighorn*, n.; *buffalo-robe*, n.; *Oglala*, adj. and n.; *Shoshone*, adj. and n.) sia il primo utilizzo di un nuovo significato (in 114 casi, come *pipestone*, n; *river bluff*, n; *vigonia cloth*, n.). Tra l'altro, è possibile che attraverso il confronto fra LCJ e le edizioni citate dall'OED si arrivi a individuare usi precedenti a quelli raccolti dal dizionario; questo è per esempio il caso di *prairie dog*, che qualche mese prima William Clark chiama *dog(s) of the prairie*:

JCL: July 30, 1804

[Clark] July the 30th Monday [...] Jo. Fields Killed *Brarow* [badger] or as the Ponie [Pawnee] call it *Cho car tooch*, this animale burrows in the ground & feeds on Bugs and flesh principally the little Dogs of the Prarie, [...].

OED: [...]. W. Clark in Jrnls. Lewis & Clark Exped. (1904) I. 143 I walked on Shore all this evening with a view to Kill a goat or Some Prarie Dogs. [9 Sept. 1804]

Oltre che dai numerosi riferimenti al francese, la qualità plurilingue dell'impresa è testimoniata anche dall'utilizzo di termini nativi; per esempio, nella citazione precedente compare la parola pawnee per procione, *cho-car-tooche*. Il contributo delle lingue e culture native è infatti molto cospicuo, se non altro in ragione dei frequenti contatti con diverse etnie. Nel LCJ si citano 196 gruppi, ma solo 73 di questi figurano più di cinque volte nel testo e 58 sono citati solo una volta: il numero maggiore di occorrenze si ha per quelle etnie con cui il Corps of Discovery si trovò a interagire più spesso e i dati in merito alle quali sono riassunti nella Tabella 1 se sono citati almeno 50 volte nel testo o nelle note esplicative.

Tabella 1. Etnie native a cui si fa riferimento più di 50 volte in JCL.

1	Mandan	306
2	Hidatsa	206
3	Sioux	198
4	Shoshone	197
5	Arikara	192
6	Clatsop	170
7	Nez Perce	159
8	Omaha	126
9	Oto	110

10	Chinook	109
11	Flathead	106
12	Cathlamet	70
13	Pawnee	67
14	Watlala	66
15	Sioux, Teton	54
16	Tillamook	51
17	Assiniboine	50

La frequenza con cui si parla dei Mandan non sorprende quando si considera che la spedizione soggiornò nel loro territorio dall'ottobre 1804 all'aprile 1805. Anche la cultura Shoshone è una presenza cospicua, questa volta in ragione del ruolo cruciale svolto nella spedizione da Sacagawea. Tuttavia, il nome di questa donna non compare spesso: nella maggior parte dei casi, come nelle citazioni qui di seguito, è chiamata solo "l'indiana" ("the Indian woman") oppure "la moglie del nostro interprete";

[Clark]

*4th of Novr.* [1804] a french man by Name Chabonah, who Speaks the Big Belley language visit us, he wished to hire & informed us his 2 Squars were Snake Indians, we engau him to go on with us and take one of his wives to interpet the Snake language The Indians Horses & Dogs live in the Same Lodge with themselves

[Lewis]

*Wednesday May 29th 1805.* [...]. The Indian woman with us exmined the mockersons which we found at these encampments and informed us that they were not of her nation the Snake Indians, but she beleived they were some of the Indians who inhabit the country on this side of Rocky Mountains and North of the Missouri and I think it most probable that they were the Minetaries of Fort de Prarie.

[Whitehouse] *Monday 22nd July 1805.* [...]. our Intrepters wife knows the country along the River up to hir nation at the 3 forks. we are now 166 miles from the falls of the Missouri.—

[Ordway]

*July 27th Saturday 1805.* [...] this is the place where our Intrepters wife was taken prisoner by the Grossvauntaus, about 4 years ago, &C.

Persino quando l'11 febbraio 1805 nasce Jean-Baptiste Charbonneau, il figlio di Sacagawea, i diari ne danno notizia in modo alquanto distaccato, sebbene Lewis descriva con quale procedura "farmacologica" il parto sia stato accelerato:

[Gass]

*Tuesday 5th.* We proceeded on to some Indian camps and there we killed three deer. [...] On the 12th we arrived at the fort; and found that one of our interpreter's wives had in our absence made an addition to our number.

[Lewis]

*11th February Monday 1805.* [...] about five o'clock this evening one of the wives of Charbono was delivered of a fine boy. it is worthy of remark that this was the first child which this woman had boarn and as is common in such cases her labour was tedious and the pain violent; Mr. Jessome informed me that he had frequently administered a small portion of the rattle of the rattle-snake, which he assured me had never failed to produce the desired effect, that of hastening the birth of the child; having the rattle of a snake by me I gave it to him and he administered two rings of it to the woman broken in small pieces with the fingers and added to a small quantity of water. Whether this medicine was truly the cause or not I shall not undertake to determine, but I was informed that she had not taken it more than ten minutes before she brought forth perhaps this remedy may be worthy of future experiments, but I must confess that I want faith as to it's efficacy.—

In quello stesso anno, il 14 maggio 1805, Sacagawea avrebbe avuto un ruolo cruciale perché i risultati della spedizione non fossero vanificati quando per un'improvvisa folata di vento una delle barche cominciò a imbarcare acqua: è proprio William Clark che riflette su ciò che sarebbe andato perduto se non fosse stato per la sua prontezza:

the articles which floated out was nearly all caught by the Squar who was in the rear. This accident had like to have cost us deerly; for in this perogue were embarked our papers, Instruments, books, medicine, a great proportion of our merchandize, and in short almost every article indispensibly necessary to further the views, or insure the success of the enterprize in which, we are now launched to the distance of 2,200 miles.

Può essere di un certo interesse notare che nessuno degli altri diaristi fa riferimento a questo episodio, finché Meriwether Lewis non loda Sacagawea alla data del 16 maggio, pur chiamandola ancora solo "l'indiana":

the loss we sustained was not so great as we had at first apprehended; [...], the Indian woman to whom I ascribe equal fortitude and resolution, with any person onboard at the time of the accident, caught and preserved most of the light articles which were washed overboard.

Tuttavia, Sacagawea compare nel diario di Lewis qualche giorno dopo, il 20 maggio, quando a un fiume viene dato il suo nome, forse in segno di gratitudine per il suo ruolo in occasione dell'incidente di cui si è detto:

The hunters returned this evening and informed us that the country continued much the same in appearance as that we saw where we were or broken, and that about five miles abe the mouth of shell river a handsome river of about fifty yards in width discharged itself into the shell river on the Stard. or upper side; this stream we called Sâh-câ-gar me-âh or bird woman's River, after our interpreter the Snake woman

Lewis avrebbe usato il nome proprio di Sacagawea in altre due occasioni: una in cui si riassume la sua vicenda personale e una in cui si parla delle tradizioni matrimoniali dei nativi:

[Lewis]

*Sunday July 28th 1805.* [...] Our present camp is precisely on the spot that the Snake Indians were encamped at the time the Minnetares of the Knife R. first came in sight of them five years since. from hence they retreated about three miles up Jeffersons river and concealed themselves in the woods, the Minnetares pursued, attacked them, killed 4 men 4 women a number of boys, and mad prisoners of all the females and four boys, Sah-cah-gar-we-ah or Indian woman was one of the female prisoners taken at that time; [...].—

[Lewis]

*Monday August 19th 1805.* [...]

The father frequently disposes of his infant daughters in marriage to men who are grown or to men who have sons for whom they think proper to provide wives. [...]. Sah-car-gar-we-ah had been thus disposed of before she was taken by the Minnetares, or had arrived to the years of puberty.

Naturalmente la spedizione aveva grande interesse per gli aspetti etnografici che poteva studiare e non mancano le osservazioni sui tratti salienti delle etnie native con cui il Corps of Discovery entrava in contatto. Fra questi le lingue erano di importanza assolutamente vitale e in LCJ si registrano più di duecento commenti su questo tema; in particolare, se ne discute la specificità e la maggiore o minore comprensibilità, come negli esempi che seguono:

[Clark]

*August 3rd Friday* [...] The Osage & Kansies are the Same language  
the Ottoes & Mahars Speek many words of the Osarge language  
The Ottos, Aiaways [Iowas], & Missouries Speake the Same language  
the Panies & Receries [Arikaras] Speek the Same language also the Loups [Skiris] & repub. [Republican Pawnees, or Kitkahahki]  
the Mahar, & Poncarar [Poncas] the Same Language  
The Cheaun [Cheyennes], Mandin & Grovanter [Gros Ventres, or Hidatsas] the Same  
The Probability is that those defferant tribes have once formed (one) 3 great nats. [...] It is possible that the (Mandain), Mahar & Poncarear may have been a Distinct nation, as they only Speek Some words of the osage which have the Same Signification <sup>[4]</sup>

[Clark]

*31st of August Friday* [...] This nation call themselves— *Dar co tar* . The french call them Souex Their language is not perculiar to themselves as has been Stated, a great many words is the Same with the *Mahas* , *Ponckais* , Osarge, Kanzies &c. Clearly proves to me those people had the Same Oregean [origin]



[Clark]

*12th of October Friday* [...] The Ricaras Are about 500 men [...] Their language is So corrupted that many lodges of the Same village with dificuelty under Stand all that each other Say— They are Dirty, Kind, pore, & extravegent; possessing natural pride, no begers, rcive what is given them with pleasure

[Ordway]

*Wednesday 4th Sept. 1805.* [...] these natives are well dressed, descent looking Indians. light complectioned. they are dressed in mo Sheep leather Deer & buffalow robes &c. they have the most curious language of any we have Seen before. they talk as though they lisped or have a bur on their tongue. we Suppose that they are the welch Indians if their is any Such from the language.

[Whitehouse]

*Thursday 5th Sept. 1805.* [...] Gave 4 of their principal men meddles made them chiefs gave each of them a Shirt and a number of other articles also 2 flags &c. then told them that we could not Stop long with them and that we were ready to purchase their horses, and that we could not talk with them as much as we wish, for all that we Say has to go through 6 languages before it gits to them and it is hard to make them understand all what we Say. these Savages has the Strangest language of any we have ever Seen. they appear to us to have an Empeddiment in their Speech or a brogue or bur on their tongue but they are the likeliest and honestst Savages we have ever yet Seen.

[Lewis]

*Monday March 31st 1806* [...] these people speak a different language from those below tho' in their dress habits manners &c they differ but little from the quathlahpohgles. [...] these people have a few words the same with those below but the air of the language is intirely different, insomuch, that it may be justly deemed a different language.

Nessuno di questi commenti sembra esprimere giudizi di valore, e anzi il termine “nazione” appare più frequente di “tribù”, la cui connotazione è più negativa. Ciò nonostante, il tono paternalistico dei discorsi ufficiali è innegabile, specie quando emerge il vero intento della spedizione, che è quello di estendere il dominio degli Stati Uniti sui territori che la spedizione attraversa. Un esempio di questo è dato da William Clark il 3 agosto 1804, quando i nativi sono chiamati “figli” e gli euro-americani “padri” (sottolineando quindi l’asimmetria relazionale) e i primi sono “informati” che “è avvenuto un cambiamento”, senza alcuna possibilità di negoziazione, ma dando invece per scontato che si tratti di un processo ineludibile.<sup>26</sup>

after Delivering a Speech informing thos Children of ours of the Change which had taken place, [...] each Chief & principal man delivered a Speech acknowledging ther approbation to what they had heard and promised to prosue the good advice and

Caustion, they were happy w[ith?] (Ther) new fathers who gave good advice & to be  
Depended on all Concluded by asking a little Powder & a Drop of Milk [whiskey].

In realtà questo atteggiamento è frequente nei testi dei commentatori euro-amer-  
ricani;<sup>27</sup> inoltre, i diari ricorrono a elementi lessicali tipici al punto di essere dei  
cliché (o *wigwam words*, nella definizione di Jill Lepore)<sup>28</sup> come *squatw(s)*, a volte  
scritto *squar(s)*, per indicare le donne:

[Ordway]

*Wednesday 26th Sept 1804.* in the evening the 2 Captains myself and a nomber more  
of the party went to their village to See them dance. [...]. the Squaws formed on each  
Side of the fire & danced and Sang as the drumm and other rattles &.C. were playing.  
they danced to the center untill they met, then the rattles Shook and the houp was  
Given. then the Squaws all fell back to their places.

[Clark]

*Novr. 22nd Friday 1805* [...] purchased some *Wapto* roots for which was given, brass  
armbands & rings of which the Squars were fond.

Per contro, un altro elemento lessicale che non sembra esprimere particolari giu-  
dizi è (forse paradossalmente agli occhi di chi legge nel ventunesimo secolo) la  
parola *savage(s)*, che è utilizzata come sinonimo di “indiano” o “nativo”,<sup>29</sup> come  
negli esempi seguenti o nel titolo dell’opera di Sproat (1868):<sup>30</sup>

[Ordway]

*Friday 27th Decr. 1805.* [...] in the evening Several Savages came to the fort. hard rain  
all day.—

[Whitehouse]

*Wednesday August 29th* [1804] [...]. In the afternoon Serjeant Pryor & the two Men  
returned, having with them Sixty Indians of the Souix nation; they appear’d very  
friendly— They are a handsome well made set of Indians, are about the middle stat-  
ure, and do not cutt their hair as most the Savages in this part does.

Non è invece affatto raro trovare commenti segnatamente valutativi in saggi suc-  
cessivi, nei quali le lingue native sono giudicate in base a criteri come antichità,  
musicalità ed espressività.<sup>31</sup>

## Dalla descrizione alla valutazione

Date le differenze che si osservano fra i diari, i testi dei quali sono perlopiù orientati  
alla rappresentazione, e i saggi successivi, che sono invece tipicamente argomenta-  
tivi, ci si può interrogare su come la spedizione del Corps of Discovery sia divenuta  
una delle icone legate alla conquista dell’Ovest; è possibile infatti chiedersi se nei testi

originali si individui la consapevolezza dell'impatto che la spedizione avrebbe avuto o se il suo valore non sia stato invece enfatizzato e anzi mitizzato successivamente.

Il compito che il Presidente Jefferson aveva dato al Corps of Discovery era di descrivere ciò che avrebbero trovato, sia che si trattasse di genti, piante, animali, fiumi o montagne: era quindi un obiettivo più vicino a una visione del mondo di stampo illuminista, rivolta all'esplorazione e alla scoperta. Eppure, già pochi decenni dopo, a metà dell'Ottocento, la spedizione cominciò a essere raffigurata come l'impresa eroica di due uomini, Meriwether Lewis and William Clark, al punto che ancora oggi si parla in modo metonimico della "spedizione di Lewis e Clark". Un esempio di questa interpretazione è nel quadro di Thomas Mickell Burnham, *The Lewis and Clark Expedition*, datato attorno al 1850 e oggi al Buffalo Bill Historical Center di Cody nel Wyoming, in cui i due capitani, a cavallo, si muovono verso ovest attraverso un territorio rigoglioso e all'apparenza disabitato, accompagnati a una certa distanza da altri due uomini a cavallo.<sup>32</sup>

I diari furono pubblicati (in parte) nel 1814, poi nel 1818 furono depositati presso l'American Philosophical Society, dove rimasero pressoché inutilizzati finché Elliott Coues non li "scoprì" e li pubblicò nel 1892-3. Altri documenti riemersero all'inizio del Novecento e l'interesse che si era risvegliato in occasione del centenario della spedizione assunse proporzioni ragguardevoli negli anni Sessanta, quando il governo federale tracciò i Western Trails e nel 1969 fu fondata la Lewis and Clark Trail Heritage Foundation. Nel 1978 fu stabilito il Lewis and Clark National Historic Trail e da allora una quantità di studi, materiali di divulgazione, manufatti artistici e (in tempi più recenti) siti internet sembrano condividere uno sguardo mitopoietico contemporaneo che a volte assume anche toni marcatamente patriottici.

Le celebrazioni del bicentenario hanno messo ancor più in luce la valutazione moderna della spedizione: nei materiali destinati al grande pubblico, e soprattutto all'industria turistica, il viaggio è descritto come "epico", utilizzando quindi un aggettivo che i protagonisti stessi non avrebbero probabilmente utilizzato. Lewis, Clark e gli altri erano consapevoli dell'importanza della loro impresa, come si è visto più sopra quando il naufragio della spedizione rischiò di essere sia letterale sia metaforico, ma da un'analisi dei loro testi all'inizio dei diari si vede che si trovano solo annotazioni fattuali circa la loro partenza e il fatto che tutti erano di buon'umore ("in high spirits"); solo Gass (il cui diario fu pubblicato già nel 1807) scrive qualcosa in più sulla loro missione e le aspettative che discendevano dai resoconti precedenti; si vedano i testi qui di seguito:

[Floyd]

A Journal commenced at River Dubois – monday 14th 180 [...] may 14th 1804 [...] Capt Clark Set out at 3 o'clock P m for the western expedition the party Consisted of 3 Serguntes and 38 working hands which maned the Batteaw and two Perogues [...].

[Whitehouse]

Monday 14th May 1804. [...] this being the day appointed by Capt. Clark to Set out, a number of the Sitizens of Gotian Settlement came to See us Start. we got in readiness.

Capt. Lewis is now at St. Louis but will join us at St. Charls. about 3 Oclock P.M. Capt. Clark and the party consisting of three Sergeants and 38 men who manned the Batteaux and perogues. we fired our Swivel on the bow hoisted Sail and Set out in high Spirits for the western Expedition. [...]

[Ordway]

A Journal commenced at River Dubois Monday May the 14th 1804. Showery day. Capt Clark Set out at 3 oClock P. M. for the western expedition. one Gun fired. a number of Citizens see us Start. the party consisted of 3 Sergeants & 38 Good hands, which maned the Batteaux and two pearogues. [...]

[Clark]

*May the 14th* — Monday Set out from Camp River a Dubois at 4 oClock P. M. [...] the Party Consisted of 2, Self one frenchman and 22 Men in the Boat of 20 ores, 1 Serjt. & 7 french in a large Perogue, a Corp and 6 Soldiers in a large Perogue. [...] men in high Spirits

[Gass]

On Monday the 14th of May 1804, we left our establishment at the mouth of the river du Bois or Wood river, a small river which falls into the Mississippi, on the east-side, a mile below the Missouri, and having crossed the Mississippi proceeded up the Missouri on our intended voyage of discovery, under the command of Captain Clarke. Captain Lewis was to join us in two or three days on our passage.

The corps consisted of forty-three men (including Captain Lewis and Captain Clarke, who were to command the expedition) part of the regular troops of the United States, and part engaged for this particular enterprize. The expedition was embarked on board a batteau and two periogues. The day was showery and in the evening we encamped on the north bank six miles up the river. Here we had leisure to reflect on our situation, and the nature of our engagements: and, as we had all entered this service as volunteers, to consider how far we stood pledged for the success of an expedition, which the government had projected; and which had been undertaken for the benefit and at the expence of the Union: of course of much interest and high expectation.

The best authenticated accounts informed us, that we were to pass through a country possessed by numerous, powerful and warlike nations of savages, of gigantic stature, fierce, treacherous and cruel; and particularly hostile to white men. And fame had united with tradition in opposing mountains to our course, which human enterprize and exertion would attempt in vain to pass. The determined and resolute character, however, of the corps, and the confidence which pervaded all ranks dispelled every emotion of fear, and anxiety for the present; while a sense of duty, and of the honour, which would attend the completion of the object of the expedition; a wish to gratify the expectations of the government, and of our fellow citizens, with the feelings which novelty and discovery invariably inspire, seemed to insure to us ample support in our future toils, suffering and dangers.

## Osservazioni conclusive

Questa panoramica di LCJ e delle rappresentazioni successive della spedizione sembra suggerire che, all'inizio del nuovo millennio, ci sia stata una sorta di appropriazione culturale di quella che è stata sì un'iniziativa preziosa, ma che non era certo unica nella storia dell'esplorazione nord-americana e anzi seguiva quella di Alexander Mackenzie in Canada. I toni ideologici con cui la narrazione di Lewis e Clark è cambiata nelle sue rappresentazioni attuali sembra una forma di colonizzazione, questa volta a livello testuale, cioè quasi una ri-testualizzazione. Così come i toponimi nativi erano spesso sostituiti con quelli euro-americani quando erano "scoperti", i documenti narrativi in LCJ sono stati caricati di un valore interpretativo aggiuntivo che li ha resi emblematici dell'inarrestabile marcia verso ovest. Se da un lato questa sovrainterpretazione è sicuramente anacronistica, dall'altro sottolinea l'importanza di guardare i testi in una prospettiva storico-discorsiva.

Non c'è dubbio che il ruolo pionieristico svolto dal Corps of Discovery sia stato considerevole, non solo nell'individuare nuovi percorsi, ma anche nel modo in cui il rapporto con le popolazioni native si è articolato. In questo senso, la figura di William Clark è di tale spicco che nel 2000 la Public Law 106-507 del 106° Congresso gli ha attribuito ufficialmente il grado di capitano: un grado che non aveva al momento della spedizione e che non aveva ottenuto malgrado le sollecitazioni di Meriwether Lewis, ma che gli era comunque riconosciuto nel gruppo.<sup>33</sup> Benché l'episodio possa sembrare di scarso interesse, in realtà è testimonianza di quanto sia importante la memoria della spedizione nella sua rappresentazione più eroica. I protagonisti sono raccontati non solo attraverso le loro parole, ma anche e forse soprattutto attraverso l'iconografia monumentale, i percorsi di riscoperta turistica nei parchi, narrazioni più o meno romanzate e persino attraverso un provvedimento legislativo. Una stima di quanti abbiano letto i diari nella loro stesura originale è difficile, se non impossibile, e questo rende ancor più significativo il contributo che può essere dato alla conoscenza da parte di queste forme di divulgazione, pur nella loro relativa distanza dalle fonti primarie; tuttavia, è proprio questa distanza che, mentre ne aumenta l'interesse, ne rende necessario l'approfondimento critico da parte di chi intenda prenderle in considerazione.

### NOTE

\* Marina Dossena insegna Lingua inglese all'Università degli Studi di Bergamo; i suoi interessi di ricerca riguardano principalmente la storia della lingua inglese, con particolare riferimento al diciannovesimo secolo. Impegnata nella compilazione e studio del Corpus of Nineteenth-century Scottish Correspondence, le sue pubblicazioni più recenti comprendono la curatela di *Transatlantic Perspectives on Late Modern English* (Benjamins, 2015) e, insieme a Stefano Rosso, la curatela di *Knowledge Dissemination in the Long Nineteenth Century: European and Transatlantic Perspectives* (Cambridge Scholars, 2016) e *Mondi e modi della traduzione* (Ombre corte, 2018).

1 Il calcolo si basa su una stima analoga in merito all'acquisto della Louisiana (v. <https://mises.org/library/what-rate-return-louisiana-purchase>, consultato a novembre 2018 come tutti gli altri siti citati in questo studio).

2 Su Mackenzie le notizie principali sono fornite dalla *Encyclopedia of Canada*, curata da W. Stewart Wallace, pubblicata a Toronto e qui consultata nell'edizione del 1948 al sito <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/sir-alexander-mackenzie-explorer/>.

3 Si veda la sezione che Bruno Cartosio dedica alle attività di Thomas Jefferson in relazione all'acquisizione della Louisiana e alla spedizione di Lewis e Clark nel suo recente libro *Verso Ovest. Storia e mitologia del Far West*, Feltrinelli, Milano 2018, pp. 188-195.

4 Si vedano per esempio i numerosi riferimenti disponibili alla pagina <https://lewisandclarkjournals.unl.edu/texts>, ma anche gli studi di Claudia Andreani, "Percorsi fluviali e percorsi letterari nei diari di Lewis e Clark". *Ácoma* 33 (2007), pp. 120-135; e di Marco Sioli, *Esplorando la nazione: alle origini dell'espansionismo americano*, Ombre corte, Verona 2005.

5 Questo studio si basa sui materiali raccolti per il progetto triennale "Knowledge Dissemination across Media in English: Continuity and Change in Discourse Strategies, Ideologies, and Epistemologies" (PRIN 2015TJ8ZAS\_004) e per il progetto biennale "Etiquetado electrónico de textos científico-técnicos en lengua inglesa entre los siglos XVII y XX (4): Coruña Corpus" (FFI2016-75599-P). Le traduzioni degli esempi e delle citazioni sono tutte a cura di chi scrive; in esse non si cerca di evocare la specificità ortografica, ma non si modifica in altro modo il testo, ad esempio inserendo punteggiatura laddove non sia in uso nell'originale. Per quanto riguarda i testi dei diari, non si è ritenuto di tradurre tutte le citazioni, ma solo la prima, a titolo esemplificativo, poiché queste traduzioni sarebbero risultate pleonastiche in un'analisi di carattere segnatamente linguistico. Sono molto grata a Bruno Cartosio e a Stefano Rosso per i loro preziosi commenti su una prima stesura di questo saggio, ma sono unica responsabile per le eventuali inesattezze ancora presenti.

6 Si tratta di "'John is a good Indian': Reflections on Native American Culture in Scottish Popular Writing of the 19<sup>th</sup> century", in Carla Sassi e Theo van Heijnsbergen, a cura di, *Within and Without Empire: Scotland Across the (Post)colonial Borderline*, Cambridge Scholars, Newcastle u.T. 2013, pp. 185-199; "(Re)constructed Eloquence. Rhetorical and Pragmatic Strategies in the Speeches of Native Americans as Reported by Nineteenth-century Commentators", *Brno Studies in English* 41, 1 (2015), pp. 5-28; e del più recente "'There were always Indians passing to and fro'. Late Modern America in CHET documents".

7 Fra questi un posto di primo piano spetta ai lavori di Bruno Cartosio: "American Artists Look West", in Marina Dossena e Stefano Rosso, a cura di, *Knowledge Dissemination in the Long Nineteenth Century: European and Transatlantic Perspectives*, Cambridge Scholars, Newcastle u.T. 2016, pp. 9-25, e la recente monografia di cui si è detto alla n. 3 qui sopra.

8 Le fonti primarie consultate sono dunque le seguenti: *The Journals of the Lewis and Clark Expedition*, <https://lewisandclarkjournals.unl.edu/>, oltre al messaggio di Jefferson alla pagina <https://www.archives.gov/publications/prologue/2002/winter/jefferson-message.html> e alla sintesi presentata dal sito di *American Journeys*, <http://www.americanjourneys.org/lewisclark.asp>

9 Questo approccio è delineato da Martin Reisigl e Ruth Wodak, "The Discourse-historical Approach", in Ruth Wodak e Michael Meyer, a cura di, *Methods of CDA*, Sage, London 2009, pp. 87-121 e Ruth Wodak, "Discourse-historical approach (DHA)", in Karen Tracy, a cura di, *International Encyclopedia of Language and Social Interaction*, Elsevier, Oxford 2014, pp. 275-287.

10 Per alcuni concetti fondamentali in materia si vedano i lavori di James R. Martin e Peter R.R. White, *The Language of Evaluation: Appraisal in English*, Palgrave Macmillan, London 2005; Peter R. R. White, "Appraisal", in Jan-Ola Östman e Jef Verschueren, a cura di, *Handbook of Pragmatics Online*, John Benjamins, Amsterdam 2007, s.v., [www.benjamins.com/online/hop](http://www.benjamins.com/online/hop); e Peter R. R. White, *The Appraisal Website*, [www.grammatics.com/appraisal/](http://www.grammatics.com/appraisal/), 2015.

11 Si veda l'appendice in LCJ (<https://lewisandclarkjournals.unl.edu/item/lc.jrn.v02.appendix.a>).

12 <https://thecanadianencyclopedia.ca/en/article/paul-kane-artist-and-adventurer-feature/>

13 Questa è stata pubblicata da I. S. MacLaren, "Journal of Paul Kane's Western Travels, 1846-1848", *The American Art Journal* 21, 2, (1989), pp. 23-62.

14 Paul Kane, *Wanderings of an Artist among the Indians of North America: From Canada to*

*Vancouver's Island and Oregon through the Hudson's Bay Company's Territory and Back Again*, Longman, Brown, Green, Longmans, and Roberts, London 1859.

15 Fort Alexander, 11 giugno 1846

Entrai nell'edificio della medicina, dove stavano picchiando sul tamburo e cantando avevano qualcosa di coperto al centro dell'edificio che non riuscivo a distinguere capii presto di essere un intruso così me ne andai qui vidi una tomba indiana con uno scalpo su un lungo palo alla sua testata.

16 Quasi subito interruppero il loro "pow-wow", o musica, e apparvero piuttosto scontenti della mia intrusione, [...]. Guardandomi attorno, [...] vidi che l'interno del loro edificio o santuario era tappezzato con stuoie di giunco, a cui erano appese varie offerte che consistevano perlopiù di pezzi di stoffa rossa e blu, calicò, ecc., fili di perline, scalpi di nemici, e diversi altri articoli oltre la mia comprensione. Visto che non continuavano con il loro "pow-wow", cominciai a pensare di essere un intruso e mi allontanai. [...] Passai davanti a una tomba sormontata da uno scalpo appeso a un palo, strappato senza dubbio a un nemico dal guerriero sepolto lì sotto.

17 Caro fratello è per me e tua sorella un grande piacere sentire che intendi ancora venire in questo paese noi stiamo tutti bene in buona salute e in modo abbastanza prospero e aggiunge un bel po' alla nostra speranza di così vederti in primavera si parla sempre con i figli che i loro zii saranno qui presto [...].

18 Miei cari padre e madre # È con molto piacere che vi scrivo adesso per farvi sapere che sto bene e spero che questa vi trovi con la stessa ricca benedizione Vedrete da questa che sono a Buenos Aires penso di aver detto nella mia ultima lettera che venivo a Buenos Aires con la Signora Clare La Signora Clare è stata alla nostra tenuta per due mesi e così quando è venuta a Buenos Aires mi ha chiesto di venire con lei a passare l'inverno con lei così ho fatto qualche camicia e biancheria e ho rammentato tutti i vestiti dei miei fratelli e li ho lasciati per un po' per vedere come se la cavano perché non posso stare sempre con loro [...]

19 A bordo della Lavinia Logan, 9 marzo 63 sul fiume Taliehatchie nello Stato del Missouri Caro amico Han. # Ti informo con piacere che al momento sto bene e spero che quando questa ti raggiungerà possa trovarti bene Ho ricevuto la tua lettera dell'8 febbraio il 2 di questo mese e ho tardato a rispondere fino [sic] perciò spero che mi scuserai e prometto che farò meglio in futuro. Sono stato molto contento di avere tue notizie e sentire che stai bene... [...] – v. [http://www.civilwarletters.com/scott\\_3\\_9\\_1863.html](http://www.civilwarletters.com/scott_3_9_1863.html).

20 Camp Griffin VA 14 febbraio 1862

Cara Sorella e Frankey # Vi ho scritto un po' di tempo fa ma non ho avuto risposta ma spero di averla presto Ma dato che ho tempo vi scrivo perché forse non l'avete ancora ricevuta c'erano due lettere di Jennie nelle lettere spero che la riceverete presto se ancora non l'avete fatto. la mia salute è buona come al solito presto servizio adesso che il tempo è bello piacevole le erbacce si stanno asciugando ci muoveremo presto mi aspetto [...] li metteremo in un bell'angolo presto dovranno rinunciare presto e arrendersi alla Bella Bandiera delle stelle e strisce il fiore del nostro paese [...] qui concludo dicendovi addio dai vostri amici. – v. <http://vermonthistory.org/educate/online-resources/civil-war-letters/elijah-brown-letters/february-14-1962>.

21 Un esempio di questo è nella popolarissima grammatica scritta da Robert Lowth nel 1762, ma lo stesso schema sarebbe stato seguito anche da Noah Webster nella sua *Philosophical and Practical Grammar of the English Language*, del 1822. Altri esempi si trovano nei libri della Nietz Collection (v. <http://digital.library.pitt.edu/collection/19th-century-schoolbooks>).

22 Domenica 19 maggio 1805. Ieri notte c'è stata parecchia rugiada. Una bella mattina limpida. siamo partiti come al solito e abbiamo continuato. abbiamo superato colline con abeti su entrambi i lati del fiume. verso le 10 abbiamo ucciso una piccola femmina di orso bruno sul lato sud. abbiamo portato a bordo la carne e la pelle e abbiamo proseguito. [...]

23 <https://www.atlasobscura.com/articles/lewis-clark-linguistics-corps-discovery-exploration>

24 Elijah Criswell, *Lewis and Clark: Linguistic Pioneers*, University of Missouri, Columbia 1940.

25 Alan H. Hartley, *Lewis and Clark Lexicon of Discovery*, WSU Press, Pullman, WA 2004.

26 Non è questa la sede per affrontare uno studio dell'affidabilità linguistica delle trascrizioni e traduzioni; si vedano tuttavia le interessanti osservazioni di studiosi come Thomas H. Guthrie, "Good Words: Chief Joseph and the Production of Indian Speech(es), Texts, and Subjects". *Ethno-*

*history* 54, 3, (2007), pp. 509-546; Linda McNenly Scarangella, "Foe, Friend, or Critic. Native Performers with Buffalo Bill's Wild West Show and Discourses of Conquest and Friendship in Newspaper Reports". *American Indian Quarterly* 38, 2 (2014), pp. 143-176; James H. Merrell, "'I desire all that I have said [...] may be taken down aright': Revisiting Teedyuscung's 1756 Treaty Council Speeches", *The William and Mary Quarterly*, 63, 4 (2006), pp. 777-826; e, di nuovo di Merrell, "Conversations in the Woods: Western Pennsylvania, 1722-1762", in Brian DeLay (a cura di), *North American Borderlands*, Routledge, New York 2013, pp. 59-87.

Sull'aspetto politico della spedizione l'annotazione qui di seguito colpisce per il suo intento puramente informativo:

[Gass]

*Monday 23rd.* [July 1804] Six men were sent out to make oars; and two to a nation of Indians up the Platte river, to inform them of the change of government in this country, and that we were here ready to treat with them. We hoisted a flag, and sent them another.

27 Si veda la n. 6 qui sopra.

28 Jill Lepore, "Wigwam Words", *American Scholar* 70, 1 (2001), pp. 97-108.

29 "Nativo" è spesso utilizzato per identificare specie di animali e piante, come nella seguente annotazione di Meriwether Lewis, ma non esseri umani:

August 5th 1804 [...] I have frequently observed an aquatic bird [...] it is seldom seen to light on trees an qu[i]te as seldom do they lite in the water and swim tho' the foot would indicate that they did it's being webbed I believe them to be a native of this country and probly a constant resident.—

30 Gilbert Malcolm Sproat, *Scenes and Studies of Savage Life*. Smith, Elder & Co., London 1868.

31 Si veda la n. 6 qui sopra.

32 V. <http://www.humanitiestexas.org/archives/digital-repository/burnham-lewis-and-clark-expedition-ca-1850>.

33 V. <https://www.nps.gov/articles/william-clark-officially-made-captain.htm>.



## Esuli in casa propria: l'*Exodus* afroamericano dal Sud dopo la Guerra civile

Bruno Cartosio\*

Dopo la fine della Guerra civile (1861-65), in particolare tra gli ultimi anni Settanta e i primi Ottanta, decine di migliaia di afroamericani abbandonarono il Sud dove molti di loro avevano vissuto, prima del conflitto, in condizioni di schiavitù. La loro migrazione si colloca, per un verso, nel contesto dei movimenti di popolazione resi possibili dalla costruzione di strade e ferrovie che aprivano all'insediamento gli sconfinati territori dell'oltre-Mississippi collegandoli agli stati del Est; dall'eliminazione o chiusura nelle riserve delle popolazioni indiane; dallo sterminio di milioni di bisonti che liberava le terre per l'agricoltura e l'allevamento.<sup>1</sup> Per un altro verso, invece, *più interno* alla comunità nera, la migrazione – l'*Exodus* – fu un insieme straordinario di atti di volontà, sacrificio e orgoglio individuali e di gruppo. Si distinse radicalmente dalle migrazioni dei bianchi, motivate essenzialmente da ragioni economiche, a causa dei suoi intrecci con le specifiche vicende politiche e sociali del Sud post-schiavista e con le aspirazioni frustrate – quasi sempre e ovunque represses con intimidazioni e violenze personali e con la cancellazione dei diritti acquisiti dopo la guerra – degli afroamericani che caratterizzarono la fase della cosiddetta Ricostruzione (1865-77).<sup>2</sup> Nell'estrema sintesi offerta da uno degli studi più recenti, le ragioni della migrazione furono dovute “alla mancanza di sicurezza personale; all'impossibilità di essere attivi politicamente; all'inesistenza di opportunità economiche” per gli ex schiavi.<sup>3</sup> Era stato ancora più icastico, quasi centotrent'anni prima, Charleton Tandy, il nero libero che per primo si dedicò ad assistere le centinaia e poi migliaia di migranti in transito da St. Louis verso il Nord: “Non arrivavano per le attrattive del Kansas”, ma perché erano “spinti dal terrore in Mississippi e in Louisiana”.<sup>4</sup>

Prima che eccezionalmente ne scrivesse lo storico e attivista afroamericano Carter Woodson nel suo *A Century of Negro Migration*, del 1918, dell'*Exodus* si era parlato quasi soltanto sulla stampa a esso contemporanea, sia per l'eccezionalità del fenomeno in sé, sia poi in seguito all'istituzione da parte del Senato degli Stati Uniti, nel 1880, di una commissione finalizzata a indagare “le cause della migrazione dagli stati del Sud a quelli del Nord”.<sup>5</sup> Negli anni immediatamente precedenti i vecchi ceti dominanti erano tornati al potere in tutta la ex Confederazione. La maggioranza dei componenti della commissione e dei 153 testimoni ascoltati (bianchi e neri, nessuna donna), ebbe un atteggiamento di condiscendenza nei confronti delle dinamiche messe in atto nel Sud dalle élite bianche, al punto da spingere la minoranza dei commissari a stilare un rapporto alternativo. Vale la pena citarne un brano:

Nella primavera del 1879 migliaia di persone di colore, incapaci di sopportare ulteriormente le intollerabili durezze, ingiustizie e sofferenze inflitte loro [...] nel Sud, avevano lasciato le loro case in totale disperazione e panico, cercando protezione presso estranei in una terra a loro estranea. Senza casa, senza denaro, vestiti di stracci, questi poveri affollarono i pontili di Saint Louis e i battelli sul fiume Mississippi, e in lamentevole miseria si affidarono alla carità del Kansas. Altre migliaia si riunivano lungo le sponde del Mississippi, richiamando i battelli in transito e implorando un passaggio verso la terra di libertà dove i diritti dei cittadini sono rispettati e dove a un lavoro onesto è riconosciuto un onesto compenso. I giornali erano pieni di racconti della loro miseria e l'aria era appesantita dalle grida di disperazione di una classe di cittadini americani in fuga da persecuzioni che non potevano più sopportare.<sup>6</sup>

Le testimonianze che davano forma a questa immagine erano le meno numerose tra quelle raccolte dalla commissione, ma erano le più realistiche e significative. Furono presto dimenticate, coperte dalla dominante, pregiudiziale convinzione che la migrazione stessa e le voci di chi l'aveva vissuta fossero irrilevanti alla storia. Nei decenni successivi, soltanto alcune tesi e dissertazioni accademiche focalizzarono l'attenzione sull'Exodus e sulle parole dei testimoni, senza lasciare tracce significative nella storiografia statunitense.<sup>7</sup> Tutto sommato, dunque, fino a quando Nell Irvin Painter pubblicò il suo decisivo *Exodusters*, nel 1977, erano stati pochi sia gli studi monografici, sia i riferimenti all'Exodus da parte degli storici della Ricostruzione, anche afroamericani.<sup>8</sup>

A spiegare le ragioni del lungo silenzio, Painter scrive che furono gli stessi protagonisti a lasciare poche tracce. L'Esodo, scrive, fu "un movimento non solo di neri, ma di neri poveri, rurali, meridionali, non abbastanza istruiti da sapere [poi] scrivere la propria storia". Anche Herbert Gutman sottolineava lo stesso punto: gli *exodusters* erano poveri, come "quasi tutti gli americani neri" del tempo, ed erano "quasi tutti nati schiavi".<sup>9</sup> Tuttavia, almeno altre due ragioni spiegano il lungo silenzio. Da una parte, l'egemonia in campo storiografico degli storici bianchi razzisti che ignorarono per decenni storia e cultura afroamericana; dall'altra, il fatto che fu la realtà del Sud del dopo-Ricostruzione – "il periodo più oscuro", nella lapidaria definizione di Peter Bergman<sup>10</sup> – a focalizzare l'attenzione degli stessi afroamericani, intellettuali inclusi, sulla difesa della coesione sociale e culturale della comunità e la costruzione delle proprie organizzazioni separate.

## Il contesto: la Ricostruzione

Al termine della guerra, la ex Confederazione secessionista fu sottoposta a occupazione militare e suddivisa in cinque distretti militari. Tuttavia, nel 1866, il presidente degli Stati Uniti Andrew Johnson concesse ai vecchi ceti dominanti schiavisti, protagonisti della secessione, un'amplissima amnistia, grazie alla quale essi risultarono premiati nelle prime elezioni postbelliche. Ma le componenti radicali del Partito repubblicano al potere a Washington – il partito di Lincoln, cui apparteneva lo stesso Johnson – riuscirono a "nullificare" quei governi un anno più tardi.

E nel 1868 misero in stato d'accusa nel Congresso lo stesso Presidente, che aveva invitato gli stati del Sud a non ratificare il XIV emendamento alla Costituzione e che, con ulteriori amnistie, aveva ridotto il numero degli epurati a solo poche decine. Furono indette nuove elezioni e in sei degli undici stati secessionisti – Louisiana, Mississippi, Alabama, Georgia, South Carolina e Florida – la maggioranza delle registrazioni al voto risultò essere nera. Non tutti ebbero la possibilità, o il coraggio, di votare. Gli eletti bianchi furono ovunque tre-quattro volte più numerosi dei neri, tuttavia in tutto il Sud, con la sola eccezione della Virginia, il Partito repubblicano ebbe la maggioranza in seno alle assemblee che dovevano stilare le nuove costituzioni statali.

L'urgenza della riunificazione *nazionale*, resa tale dal comune interesse economico – il ritorno alla produzione di cotone era tanto vitale per i mercanti e gli industriali del Nord, quanto per i piantatori del Sud – portò a sollevare progressivamente il peso delle sanzioni e delle epurazioni. Procedettero in parallelo il ritorno in scena delle vecchie élite, l'allontanamento degli afroamericani dall'esercizio dei diritti politici e la loro risottomissione socio-economica. L'occupazione militare venne ritirata nei singoli stati a mano a mano che si formarono nuovi parlamenti – in cui il Partito democratico riconquistava progressivamente il potere ai danni dei repubblicani – e nel 1877, con la formazione dei nuovi governi di Louisiana e Florida (gennaio) e South Carolina (aprile), la fase della Ricostruzione si chiuse del tutto. A sancirne anche formalmente la fine fu il “Compromesso” dello stesso 1877, voluto dal neopresidente repubblicano Rutherford Hayes, che ritirò ogni residuo presidio militare dal Sud, “perdonò” gli epurati e scelse simbolicamente un democratico sudista a fare parte del suo gabinetto.

Quella riconquista, che i vecchi ceti dominanti bianchi del Sud avevano chiamato “Redenzione”, fu perseguita e attuata in tutti i modi. Anzitutto, frustrando ogni aspirazione degli ex schiavi a ottenere espropri e ridistribuzioni di terreni coltivabili requisiti ai grandi piantatori. La delusione fu cocente. Due esempi: la ripartizione di una lunga fascia di terre requisite effettuata lungo la costa orientale dal generale Sherman nel gennaio 1865 – quei “quaranta acri (e un mulo)” per ogni capofamiglia afroamericano che sarebbero poi assurti a simbolo delle promesse non mantenute<sup>11</sup> – su cui si erano subito impiantate circa 40.000 persone fu cancellata dal presidente Johnson nello stesso 1865; in Virginia, le terre che erano state confiscate, occupate e messe a coltura dagli ex schiavi furono anch'esse restituite, e l'esercito costrinse quasi 20.000 afroamericani a lasciarle. Dinamiche analoghe ebbero luogo pressoché ovunque nel Sud: le terre requisite furono restituite agli antichi proprietari e le promesse di riforma agraria furono dimenticate. Come scrive Nell Irvin Painter, il Partito repubblicano imboccò presto la via dell'abbandono della vecchia parola d'ordine “free soil, free labor, free men”, per diventare “rappresentante dei proprietari, non dei lavoratori” e l'idea stessa della confisca diventò “anatema”.<sup>12</sup> Complementari al rifiuto repubblicano di fare degli ex schiavi una classe di lavoratori della terra autonomi furono i progetti democratici di riportare i neri a uno stato di soggezione sociale il più possibile vicino a quello prebellico, ristringendoli al lavoro nelle piantagioni e impedendo loro il godimento dei diritti politici e civili che gli erano stati formalmente riconosciuti – dopo che il XIII

emendamento alla Costituzione aveva abolito la schiavitù nel 1865 – con il XIV emendamento del 1866 (ratificato nel luglio del 1868) che dava loro la cittadinanza e con il XV emendamento del 1869 (ratificato nel febbraio 1870) che garantiva loro il diritto di voto.<sup>13</sup>

Nel Sud bianco fu generale il risentimento nei confronti dei *freedmen*, gli ex schiavi visti come “oziosi”, “indocili” o “arroganti” dagli occhi di chi non poteva accettarli come individui liberi. E mentre lo stato federale istituiva il Freedmen’s Bureau (1865-72), la struttura assistenziale che doveva aiutare gli ex schiavi a inserirsi nella società ora “libera”, gli stati del Sud seguirono l’esempio del Mississippi, che nello stesso 1865 per primo adottava i “Black Codes”, insieme di norme punitive nei confronti degli afroamericani mirate, tra le altre cose, a impedire loro di circolare liberamente e a riportarli al lavoro, spesso non pagato: una delle pene tipiche, tanto per il “vagabondaggio”, quanto per l’indebitamento era l’imposizione di lavoro forzoso sotto i padroni delle piantagioni. Ma, come è ben noto, ai mezzi legali si affiancarono quelli illegali delle organizzazioni terroristiche e paramilitari che intimidirono, violentarono, ferirono e uccisero uomini e donne<sup>14</sup>; incendiarono e distrussero sedi di organizzazioni nere, scuole, abitazioni e attrezzi da lavoro; presidiarono le sezioni elettorali per impedire ai neri di votare e allontanarono gli eletti afroamericani dalle istituzioni. Tutte quelle prevaricazioni, messe in atto sia clandestinamente, sia sotto la copertura dei Black Codes, avevano luogo nel contesto delle oggettive difficoltà socio-economiche del Sud postbellico. Fu il loro insieme che diede progressivamente corpo ai progetti di migrazione.

## L’Exodus

È universalmente nota la “Grande Migrazione” degli anni della Prima guerra mondiale, i cui percorsi portarono oltre un milione di afroamericani dal “profondo Sud” rurale, sempre caratterizzato da miseria e oppressione razziale, verso le grandi città industriali del Nord e del Midwest. Molto meno conosciuto e presente nelle ricostruzioni degli storici – e non solo perché i flussi di popolazione furono di gran lunga minori, come si è detto – è l’esodo che ebbe luogo tra la fine degli anni Settanta e i Novanta dell’Ottocento e che si snodò all’interno del mondo rurale, tra Sud e Nord, con il Kansas come destinazione principale, e tra il Sud e il Texas, l’Oklahoma e, in misura più limitata, il Nebraska e il Colorado.

Perché *Exodus*? Furono i protagonisti stessi della migrazione a dargli quel nome. Il testo biblico, riferimento culturale pressoché obbligato, e il ruolo che i pastori delle chiese battiste e metodiste nere ebbero nel processo migratorio furono decisivi nel fissarne i connotati epico-religiosi. Il parallelo con la liberazione dalla schiavitù in Egitto venne istituito forse per la prima volta nel 1874 in Alabama, subito dopo che i vecchi ceti dominanti e il Partito democratico erano tornati al governo dello stato. Allora, nel corso di una convenzione di afroamericani a Montgomery si disse che i *freedmen* si sarebbero trovati costretti a “ripetere la storia degli israeliti” e a “cercare una nuova casa [...] al di fuori del regno e della legge del faraone”.<sup>15</sup> L’immagine attecchì. Qualche anno dopo, uno dei migranti appena sbarcato a St. Louis, spiegò a un giornalista del luogo che “questo è il nostro Mar

Rosso, qui a St. Louis, tra *home* e Kansas, e se restiamo uniti e conserviamo la fede arriveremo in Kansas e allora saremo davvero fuori dalla schiavitù...”, e un altro ancora: “ogni uomo è il Mosè di se stesso in questo esodo”, la cui destinazione finale era, come disse Benjamin Singleton nel 1880, la “terra promessa”.<sup>16</sup>

Queste immagini non sono improprie. L'esodo fu un movimento di popolo. A suo fondamento fu il rifiuto, ora che i vincoli della schiavitù erano stati spezzati (e territori “liberi” si aprivano nelle regioni dell'Ovest), di subire le prevaricazioni e violenze crescenti in tutto il Sud postbellico. E le sue caratteristiche qualificanti furono l'autoorganizzazione di base, popolare, in seno alle comunità nere e la numerosità dei gruppi familiari che vi presero parte. Come in ogni movimento di massa la capacità d'iniziativa e le pure e semplici necessità organizzative portarono all'emersione di figure guida e aspiranti tali. Il che, a sua volta, fece emergere nelle stesse comunità stratificazioni sociali che la cappa della “peculiare istituzione” aveva coperto. Come era prevedibile, le diversità si manifestarono nella varietà delle disponibilità economiche, dei possibili inserimenti sociali e nella maggiore partecipazione elettorale, attiva e passiva, dei neri liberi rispetto ai *freedmen*.

Furono evidenti anche negli atteggiamenti e nelle parole di una parte dei neri che testimoniarono di fronte alla commissione senatoriale del 1880: alle espressioni moderate con cui alcuni dei leader politici e religiosi istituzionali – quasi sempre neri *liberi*<sup>17</sup> – presentavano la situazione della comunità nera, si contrapposero infatti le voci di chi denunciava l'insopportabilità della condizione economica degli ex schiavi, i ricatti a cui essi erano sottoposti e le violenze di cui erano fatti oggetto.<sup>18</sup> Del resto, furono proprio gli ex schiavi a costituire la massa dei migranti. Tra loro, quasi tutti analfabeti, erano tuttavia presenti figure di artigiani e di “fortunati” a cui padroni benevolenti avevano lasciato accesso a qualche forma di istruzione, un certo numero di giovani che erano scappati per arruolarsi e combattere per l'Unione e di antichi schiavi ritornati dal Nord, dove erano riusciti a fuggire prima della guerra e avevano avuto la loro formazione culturale e politica nel movimento abolizionista.

Tra questi acquisirono grande popolarità figure come quelle del già citato Benjamin “Pap” Singleton e di Henry Adams, attivi in maniere e aree diverse del Sud. “Old Pap” Singleton, che si definiva il vero Mosè dell'esodo afroamericano, fu una delle figure centrali nella propaganda e organizzazione della migrazione.<sup>19</sup> Nato schiavo nel 1809 in Tennessee, nel 1846 era riuscito a fuggire a Windsor, in Canada, e si era poi stabilito a Detroit, dove fece il carpentiere e fu attivo abolizionista fino allo scoppio della Guerra civile. Nel 1862 tornò da uomo libero a Nashville, nel Tennessee ormai occupato dall'esercito unionista, dove fece l'artigiano. Dopo la fine della guerra – via via che venivano frustrate le speranze di trasformazione radicale della società post-schiavista – si convinse che fossero le nuove terre dell'Ovest a offrire ai neri poveri quegli sbocchi di libertà e di autonomia che la reazione bianca gli negava nel Sud. Insieme con altri diede vita negli anni Settanta a un progetto di trasferimento e fondazione di “colonie” in Kansas, dove andò in una prima esplorazione nel 1876. I progetti si concretarono per la prima volta nel 1878, quando la sua società acquisì terre nei pressi di Dunlap, in Kansas, riuscendo poi a trasferirvi alcune migliaia di “colonizzatori” a partire dall'anno seguente.

“Non ho intenzione di subire la violenza e lo sfruttamento e tutte quelle cose”, disse Singleton ai membri della Commissione senatoriale. Affermò di aver portato in Kansas 7432 persone, ma anche – orgogliosamente – di averne “risvegliato milioni” attraverso l’opera di sensibilizzazione e propaganda cui si era dedicato dalla fine degli anni Sessanta in poi.

Anche il più giovane Henry Adams era nato schiavo. Dalla Georgia, dove era nato nel 1843, la sua famiglia subì il trasferimento in Louisiana prima della guerra. Adams riuscì a comperare la propria libertà e a dedicarsi al commercio ambulante. Si arruolò nell’esercito statunitense nel 1866, rimanendo sotto le armi per tre anni, durante i quali imparò a leggere e scrivere. Già nel 1870 a Shreveport, nella Louisiana settentrionale, Adams fu l’animatore della Colored Men’s Protective Union, più nota come “the Committee”, un’associazione di alcune centinaia di afroamericani che si diede in prima istanza il compito di “vedere come viveva la nostra gente”, studiare la “vera condizione della nostra razza e decidere se era o no possibile rimanere sotto un popolo che ci ha tenuti in schiavitù”.<sup>20</sup> I resoconti degli uomini inviati nei vari stati, dove lavorarono e vissero con i loro simili, convinsero Adams e i suoi della irrimediabilità del Sud (“Nel 1877 perdemmo ogni speranza”). Tuttavia, fu solo alla fine del decennio che egli, dopo avere sostenuto la colonizzazione in Liberia per gran parte degli anni Settanta, abbracciò l’idea della migrazione verso il Kansas (e il Nebraska, il Texas e il Colorado); non prima, comunque, di avere scritto e fatto arrivare al Presidente degli Stati Uniti una petizione in difesa dei *freedmen* – una denuncia, in realtà, degli oltraggi e delle promesse negate – che firmarono poco meno di centomila afroamericani.

## I fatti

I protagonisti della migrazione, discussa e pianificata per anni dalle organizzazioni nere in cui convivevano *freedmen*, religiosi e neri liberi, furono gli ex schiavi. Essa fu sostenuta, almeno in parte, da reti solidali di afroamericani residenti nei luoghi di destinazione e di ex abolizionisti neri e bianchi nel resto del paese. Essa assunse caratteri di massa a mano a mano che si diffuse l’idea che il sottopopolato, aperto e tollerante Kansas – patria di John Brown, partito da lì per andare a combattere la schiavitù con le armi in pugno – offrì quell’accesso alla proprietà della terra e al lavoro libero che erano impossibili nel Sud.<sup>21</sup> La sua organizzazione richiese tempo. Non era facile per singoli e famiglie e per gli organizzatori riuscire ad accantonare o raccogliere il denaro necessario per affrontare le migliaia di chilometri del viaggio e tutto quello che sarebbe dovuto venire dopo. Inoltre, essa era apertamente osteggiata dai bianchi. Mentre all’interno della comunità nera meridionale si facevano riunioni, venivano fatti circolare volantini e strumenti informativi per propagandare i progetti migratori, in certi momenti e certe località fu necessario usare attente cautele per parlarne. Divenne infine “febbre” tra la fine del 1878 e i primi mesi del 1879, proseguendo poi nei primi anni Ottanta e subendo alti e bassi negli anni successivi in rapporto con situazioni locali particolari. Alla fine del 1879 erano già tra 15 e 20.000 gli afroamericani che erano arrivati in Kansas.<sup>22</sup>

Gli stati di partenza furono inizialmente soprattutto il Mississippi e la Louisiana, che si affacciano sul Mississippi. I migranti raggiungevano il grande fiume e lo risalivano in battello fino a St. Louis, da dove continuavano il viaggio verso il Kansas sul Missouri o via terra. Molti di loro venivano però anche dall'Alabama, dal Texas, in parte dal Missouri e dal resto del Sud, inclusi i più lontani "stati di confine" del Kentucky e del Tennessee.

Per quanti riuscivano ad arrivare al Mississippi nuove difficoltà iniziavano sulle sponde stesse del fiume. I bianchi che non sopportavano la mobilità e lo spirito di iniziativa dei neri e che non accettavano di perdere forza lavoro per i loro campi, facevano di tutto per impedire gli imbarchi. Minacciavano le persone, disperdevano i gruppi e li scacciavano dai pontili, chiedevano o imponevano ai battelli di non accettarli come passeggeri. A volte erano gli stessi comandanti che, pur accettando il pagamento del passaggio, rifiutavano di accogliere i migranti *a bordo* e li imbarcavano invece in chiatte che venivano trascinate a rimorchio dai battelli.

A St. Louis sorgevano nuove difficoltà logistiche e soprattutto finanziarie. Gli afroamericani locali formarono subito, però, associazioni solidaristiche per l'assistenza ai migranti. La prima e più importante, che rimase attiva fino all'esaurimento del flusso migratorio, fu il Colored Refugee Relief Board, organizzato per iniziativa soprattutto di Charleton Tandy, il quale coinvolse la comunità nera locale per mettere a disposizione rifugio e cibo, vestiti e denaro nella stessa St. Louis e per coprire le spese prevedibili per il resto del viaggio. Tuttavia, gli arrivi si succedevano a scadenze ravvicinate. Subito dopo le prime decine di migranti, arrivarono le centinaia e, insieme con loro, le notizie relative alle "migliaia che erano in attesa di passaggi verso nord". L'accoglienza dovette essere strutturata su basi stabili e fu formato un comitato con il compito della sua organizzazione. Le chiese nere ospitarono e assistettero i migranti. Furono definiti accordi con una delle compagnie del trasporto fluviale perché i suoi battelli prendessero a bordo i migranti nella risalita del Missouri verso il Kansas. A metà aprile 1879 erano più di 6000 gli *exodusters* approdati a St. Louis. A quel punto le "spedizioni" verso il Kansas avvenivano su basi settimanali stabili: venivano imbarcate circa 200 persone per volta, ogni gruppo dotato di una scorta di alimenti e denaro.<sup>23</sup>

L'accoglienza si ripeté anche in Kansas, dove, però, a doversi mobilitare "in nome di Dio e dell'umanità" come scrisse uno dei sindaci al governatore St. John, furono anche le istituzioni centrali dello stato. Il governatore mobilitò la sua amministrazione per aiutare sia i migranti che arrivavano a centinaia, sia i luoghi che per primi si trovarono a riceverli. Il primo di questi a essere investito fu la piccola Wyandotte, una cittadina di circa 5000 abitanti situata alla confluenza dei fiumi Missouri e Kansas, dove sbarcarono più di mille migranti nelle sole due settimane tra fine marzo e primi di aprile del 1879.<sup>24</sup> Le istituzioni e le associazioni caritatevoli fornirono l'assistenza immediata e distribuirono gruppi di *exodusters* nelle diverse località grandi e piccole dello stato, dove fu poi necessario affrontare i problemi che la frequenza e le dimensioni degli arrivi andavano creando.

Tuttavia, i disagi rimanevano e per molti furono insormontabili. L'insediamento comportava nuove, ulteriori difficoltà. La prima era il freddo dell'inverno; seguivano gli aspetti formali legati al lavoro, all'acquisizione di appezzamenti di

terreno coltivabile e all'acquisto di sementi, alla costruzione di abitazioni. Per tantissimi di loro – come, a dire il vero, per ancor più numerosi migranti bianchi nello stesso Kansas e nel Nebraska – queste ultime furono inizialmente *dugouts*, letterali “tane” scavate contro i fianchi di colline e rilievi, con i pavimenti di terra battuta e limitate coperture esterne fatte di rami e zolle della prateria. L'insediamento era più arduo di quanto avevano immaginato e un certo numero di migranti abbandonò l'impresa, tornando indietro o cercando altre destinazioni. Anche per questo la grandezza del fenomeno rimane imprecisa: essi furono probabilmente tra 40.000 e 60.000.

Le dimensioni numeriche, pur se difficilmente verificabili, sono almeno in parte deducibili dall'incremento della popolazione afroamericana in alcuni dei principali stati o luoghi di destinazione: Kansas, Missouri, Texas, Oklahoma. Alle soglie della guerra gli afroamericani residenti nel Kansas erano poche centinaia; il loro numero passò da 17.108 a 49.710 tra il censimento del 1870 e quello del 1890; nel Missouri passarono da 118.071 a 150.184; in Texas da 253.475 a 488.171 negli stessi anni. Nell'Oklahoma, le terre non occupate dall'*Indian territory* – in cui erano state “sistematizzate” le riserve delle varie popolazioni indiane rimosse dalle loro sedi storiche – vennero aperte agli insediamenti non indiani nel 1889. Un anno più tardi gli afroamericani risultavano essere 21.609 ed è significativo che soltanto 2973 di loro risultassero allora insediati *al di fuori* dei territori indiani.<sup>25</sup>

L'*Exodus* ebbe indubbi caratteri di eccezionalità. In un certo senso, tuttavia, nel contesto della grande instabilità sociale del Sud di allora, il fatto che tanti *freedmen* si mettessero il fagotto in spalla e lasciassero le piantagioni e i vecchi padroni – i bianchi li accusavano di girovagare senza meta – ne camuffò in parte la peculiarità. Il loro non era vagabondaggio *fine a se stesso*, come sottolineò Herbert Gutman nel 1976 nel suo studio sulle famiglie afroamericane: nei primi tempi dopo la fine della Guerra civile, molte migliaia di ex schiavi si misero in cammino in tutto il Sud alla ricerca di mogli, mariti, figli e genitori da cui erano stati forzatamente separati negli anni precedenti.<sup>26</sup> Inoltre, tornarono nel Sud con le stesse intenzioni anche centinaia di ex schiavi che erano fuggiti a nord nell'anteguerra e molti dei giovani che si erano arruolati nell'esercito unionista: quelli che, come scrive Painter, dopo il 1862 avevano trasformato la guerra per ripristinare l'Unione in una guerra per abolire la schiavitù.

Alcune migliaia di questi ultimi si distinsero dagli *exodusters*, pur condividendone molto probabilmente la stessa ribellione morale e lo stesso desiderio di libertà: lasciarono il Sud per il Texas e il Sudovest, dove diventarono cowboy nell'industria dell'allevamento in piena espansione: se tra un quarto e un quinto dei circa trenta-trentacinquemila cowboy erano neri il fatto era dovuto in buona parte alla loro insofferenza per l'oppressione razziale e in parte alla fiducia in se stessi che avevano acquisito sotto le armi. A margine dell'*Exodus*, infine, continuò a operare anche la American Colonization Society, che aveva già fatto emigrare in Liberia più di 10.000 afroamericani prima della Guerra civile, trasportandone 2500 nei primi cinque anni successivi al 1865 e altre migliaia nei decenni successivi.



## NOTE

\* Bruno Cartosio ha insegnato Storia dell'America del Nord all'Università di Bergamo fino al 2015 ed è stato fondatore di Ácoma con Alessandro Portelli. Le sue ultime pubblicazioni sono: *I lunghi anni Sessanta. Movimenti sociali e cultura politica negli Stati Uniti* (Feltrinelli, 2012), *La grande frattura. Concentrazione della ricchezza e disuguaglianze negli Stati Uniti* (Ombre corte, 2013) e *Verso Ovest. Storia e mitologia del Far West* (Feltrinelli, 2018).

1 Questo era l'ampio contesto dei fenomeni migratori verso il Grande Ovest in cui Robert G. Atheon, un *western historian*, collocava l'Exodus, spogliandolo delle sue molte specificità politico-culturali e razziali: *In Search of Canaan: Black Migration to Kansas, 1879-80*, Regents Press of Kansas, Lawrence 1978.

2 Nell Irvin Painter, *Exodusters: Black Migration to Kansas after Reconstruction*, A.A. Knopf, New York 1977.

3 Bryan M. Jack, *The St. Louis African American Community and the Exodusters*, University of Missouri Press, Columbia-London 2007, p. 3.

4 Charleton Tandy cit. in Herbert G. Gutman, *The Black Family in Slavery and Freedom, 1750-1925*, Pantheon Books, New York 1976, p. 438. Sul rapporto tra esodo e violenza, si veda Kidada E. Williams, *They Left Great Marks on Me: African American Testimonies of Racial Violence from Emancipation to World War I*, New York University Press, New York-London 2012.

5 Carter G. Woodson, *A Century of Negro Migration*, Association for the Study of Negro Life and History, Washington, D.C. 1918, contiene un'ampia bibliografia. United States Congress, "Senate Report 693": *Report and Testimony of the Select Committee of the United States Senate to Investigate the Cause of the Removal of the Negroes from the Southern States to the Northern States*, 46th Congress, 2nd Session, Washington D.C. 1880. Sulla composizione e gli atteggiamenti dei membri della commissione, si veda: Damani Davis, "Exodus to Kansas: The 1880 Senate Investigation of the Beginnings of the African American Migration from the South", in *Prologue Magazine*, Summer 2008, al sito: <https://www.archives.gov/publications/prologue/2008/summer/exodus.html>.

6 Dal Rapporto di minoranza, parte del "Senate Report 693", cit., p. X.

7 Parziale eccezione, destinata anch'essa a rimanere marginale, fu l'inserimento da parte dello storico non accademico Herbert Aptheker di una sezione intitolata "Exodus" nel suo *A Documentary History of the Negro People in the United States*, 2 voll., Citadel Press, New York 1968 [1951]; Vol. 2, pp. 715-721. Nella pagina introduttiva alle testimonianze scelte, Aptheker sintetizzava: "Un cattivo raccolto, una devastante epidemia di febbre gialla, gli insuccessi nei tentativi degli affittuari neri di imporre una riduzione degli affitti, la fine della Ricostruzione [con il ritorno al potere delle vecchie plantocrazie], il peonaggio, la violenza, l'assenza di strutture educative, il diffuso impedimento di votare e gli abusi sulle donne di colore produssero – dopo anni di pianificazione e preparazione – un esodo che vide qualcosa come 50.000 neri andare verso Nord nel giro di pochi mesi".

8 Nel saggio bibliografico finale Painter dà conto puntualmente della storiografia nel merito. È significativo, per esempio, che *Been in the Storm So Long: The Aftermath of Slavery* di Leon Litwack (A.A. Knopf, New York 1979), uno dei libri migliori di quegli stessi anni, non nomini neppure l'Exodus, pur trattando estesamente delle peregrinazioni post-belliche degli ex schiavi all'interno del Sud.

9 Gutman, *The Black Family*, cit., pp. 432-434.

10 Peter M. Bergman, *The Chronological History of the Negro in America*, Harper & Row, New York 1969, p. 282.

11 Henry Louis Gates, Jr., "The Truth Behind '40 Acres and a Mule'", in *The Root*; al sito: <http://www.theroot.com/the-truth-behind-40-acres-and-a-mule-1790894780>.

12 Painter, *Exodusters*, cit., p. XI; Eric Foner, *A Short History of Reconstruction, 1863-1877*, Harper & Row, New York 1990, pp. 71-75.

13 Nonostante l'ostilità bianca, decine di afroamericani furono eletti nelle assemblee legislative statali e 22 neri – 20 rappresentanti e 2 senatori – sedettero in Congresso tra il 1870 e il 1901.

14 La Commissione congressuale su illegalità e violenza rilevò nel giugno 1868 che nel biennio

precedente 373 freedmen erano stati uccisi dai bianchi (e 10 bianchi dai neri); Bergman, *The Chronological History of the Negro*, cit., p. 257. "L'assassinio dei neri era fatto comune in tutto il Sud e particolarmente in Louisiana", scriveva invece Carter Woodson, che riportava le parole del generale Sheridan, che nel 1875 affermò che almeno 3500 persone, in stragrande maggioranza nere, erano state uccise e ferite in quello stato: 1884 nel 1868; 1200 tra il 1868 e il '75; Woodson, *A Century of Negro Migration*, cit., p. 128.

15 Foner, *A Short History of Reconstruction*, cit., p. 252.

16 Jack, *The St. Louis African American Community*, cit., pp. 3, 32, 94; Davis, *Exodus to Kansas*, cit. La testimonianza di Singleton è disponibile al sito: <http://www.pbs.org/weta/thewest/resources/archives/seven/w67singl.htm>.

17 È opportuno ricordare che nel 1860, quando gli schiavi erano 3.953.760, i neri liberi in tutti gli Stati Uniti erano quasi 488.070; 261.918 di questi vivevano nei 14 stati meridionali e nel Distretto di Columbia, mentre 226.152 risiedevano nel Nord; Henry Louis Gates, Jr., "Free Blacks Lived in the North, Right?", in *The African Americans: Many Rivers to Cross*; al sito: [http://www.pbs.org/wnet/african-americans-many-rivers-to-cross/history/free-blacks-lived-in-the-north-right/\(21/5/2017\)](http://www.pbs.org/wnet/african-americans-many-rivers-to-cross/history/free-blacks-lived-in-the-north-right/(21/5/2017)).

18 Benjamin Singleton sottolineò la contraddizione nella sua testimonianza: "Signori lasciatemi dire la verità: mi sembra che abbiano scelto negri dal Sud per farli venire qui a testimoniare, che sono benestanti e possiedono le case in cui abitano, invece dei poveri che non hanno affari di cui occuparsi. Vadano a prendere chi può solo mettere un piede davanti all'altro, invece di quelli che hanno i soldi"; Davis, *Exodus to Kansas*, cit.

19 Le figure e i ruoli di Singleton e Adams sono centrali in Painter, *Exodusters*, cit.; Gary R. Entz, *Benjamin "Pap" Singleton: Father of the Kansas Exodus*, in *Portraits of African-American Life Since 1865*, a cura di Nina Mjagkij, Scholarly Resources, Wilmington, DE 2003; Id., "Image and Reality on the Kansas Prairie: 'Pap' Singleton's Cherokee County Colony", in *Kansas History*, XIX (Summer 1996), pp. 124-139.

20 La testimonianza di Adams è in Aptheker, *A Documentary History*, cit.; Vol. 2, pp. 715-721; Davis, *Exodus to Kansas*, cit.

21 Alla popolarità del Kansas contribuivano sia il fatto che la facile accessibilità alla terra appariva garantita dalle leggi federali sugli insediamenti (a partire dal primo *Homestead Act* del 1862) e dalla propaganda dello stesso Kansas, sia le prospettive del suo sviluppo economico (le sue città erano le stazioni di imbarco ferroviario delle mandrie provenienti dal Texas e dirette a Est). La popolazione del Kansas passò da 107.206 unità nel 1860, a 364.399 nel 1870 a 1.428.108 nel 1890.

22 Lee Ella Blake, *The Great Exodus of 1879 and 1880 to Kansas*, M.Sci. Thesis, Kansas State College of Agriculture and Applied Science, Manhattan 1942, p. 2; Glen Schwendemann, *Negro Exodus to Kansas: First Phase, March-July, 1879*, Unpublished Master's Thesis, University of Oklahoma, Norman 1957, pp. 36-83.

23 Glenn Schwendemann, "The 'Exodusters' on the Missouri", in *Kansas Historical Quarterly*, XXIX, 1 (Spring 1963), pp. 25-27.

24 Glenn Schwendemann, "Wyandotte and the First 'Exodusters' of 1879", in *Kansas Historical Quarterly*, XXVI, 3 (Fall 1960), pp. 234, 242 sgg: mentre l'opera istituzionale continuava nello stato, le pure e semplici dimensioni degli arrivi a Wyandotte, che pure aveva istituito una commissione per l'assistenza ai migranti, suscitò presto tentativi di bloccare gli sbarchi.

25 U. S. Census Bureau, Population Division, *Working Paper No. 56: Campbell Gibson and Kay Jung, Historical Census Statistics On Population Totals By Race, 1790 To 1990, And By Hispanic Origin, 1970 To 1990, For The United States, Regions, Divisions, And States*, Washington, D.C. (September 2002), pp. 49, 58, 69, 76; al sito: [http://mapmaker.rutgers.edu/REFERENCE/Hist\\_Pop\\_stats.pdf](http://mapmaker.rutgers.edu/REFERENCE/Hist_Pop_stats.pdf). Alcune delle popolazioni indiane la cui sede originaria era stato il Sudest, come i cherokee, avevano sempre avuto schiavi neri (che furono liberati nel 1865), il che ne spiega la presenza nella parte indiana del territorio. Sulla migrazione verso l'Oklahoma, dove furono fondate anche città di soli neri, si veda Arthur L. Tolson, *The Negro in Oklahoma Territory, 1889-1907: A Study in Racial Discrimination*, Ph.D. Dissertation, University of Oklahoma, Norman 1966.

26 Gutman, *The Black Family*, cit.; Litwack, *Been in the Storm So Long*, cit.

## 1937-2017: Ricordando *The Spanish Earth* di Joris Ivens

Elena Lamberti \*

Qual è la tua proposta? Costruire la Città dei Giusti? Lo farò,  
Sono d'accordo. O è il patto suicida, la romantica Morte?  
Molto bene, accetto, perché  
Io sono la tua scelta, la tua decisione: sì, io sono la Spagna.  
(W.H. Auden, "Spagna 1937")

Nell'autunno del 1937 uscì nelle sale cinematografiche americane il film documentario sulla Guerra civile spagnola *The Spanish Earth*, diretto da Joris Ivens ("l'olandese volante"), con la collaborazione di John Ferno, Ernest Hemingway, John Dos Passos (nonché di Orson Welles e di Jean Renoir, voci narranti rispettivamente della prima edizione in lingua inglese e di quella in lingua francese).<sup>1</sup> Si trattava di una collaborazione artistica non neutrale, poiché si riproponeva di incidere sulla politica di non intervento di Roosevelt e che, in questo, fallì clamorosamente. L'uscita del documentario fu, di fatto, limitata e boicottata e, come è noto, gli Stati Uniti non presero mai ufficialmente posizione, né intervennero in Spagna a favore dell'una o dell'altra fazione, a differenza di quanto fecero, invece, gli autori coinvolti nel progetto diretto da Ivens, seppure con sfumature diverse. Autori che, nella prima metà di quello stesso anno, si recarono in Spagna per documentare quanto stava avvenendo e che finirono per schierarsi al fianco dei volontari che confluirono nelle Brigate internazionali. Furono circa tremila quelli provenienti dagli Stati Uniti d'America (e furono oltre quarantamila i volontari arrivati da cinquanta nazioni) in risposta alla chiamata disperata del fronte repubblicano spagnolo in guerra dal 1936 contro le forze nazionaliste ribelli guidate dal generale Francisco Franco.<sup>2</sup> Tra questi, molti i cittadini comuni che ancora non erano riusciti a trovare un posto di lavoro e una stabilità sociale nonostante le nuove politiche rooseveltiane; insieme diedero vita a un esercito spontaneo, non autorizzato ad indossare la divisa ufficiale della nazione, ma solo quella ideale di un'America che credeva nella libertà e nella democrazia. Queste migliaia di "turisti armati", come vennero poi definiti da Winston Churchill, sfidarono la neutralità imposta loro dalla nazione un po' per spinta ideale e un po' per disperazione: combattere il fascismo (da comunisti, da anarchici o, semplicemente, da americani) e cercare un riscatto personale capace di dare senso e prospettiva a un futuro migliore. Molti quelli che, infatti, partirono dagli Stati Uniti con l'intenzione di non tornare indietro e di rifarsi una vita in Spagna; quelli che in Spagna rimasero poi per davvero furono, invece, soprattutto coloro che morirono in battaglia. Chi tornò negli Stati Uniti non ebbe vita facile: bollati come "antifascisti prematuri", i reduci dal fronte spagnolo vennero schedati e marchiati a vita, privati della possibilità di fare carriera nell'esercito americano di lì a poco impegnato nella Seconda guerra mon-

diale (furono molti coloro che, tornati dalla Spagna, partirono volontari anche per questa guerra), perseguitati come comunisti *tout court* e considerati inaffidabili o addirittura pericolosi nel secondo dopoguerra e per tutto il periodo della Guerra fredda.<sup>3</sup>

Come già i volontari americani partiti per il fronte, anche gli intellettuali del gruppo di Ivens si recarono in Spagna con la convinzione di mettere le armi a loro più consone, le parole e le immagini, al servizio di una causa avvertita come giusta poiché contrapposta a ciò che veniva definito, invece, come male assoluto: il fascismo, ovvero il sovvertimento dell'ordine democratico, della libertà di opinione e di espressione. Una volta arrivati in Spagna, si resero però conto che in quella guerra non v'era, in realtà, nulla di semplice. Scoprirono, infatti, che quella era una guerra che si stava giocando su un fronte internazionale molto più complesso, in seno al quale la neutralità della loro madrepatria non era affatto una scelta *politicamente* neutrale. Lo capirono molti degli intellettuali, degli artisti e degli scrittori nordamericani che in Spagna andarono per mestiere o per motivazioni politiche anche diverse, ma che finirono per prendere comunque posizione contro la neutralità del loro governo. Ancor di più lo capirono i volontari che riuscirono a tornare a casa, quegli antifascisti prematuri che, negli anni a seguire, "vennero braccati nelle prigioni e nei campi di concentramento, messi sulla lista nera, ostracizzati, spinti alla povertà, al suicidio e all'oblio - spesso in nome di quei principi che avevano cercato di difendere".<sup>4</sup>

L'arco narrativo di Ivens si costruisce a partire da un'idea particolarmente cara anche alle migliaia di lavoratori stagionali americani all'epoca in cerca di una vita migliore: la costruzione di un sistema di irrigazione per mettere a frutto un terreno espropriato agli antichi latifondisti nel villaggio di Fuentidueña de Tajo, posto nell'area madrilena. Nella pellicola di Ivens, il lavoro dei contadini impegnati in una causa comune viene giustapposto a quello dei soldati che combattono a Madrid: il pane prodotto dai primi servirà a sfamare chi combatte e resiste a Madrid; la difesa dei soldati nella capitale servirà a preservare le strade aperte alle comunicazioni e, anche, ai rifornimenti. L'acqua che irriga il campo sul finale del documentario testimonia il successo del lavoro collettivo e vuole dare speranza e sostegno a chi ancora sta combattendo per la libertà della nazione. Allo stesso modo, nel lavoro di Ivens i volti dei contadini e dei soldati sono giustapposti a quelli delle figure più note di quella resistenza, dalla Pasionaria Isidora Dolores Ibárruri Gómez (fu lei a coniare lo slogan "No Pasarán" per incitare la resistenza anti-franchista durante la prima, famosa battaglia di Madrid nel 1936) al presidente della Repubblica, Manuel Azaña (morto in esilio in Francia, dopo la vittoria del *Generalissimo*). Quale progetto artistico impegnato, questo film documentario ricorda così non solo l'esperienza della resistenza spagnola, ma anche e soprattutto l'illusione che sottese la realizzazione del suo stesso lavoro, *The Spanish Earth*, frutto di una collaborazione importante tra famosi corrispondenti dal fronte: l'illusione di quella che fu, forse, un'occasione mancata per le democrazie occidentali del tempo, ovvero la possibilità di scongiurare (o almeno adoperarsi per scongiurare) una seconda, terribile guerra mondiale partendo dalla difesa degli ideali di libertà della Spagna repubblicana, primo su tutti l'antifascismo. E chissà, se fosse andata davvero così,

forse oggi avremmo meno guerre da ricordare o da continuare, perché, come ha ricordato Martha Gellhorn, la guerra, in fondo, non è che una “orribile ripetizione” (e su questo torneremo).<sup>5</sup>

## Fare film, non fare cinema

L'idea che la Seconda guerra mondiale si sarebbe potuta evitare attraverso una diversa gestione della risposta internazionale alla Guerra civile spagnola è un po' vera e un po' (in realtà molto) ingenua, soprattutto oggi, allorché la distanza temporale e la ricerca storiografica hanno permesso di valutare come quella guerra fosse, come si diceva, tutto tranne che semplice alla luce del primo scenario internazionale postbellico allora in divenire. Eppure, in quel momento storico, furono moltissimi gli intellettuali che pensarono fosse, invece, possibile *per davvero*. Certamente convinto lo fu Ivens, a differenza di Hemingway che, ciononostante, collaborò e con entusiasmo al progetto cinematografico del regista olandese, di fatto un progetto sostenuto da una cordata di intellettuali nordamericani. Nell'agosto del 1938, Hemingway annuncerà addirittura la data di inizio di una nuova guerra: “La guerra in Spagna si combatte ormai da due anni. In Cina c'è una guerra da un anno. Ci si aspetta la guerra in Europa al più tardi entro l'estate prossima”.<sup>6</sup> Come ha ricordato Ivens, Hemingway:

pensava che la guerra in Spagna fosse una tra le tante, ma voleva scrivere qualcosa anche su questa. Aveva forti legami personali ed emotivi con la Spagna, ma non voleva attribuire a questa guerra delle implicazioni particolarmente profonde, e si mostrava piuttosto scettico quando io definivo la Guerra civile spagnola come la prima occasione di contrastare il fascismo in Europa, come la prima vera battaglia contro il fascismo.<sup>7</sup>

Coerentemente, anche mentre collabora con Ivens, le corrispondenze dal fronte spagnolo di Hemingway riflettono il suo essere disilluso rispetto alla reale possibilità di prevenire una guerra o alla possibilità che i cittadini, così come gli intellettuali e gli artisti, abbiano un qualsivoglia potere di intervenire, modificandole, sulle scelte dei loro governi. Scelte spesso camuffate dalla retorica ufficiale, spesso solo parzialmente visibili, ma di fatto intuibili da chi sa rimanere lucido e crede, invece, solo nei fatti o, meglio, nell'evidenza delle prove anche quando, come Hemingway, pure non esita a schierarsi e ad abbracciare una causa precisa; ovvero, anche quando non è neutrale. Come ha scritto Calvino, “L'aver sentito la guerra come l'immagine più veritiera, come la realtà normale del mondo borghese nell'età imperialista, è stata l'intuizione fondamentale di Hemingway”,<sup>8</sup> a prescindere dalla contingenza specifica e dalla parte con la quale, di volta in volta, inevitabilmente si è schierato. Già nel primo brevissimo capitolo di *Addio alle armi*, Hemingway introduce questa sua poetica, che si perfeziona a partire dalla Prima guerra mondiale, descrivendo lo stato di guerra come *naturalmente* inscritto nel paesaggio vicino al fronte: il passaggio dei carri armati porta polvere che si depo-

sita sulle foglie e sui tronchi degli alberi quasi come un grigiore autunnale; come a continuare un dialogo tra natura e guerra, il fango delle strade ricopre i soldati e i carri armati creando un'unica monocromia, mentre i bagliori dei combattimenti notturni assomigliano ai fulmini di un temporale estivo e il colera, portato dall'acqua piovana, miete *solo* settemila vittime, un numero che diventa persino insignificante rispetto ai milioni di morti mietuti, negli stessi mesi, dalla guerra. Allo stesso modo, dal fronte spagnolo Hemingway scrive corrispondenze in tempo reale in cui descrive non solo e non tanto la guerra e le azioni di guerra, quanto piuttosto la *normalità della guerra*, ormai sfondo quotidiano, realtà con la quale si convive giorno per giorno:

Una donna delle pulizie, con gli occhi arrossati, sta pulendo il sangue dal pavimento di marmo del corridoio. Il morto non eri tu, né nessuno di tua conoscenza e tutti sono molto affamati la mattina dopo una notte fredda e in un giorno lungo, il giorno che precede l'andare al fronte di Guadalajara.<sup>9</sup>

Quel giorno, non abbiamo più sparato ai serpenti, ma ho visto tre trote nel torrente che pesavano forse due chili; trote pesanti, sode, dai fianchi profondi che si rigiravano per prendere le cavallette che lanciavo loro, facendo vortici nell'acqua come se avessi buttato in acqua una pietra del selciato. In questo momento è appena caduta una granata su una casa che si trova più su dell'albergo da cui sto scrivendo a macchina. In strada, un ragazzino sta piangendo. Un miliziano lo ha preso in braccio e lo sta confortando. Nessuno è rimasto ucciso nella nostra strada e la gente che aveva iniziato a correre sta ora rallentando, sorride nervosamente. L'unico che non aveva corso sta guardando tutti dall'alto in basso e la città in cui abitiamo ora si chiama Madrid.<sup>10</sup>

Brani come quelli appena citati, frasi come "Questa mattina, quando siamo partiti per il fronte, era una giornata di primavera bella e ingannevole",<sup>11</sup> la dicono lunga sia sul modo di essere osservatore del nostro tempo di Hemingway (sempre per Calvino, "Hemingway prefigura quello che sarà lo spirito del soldato americano in Europa", e quella da lui descritta è la "guerra in paesi lontani, vista con il distacco dell'estraneo"),<sup>12</sup> sulla sua disillusione, sia sul suo avere capito che, ormai, la guerra era entrata nel quotidiano, prima ci si abituava, meglio era. La vita non si ferma, la gente di Spagna sta affrontando una guerra che non è più combattuta solo al fronte, ma ormai è ovunque e di tutti perché non fa più distinzione tra soldati e civili. La Guerra civile spagnola diventa così sempre più metafora della vita che continua a scorrere anche laddove tutti sono coinvolti, in un modo o nell'altro, dalla realtà di un massacro incessante. Un massacro che il fotogiornalismo e i media dell'epoca traducono, per la prima volta, in presa diretta rendendolo così sfondo anche per tutti coloro che lo *vedono* e lo *esperiscono* da lontano.<sup>13</sup>

Come il fotogiornalismo, anche il nuovo cinema documentario diventa linguaggio importante ai fini della comunicazione di massa proprio nel periodo tra le due guerre, con una rapida accelerazione sul finire degli anni Venti. John Grierson, Robert Flaherty e lo stesso Joris Ivens sono registi che, mettendo a frutto

L'innovazione tecnica che porta a perfezionare la qualità delle macchine da presa, così come quella delle tecniche di registrazione e di post-produzione, introducono una riflessione importante sul genere "film documentario" anche nel mondo occidentale, così come Lev Kulešov, Sergej Ėjzenštejn, Dziga Vertov e Vsevolod Illarionovič Pudovkin hanno fatto per quella che ancora oggi viene ricordata come la grande scuola sovietica di cinema, documentario e montaggio. È Grierson che usa, nel 1926, il termine "documentario" recensendo *Moana (L'Ultimo Eden)*, il film sulle isole Samoa dell'americano Robert J. Flaherty,<sup>14</sup> e che darà vita alla scuola del movimento documentaristico britannico; ed è sempre Grierson che nel 1938 fonderà il National Film Board of Canada, accettando l'invito del governo canadese che vuole utilizzare questa forma espressiva come mezzo per promuovere, nel mondo, la nazione (e che produrrà film di propaganda bellica durante la Seconda guerra mondiale).<sup>15</sup> Fin dagli inizi, il cinema documentario si propone dunque come genere ontologicamente ambiguo, strumento utile all'indagine antropologica di campo, così come strumento importante per l'educazione delle masse e, anche, per il loro indottrinamento: la grande illusione è, appunto, quella di poter rendere e mostrare la realtà *come davvero è*, un po' come i reportage fotografici o giornalistici che, negli stessi anni, hanno la pretesa di immortalare la realtà o di raccontare i fatti come sono *davvero accaduti*. Sarà proprio Ivens, nelle sue opere così come nei suoi scritti, a negare esplicitamente quell'illusione, affermando che difficilmente il documentarista potrà rimanere neutrale di fronte a un fatto di forte impatto sociale o di fronte alla Storia; quello che può fare, invece, è rispettare lo spettatore e il soggetto attraverso un racconto sincero ed onesto di ciò che vede a partire dal proprio punto di vista, dai propri principi, che non deve mai nascondere. Questo Ivens lo capirà con estrema lucidità sul fronte spagnolo, quando si troverà a raccontare qualcosa di diverso da ciò che aveva raccontato fino a quel momento: una Guerra civile in cui la posta in gioco sembrava essere molto più alta del solo futuro della nazione in cui si stava combattendo. Quell'esperienza e quella presa di coscienza vengono condivise, nella pratica così come nella traduzione artistica, con diversi scrittori nordamericani ed in particolare con Ernest Hemingway, che prenderà il posto di Dos Passos nella scrittura del commento al documentario di Ivens. Per il regista, così come per lo scrittore, la Guerra civile spagnola diventerà anche una occasione triste ma cruciale per mettere a punto le rispettive poetiche che, pur nelle differenze, si incontrano laddove i due si confrontano con la questione di come si debba intendere una resa *veritiera*, in letteratura così come nel cinema documentario. E anche su questo ritorneremo.

Come ricorda lo stesso Ivens, la Guerra civile spagnola iniziò mentre lui si trovava a New York su invito della New Film Alliance per lavorare a un film didattico. Tra i fondatori della Filmliga di Amsterdam, uno dei primi cineclub al mondo, a metà degli anni Trenta Ivens aveva ormai acquisito fama internazionale come "cineasta dell'avanguardia formalista, ma anche soprattutto come regista di film caratterizzati da un potente realismo di denuncia sociale e politica",<sup>16</sup> autore di circa dieci opere accomunate da chiari interessi dominanti:

Anzitutto il lavoro, poi il rapporto dell'uomo con la natura, infine la lotta degli uomini per la pace, per l'indipendenza, per il socialismo, cioè – in altre parole – la lotta per lavorare in pace e superare i conflitti con la natura. C'è, nella sua tematica dominante, una visione unitaria che si snoda attraverso situazioni storiche, geografiche e sociali diversissime, una filosofia naturale che investe il rapporto dell'uomo con l'ambiente, con le condizioni materiali di esistenza, e la sua lotta per superare le difficoltà, gli ostacoli, le contraddizioni".<sup>17</sup>

Le esperienze maturate dal 1928 al 1934 erano servite a Ivens ad acquisire consapevolezza tecnica ed estetica, proprietà del mezzo e delle sue capacità espressive, abbracciando senza esitazione il sonoro e schierandosi contro gli avversari che in esso vedevano lo strumento che avrebbe ucciso "l'arte dell'immagine". Per Ivens, tanto il cinema documentario che quello di finzione non devono tradursi in mere esperienze contemplative; al contrario, devono portare lo spettatore a capire meglio la realtà in cui ci si trova a vivere. Come ebbe a dire: "Avendo cominciato con la sperimentazione formale ed estetica dell'avanguardia, il mio problema è sempre stato *che cosa dire, dopo avere imparato a dire*".<sup>18</sup> Già nel manifesto della Filmliga, scritto dieci anni prima di quel 1937 che avrebbe segnato per sempre la sua produzione, Ivens e gli altri documentaristi avevano scritto:

#### QUI SI GIOCA IL FUTURO DEL FILM

Una volta su cento vediamo un film, altrimenti vediamo solo del cinema.

Tutta merce di massa, cliché commerciali, America, kitsch.

In questa arena, film e cinema sono nemici naturali.

Noi crediamo al film puro, autonomo. Il futuro del film come forma d'arte è funesto, se noi non lo prendiamo a cuore.<sup>19</sup>

Coerentemente, i rari film di finzione di Ivens non sono *cinema*: anche laddove viene raccontata una storia d'amore, lo sguardo è ben lontano dal cliché di massa, così come dal lieto fine. È il caso, ad esempio, di *Branding* (film muto del 1929, che in realtà Ivens definisce per metà finzione e per metà documentario) laddove si racconta dell'amore infelice tra un marinaio disoccupato ed una ragazza che finirà col lasciarlo per un usuraio: la materialità della vita ha la meglio sul sentimento, l'ideale romantico non ha nulla a che fare con il Novecento di Ivens, proprio come non ha nulla a che fare con quello di Hemingway. E nemmeno con quello di Dos Passos, autore che ebbe un ruolo importante nella prima fase di riscrittura del copione di *The Spanish Earth*.

Fu Archibald MacLeish a suggerire di mandare Ivens in Spagna per girare un documentario: all'epoca, i cinegiornali che arrivavano dal fronte di guerra erano quasi tutti girati dalla parte franchista e, dunque, propagandavano una visione parziale favorevole al generale fascista. Ivens accettò prontamente di partire, nonostante gli scarsi finanziamenti, stimolato dall'idea che il pubblico americano non dovesse più dipendere dal materiale di repertorio girato dai nazionalisti. In breve tempo mise insieme una fidata squadra di cineasti e, nonostante gli scarsi



finanziamenti, partì immediatamente per il fronte perché “La guerra non poteva aspettare.”<sup>20</sup> Tra le prime persone che coinvolse al di fuori degli Stati Uniti, vi fu John Ferno, anch’egli olandese e già suo collaboratore:

Mandai a John Ferno un lungo telegramma, in cui lo informavo che alcuni noti scrittori di New York avevano fondato una società chiamata Contemporary Historians, per produrre un film sulla Guerra civile spagnola; che nessuno dei collaboratori percepiva un compenso; che tutti eravamo pronti a dedicare alla causa spagnola il nostro lavoro; che molte persone non avevano nulla a che fare con il settore dei documentari, ma che erano disposte a offrire del denaro per questo film; che noi potevamo mettere a disposizione perlomeno la nostra forza-lavoro, visto che non avevamo il becco di un quattrino; che c’era un certo rischio di venire feriti o di rimetterci la pelle, ma che io sarei stato felicissimo se avesse voluto venire con me. La risposta di Johnny fu “Sì”.<sup>21</sup>

Per stile e per vigore, questo passaggio di Ivens ricorda la prosa nitida e decisa di Hemingway, proprio come la sua scelta di partire e andare a vedere di persona quello che stava accadendo, per raccontarlo a modo proprio e certamente senza sentimentalismo. Racconta poi di essersi preparato al viaggio portando con sé un unico abbozzo di copione scritto da uno degli autori newyorkesi, di cui non fa il nome: quella prima trama iniziava con la deposizione di re Alfonso XIII (1931) per raccontare il divenire della Spagna repubblicana fino alla ribellione fascista del 1936, a partire dalla piccola realtà di un paesino rurale e dalla storia personale di un giovane che da contadino prende coscienza della riforma agraria e diventa antifascista e miliziano. “Di questo tipo sono le sceneggiature di un documentario che si pensa di poter girare: ovviamente, solo immaginandole lontano dalla nazione, dilaniata dalla guerra, in cui dovrebbe verificarsi quanto descritto nella trama”.<sup>22</sup> L’esperienza diretta e l’incontro con Dos Passos prima e, poi, con Hemingway porterà Ivens a capire che la gente di Spagna “era troppo coinvolta nella lotta contro i fascisti, per poter ricordare come andavano le cose in un tipico villaggio prima della guerra. Ci vergognammo per non aver subito preso in considerazione questo fatto”.<sup>23</sup>

Arrivando a Valencia, Ivens capirà così che, ferma restando l’intenzione di girare un documentario con il fine di suscitare interesse per quello che stava accadendo in Spagna e chiarire all’opinione pubblica americana i motivi della guerra, non si poteva più fare affidamento su un abbozzo di copione anacronistico e distante dalla realtà del momento. Sebbene segua una trama sempre uguale a se stessa, sebbene nella società dell’immagine la resa iconica del massacro si traduca, come vedremo, in una orribile ripetizione, la guerra in tempo reale è qualcosa che precede il copione del film, anche se, una volta realizzato, sarà di quello che, come dirà Hemingway, tutti si ricorderanno. A differenza dell’autore di opere di mera propaganda che agisce aprioristicamente a tavolino, il documentarista si cala appieno nella situazione e la esperisce. Girare un documentario in zona di guerra diventa così, prima di tutto, un viaggio di iniziazione tanto estetica che etica, un percorso di ascolto di se stessi che matura in una situazione estrema; la si può comprendere

appieno solo se si affinano i sensi e se si impara a percepire quello spazio e gli individui che lo abitano in modo diverso:

Andare al fronte era sempre qualcosa di speciale. In macchina 'alle sei del mattino' sulla strada di montagna sassosa e polverosa, muovendo verso il luogo delle riprese, pesavo talvolta: 'Come tornerò? E soprattutto, tornerò?'. Non era sentimentalismo, solo pensieri...Si ha molto tempo per riflettere. ...Ma durante questo tragitto al fronte i sensi si affinano, cresce la capacità di osservazione. Si registrano tutti i dettagli lungo la strada; piccolezze che diventano importanti come una immagine totale: una foglia rossa, una grande montagna, gialla per la siccità.

Le mie facoltà di percezione dei colori aumentarono grazie a questi viaggi al fronte. Acquistai un nuovo tipo di percezione della natura. Un paesaggio dipinto non mi ha mai dato uno stimolo particolare. Quando visitavo i musei in Olanda, andavo sempre diritto verso i ritratti o i quadri che raffiguravano persone. [...]

Ma qui accadde qualcosa, qualcosa che mi era mancato molto per tutta la vita, che si rivelava improvvisamente forte e vivo: e la natura mi si apriva ogni giorno davanti, nuova.

[...] mi trovavo maggiormente in uno stato di meditazione. Ciò affinava i sensi per il lavoro pratico sulle linee di combattimento, aumentava il predominio del contegno e del vigile spirito: il pericolo di essere ucciso o ferito si riduceva, e gli uomini al cui fianco si lavorava si trovavano, grazie anche alla propria prudenza, in una situazione di minor pericolo.<sup>24</sup>

Quella che Ivens descrive, ancora con una prosa che ricorda quella di Hemingway, è una esperienza anche estetica di vita al fronte; non si tratta però di una estetica contemplativa fine a se stessa, bensì di un percorso di affinamento sensoriale e percettivo volto a cogliere appieno la dimensione di ciò che si sta vivendo, così come del dove. Lo stato di meditazione non descrive qui una condizione sospesa dalla realtà ma, al contrario, una condizione consapevolmente immersa in quella realtà così estrema e, per Ivens, così nuova. Emerge dunque tutto l'anacronismo di una trama scritta da lontano, solo immaginata e non esperita. Riscriverla diventerà per Ivens non una scelta estetica, ma una esigenza etica e di onestà artistica: vuole fare un *film*, non vuole fare *cinema*.

Sarà con Dos Passos che, infine, Ivens riuscirà a cogliere il filo rosso per un nuovo copione che sentirà sincero. Insieme all'autore americano, che parlava lo spagnolo e che fungeva anche da traduttore, Ivens intervistò "una gran quantità di persone" portando avanti un intenso lavoro di campo al fine di cogliere le ragioni profonde del conflitto:

Finalmente ci fu chiaro, e in modo drammatico, il rapporto tra il problema dell'alimentazione e la riforma agraria. Incominciammo a elaborare un lavoro che ponesse ugualmente l'accento sulla difesa di Madrid e su quella dei paesi vicini, che dovevano essere assolutamente salvaguardati, perché rifornivano la capitale di generi alimentari: patate, verdura, pomodori, olive. Il nostro primo set per le riprese fu

relativo agli scontri che avvenivano intorno a Madrid. Nel frattempo compivamo però altri sopralluoghi, per trovare una località ove si stesse costruendo un sistema di irrigazione (un'idea della nostra trama newyorkese che volevamo mantenere), e si coltivassero intensivamente i campi, per dare un contributo alla difesa di Madrid. Gli uomini lavoravano insieme per un utile comune, nel presente così come nel futuro.<sup>25</sup>

Nella nuova trama resta il sistema di irrigazione, ma scompare il passato: si parte dal presente della terra di Spagna, coltivata ora insieme "per un utile comune" e non per pochi, per un'idea di uguaglianza che poggia su quella di un bene pubblico democraticamente condiviso. Nell'edizione finale, le prime sequenze del film di Ivens, accompagnate dalla voce empatica di Hemingway, raccontano l'entusiasmo e l'orgoglio degli abitanti del villaggio di Fuentedueña, a circa quaranta chilometri da Madrid, impegnati nella costruzione dell'impianto di irrigazione e nella produzione di pane e di alimenti per il sostentamento della capitale. Prima di girare, Ivens, Dos Passos, gli uomini e le donne della troupe devono spiegare agli abitanti che non sono venuti "per trarre profitto dalle loro vicende belliche"<sup>26</sup> ma per raccontare al mondo la loro storia, conquistandone così la fiducia. L'esperienza al villaggio è per Ivens tanto travolgente quanto quella al fronte; l'una e l'altra lo cambiarono a tal punto da fargli sentire la necessità di lasciare, seppure per pochi giorni la Spagna, per collocare quella sua esperienza soggettiva in una prospettiva oggettiva e, anche, etica. A un mese dalle prime riprese, Ivens va così brevemente in Francia alla ricerca di una distanza che, senza snaturare o rinnegare il vissuto, potesse servire a valutarlo nella sincerità e nella onestà della resa.

Mi sentivo così coinvolto in questa guerra da scordare il fatto che ero venuto solo per fare il mio lavoro, e che avrei dovuto lasciare la Spagna, a lavoro finito: che la guerra fosse finita oppure no. Per la prima volta nella mia esistenza vidi la distruzione e la morte, di cui avevo tanto letto. Questo spettacolo mutò i pensieri, il modo di agire, tutta la vita. E questo era il motivo principale per cui andai a Parigi: volevo mettere alla prova me stesso, mostrare le riprese ad altre persone perché mi potessero dire se quelle immagini costituivano un vero film, oppure se io producevo soltanto cose da cinegiornale.<sup>27</sup>

La parentesi parigina diventerà importante per fare capire ad Ivens di essere sulla giusta strada, così come a fargli incontrare Hemingway che, messo al corrente del progetto, offrì la sua collaborazione prendendo rapidamente il posto di Dos Passos, che da lì a poco lascerà la produzione e la Spagna a seguito di un episodio che incise profondamente anche sulla sua visione politica.<sup>28</sup> Forte dei pareri incoraggianti ricevuti da altri cineasti e scrittori, Ivens tornò in Spagna "più calmo e sicuro" del suo lavoro, seguito di lì a poco da un Hemingway che va, in prima battuta, per fare il suo lavoro di disilluso reporter di guerra ma che, lavorando con Ivens alla realizzazione di *The Spanish Earth*, finirà con l'adoperarsi per far sì che quell'opera potesse essere vista da tanti americani. L'intenzione è quella di mostrare il film al

presidente Roosevelt per ottenere da lui “un’aperta presa di posizione per quanto riguardava il non-intervento e la legge sulla neutralità”.<sup>29</sup> In effetti, quello stesso anno il film venne proiettato in anteprima alla Casa Bianca, alla presenza del Presidente, della moglie, del figlio James e di Martha Gellhorn, che accompagnava Hemingway e Ivens; quest’ultimo confesserà, però, che non trovarono il coraggio di parlare apertamente al Presidente. Ciononostante, al termine della proiezione, Roosevelt offrì loro un suggerimento interessante, soprattutto se si considera che, di fatto, la politica americana, almeno nell’immediato, non mutò:

Perché non sottolineate maggiormente il fatto che gli spagnoli combattono non solo per il diritto di avere un loro governo, ma anche per il diritto di coltivare quei grandi apprezzamenti di terra che il vecchio sistema mantiene arbitrariamente improduttivi?<sup>30</sup>

È un commento che sembra cogliere ed accettare il fatto che la *terra* di Spagna fosse l’elemento iconico attorno al quale ruotava la tragedia spagnola, vero e proprio simbolo della nuova e fragile società democratica che lottava per la propria sopravvivenza contro il riemergere di un passato reazionario e iniquo. A ben pensarci, però, forse è proprio questa l’idea che più spaventava l’America *liberal*, anche quella del New Deal: la redistribuzione delle terre, la riforma agraria e la proprietà collettiva erano, infatti, fiori all’occhiello dell’internazionale socialista, non certo della società capitalista (che, non a caso, viene spesso tradotta in termini di *imperialismo*).<sup>31</sup>

Il film fu poi proiettato anche a Los Angeles, nella speranza sia di poter raccogliere fondi per mandare aiuti immediati al fronte repubblicano nella forma di ambulanze (inviate a pezzi e rimontate in Spagna per superare l’embargo), sia per cercare distributori sul territorio nazionale: lo scopo dichiarato era quello di sollecitare nell’opinione pubblica una reazione tale da influenzare le politiche governative ed orientarle a favore del sostegno diretto al legittimo governo di Madrid. Non accadde. Ad Hollywood come in seguito a New York, le proiezioni furono sempre limitate agli “auditori attrezzati con il sonoro” e il film venne spesso rifiutato con le ragioni più disparate: “Ora era troppo lungo, ora era troppo breve; solo le persone più oneste ci dissero chiaro e tondo che temevano complicazioni”.<sup>32</sup>

Negli Stati Uniti il film fu criticato sia per il contenuto (giudicato non obiettivo e troppo schierato a favore della Repubblica), che per la forma: era visto come uno strano ibrido tra il film d’arte e il film di propaganda e, dunque, era anche formalmente molto lontano dalle esigenze del mercato dell’intrattenimento tipico dei film di finzione *Made in Hollywood*. Nella sua autobiografia, Ivens elenca nel dettaglio le recensioni, dimostrando così l’eterno iato esistente tra gli intellettuali che, come lui, considerano il proprio mezzo espressivo come strumento al servizio dell’esplorazione del presente e chi, invece, addomestica l’esplorazione a partire da ciò che più piace al pubblico. È, di nuovo, l’antica querelle tra avanguardia e manierismo, tra arte che disturba nel e per il suo dire in modo diverso e arte che appaga e conforta. L’ibrido di Ivens è avanguardia nel senso più profondo del termine: scardina le convenzioni di senso e di forma per fare esperire tanto il

dramma vissuto che quello di chi lo sta testimoniando perché non si può rimanere indifferenti di fronte alla Storia.

Si è detto del pensiero di Ivens circa la differenza tra “film” e “cinema”, quest’ultimo inteso soprattutto come “merce di massa, cliché commerciali, America, kitsch”. Si è detto anche del suo essersi allontanato in modo consapevole e convinto dal film inteso solo come forma d’arte. Coerentemente, *The Spanish Earth* si costruisce proprio su una poetica originale e dà forma a una denuncia che è a un tempo soggettiva ed oggettiva, poiché realizzata da un regista che sa *cosa dire* e *come dirlo*. Una poetica maturata nella peggiore delle guerre immaginabili, una guerra civile, dove si contrapponevano due visioni del mondo estreme e dove era impossibile rimanere neutrali. Di fronte ai problemi vitali, il regista, come lo scrittore, come l’artista torna prima di tutto uomo e prende posizione:

Spesso mi fu chiesto perché non fossimo andati dall’altra parte per girare un film obiettivo. La mia unica risposta fu che un documentarista dovrebbe assumere un suo atteggiamento nei confronti di problemi essenziali come il fascismo e l’antifascismo: deve prendere una posizione precisa, se vuole che il suo lavoro abbia valore drammatico, emotivo e artistico. E poi bisogna tener conto di un’altra cosa molto semplice: quando si è in guerra da una parte e si passa dall’altra, o ci si becca una fucilata, o si viene rinchiusi in un carcere militare; non si può stare da tutte e due le parti, né come soldato, né come regista.”<sup>33</sup>

La Guerra civile spagnola non fece eccezioni anche se, come scrisse Hemingway in una delle sue corrispondenze da Madrid, quella era “una strana specie di nuova guerra dove impari solo quello a cui sei in grado di credere”.<sup>34</sup> È, lo si è ricordato, la prima guerra a essere vista pressoché in diretta, la prima guerra mediatizzata quasi in tempo reale e quella che, proprio per questo, porterà gli scrittori, così come i registi, a riflettere su come i concetti di realtà, di immaginazione e di testimonianza si complichino e rapidamente nel secolo delle ideologie e nella società dell’immagine, nell’epoca della presa diretta e della postproduzione.

## **Non si può essere neutrali sui problemi essenziali**

La Guerra civile spagnola fu per davvero una “strana specie di nuova guerra”, la prima ad avere un impatto importante su larga scala e nell’immediato anche a causa del rinnovato contesto tecnologico. Il fotogiornalismo e il film documentario non cambiano la guerra in sé, né cambiano il numero dei morti, ma certamente incidono sulla formazione di una opinione pubblica. È anche per come è stata percepita e raccontata in tempo reale che la Guerra civile spagnola ha finito con l’aver un ruolo particolare nell’immaginario collettivo transnazionale del Novecento, diventando *mitica*, soprattutto nel racconto visivo dell’esperienza delle Brigate internazionali e in quello del fallimento dell’idea democratica in Spagna quale preludio alla Seconda guerra mondiale. Non che gli orrori della guerra moderna non fossero stati *mostrati* fino a quel momento: ‘I disastri della guerra’ di Goya, le

fotografie della Guerra civile americana di Mathew B. Brady, Alexander Gardner o Timothy O'Sullivan, fino al portfolio di denuncia 'La guerra' di Otto Dix sono solo alcuni esempi di come le arti visive abbiano spesso saputo cogliere la drammaticità della guerra, agendo già come strumenti dell'antiretorica. Eppure, l'impatto che queste opere hanno avuto sulla comunità internazionale del loro tempo è stato minimo, eccezion fatta per una rarefatta élite culturale: come si è detto, è solo nel Novecento e a partire dal primo periodo post-bellico che si svilupparono non solo nuove tecnologie dell'immagine, ma anche nuove infrastrutture: dalle nuove, potenti macchine da stampa alle nuove e capillari catene di produzione e distribuzione dei prodotti culturali di massa, capaci di disseminare pressoché in tempo reale una stessa immagine su più realtà nazionali. Non a caso, si dice che il vero significato di ogni nuova tecnologia risieda soprattutto nel cambiamento di scala o di schema che introduce nella vita delle persone. Quelle infrastrutture, stimolate da quelle nuove tecnologie, introdurranno cambiamenti importanti: nascerà ben presto una comunità di lettori e di spettatori sempre più ampia e transnazionale che finirà col vedere il mondo *allo stesso modo e nello stesso momento* (sebbene potrà essere interpretato diversamente, a seconda dei contesti e della formazione del pubblico, così come di ciò che "si vuole vedere"). Un fatto (di cronaca o culturale) potrà assurgere ad "evento iconico", ovvero a evento mediatico di massa che, per quanto esperito vicariamente, rimarrà impresso *ad arte* nella memoria culturale collettiva:<sup>35</sup> visivamente percepito dai singoli nel quotidiano e in presa diretta, un fatto traumatico (inteso non solo con accezione negativa ma come fatto che cambia drasticamente uno *status quo*) diventa necessariamente parte dell'esperienza di vita degli spettatori poiché si insinua nella memoria individuale anche come ricordo di loro stessi *nel* fatto. Nella società dell'immagine, così come si è venuta a connotare a partire dal periodo tra le due guerre e in particolare dagli anni Trenta, gli eventi iconici daranno forma al senso più profondo di quelle nuove tecnologie, traducendosi in memorie culturali di volta in volta divise o condivise.

Il cinegiornale, nato in Francia a inizio Novecento e diffusosi già nell'epoca del muto, diventerà vera forma di comunicazione di massa solo dopo l'avvento del sonoro, quando si farà potente strumento di propaganda dei diversi regimi totalitari, raggiungendo l'apice di popolarità durante la Seconda guerra mondiale. Anche la Prima guerra mondiale era già stata raccontata visivamente dal cinema e su larga scala, ma non in tempo reale, non in presa diretta, sia per ragioni di censura che per ragioni tecnologiche. Inoltre, le produzioni cinematografiche di successo sulla Prima guerra mondiale videro la luce o dopo la pubblicazione dei romanzi dell'antiretorica di guerra o come trasposizione degli stessi. *The Big Parade* di King Vidor, il primo grande film della moderna anti-retorica di guerra girato negli Stati Uniti è, infatti, del 1925 (laddove ben due romanzi di Dos Passos, *L'iniziazione di un uomo: 1917* e *Tre soldati* erano già stati pubblicati, rispettivamente nel 1920 e nel 1921); la prima trasposizione di *Addio alle armi* di Hemingway è del 1932 e quella di *Nulla di nuovo sul fronte occidentale*, di Eric Maria Remarque, del 1930. È con la Guerra civile spagnola che il conflitto irrompe visivamente nel quotidiano *nel momento in cui accade*; diventa così il primo evento mediatico 'di massa' perché le fotografie, tra gli altri, di Robert Capa o di Gerda Tara, così come i cinegiornali dei franchisti possono

ora contare su una nuova industria della comunicazione che le diffonde nell'immediato. Il fotogiornalismo e il cinegiornale stanno alla Guerra civile spagnola come la televisione sta alla Guerra del Vietnam e la World Wide Web sta alla Prima guerra del Golfo (e a tutte quelle che sono venute dopo).

Non è un caso se Marta Gellhorn parlerà di una stessa *faccia della guerra* proprio a partire dalla sua esperienza come corrispondente per *Collier's* sul fronte spagnolo.

La guerra ha un'unica trama; l'azione si costruisce sulla fame, sugli sfollati, sulla paura, sul dolore e sulla morte. I bambini feriti e affamati, a Barcellona nel 1939 e a Nijmegen nel 1944, erano gli stessi. I profughi, che si trascinarono con tutto quello che riuscivano a portare via dalla guerra verso nessuna certezza, erano un unico popolo in tutto il mondo. Il fagotto informe di un soldato americano morto nella neve del Lussemburgo era uguale al cadavere di ogni altro soldato in qualsiasi altro paese. La guerra è una orribile ripetizione.<sup>36</sup>

Ancora oggi la guerra ha, nei suoi effetti, quello stesso volto già descritto da Gellhorn in queste poche righe, a dimostrazione di come lo sviluppo di bombe sempre più intelligenti sia stato direttamente proporzionale alla preservazione della stupidità umana; ancora oggi, le immagini che ci arrivano dai diversi fronti aperti in troppe parti del mondo ricordano quelle qui descritte per Barcellona, Nijmegen, o il Lussemburgo. Ci sono però due aspetti che, in prospettiva, rendono l'affermazione di Gellhorn particolarmente interessante, la prima è legata allo stile, la seconda al contenuto. I sostantivi che la scrittrice utilizza per rendere l'idea della guerra come "orribile ripetizione" richiamano, infatti, il mondo delle nuove tecnologie dell'immagine del tempo, ovvero il mondo del cinema e del film documentario. I termini *trama* e *azione* sembrano, infatti, introdurre una vera e propria sceneggiatura cinematografica di cui lei stessa offre poi una prima chiara video-sequenza narrativa: i bambini affamati e feriti, i profughi, i soldati caduti possono essere visualizzati come altrettante scene di un racconto per immagini che viene offerto al lettore con un montaggio a effetto che culmina nella resa emotivamente strategica degli orrori della guerra (la fame, la distruzione, la morte). Sul contenuto poi, come si diceva, Gellhorn inizia citando Barcellona, ovvero l'esperienza della Guerra civile spagnola. Certo, come reporter non può che parlare di ciò che ha visto come testimone diretta; eppure il riferimento al fronte spagnolo (che fu, dal 1937, anche il suo primo fronte) sottolinea che è proprio da quel momento che la guerra viene percepita non solo come una ripetizione orribile, ovvero come un'esperienza che si costruisce su una stessa, identica trama, ma pure come quella ripetizione sarà sempre uguale a se stessa *anche visivamente*. È a partire da quel momento che la guerra si fa *azione* appiattita da una iconografia quasi scontata, declinata attraverso immagini serializzate, riprodotte in massa e rapidamente disseminate anche come *prodotto*. È da questo momento che, inevitabilmente, anche la guerra diventa *in sé* soggetto/oggetto di *riproducibilità tecnica*, come ogni altra opera umana, bella od orrificica che sia, la cui immagine ripetuta in modo esponenziale e sistematico rischia di portare, nel tempo, all'assuefazione visivo-emotiva. L'esperienza di guerra mediata e mediatizzata diventa, infatti, contenuto seriale replicabile subito e su

larga scala, non più esperienza unica per quanto drammatica. Il declino dell'aura di benjaminiana memoria è quella condizione che, rende possibile, per Hemingway, per Calvino e per molti altri autori di buona parte del Novecento, la percezione della guerra ormai mediatizzata come "realtà normale del mondo borghese nell'età imperialista" e poi, per noi cittadini del ventunesimo secolo, come sorta di realtà aumentata, sospesa tra il virtuale e il video-gioco, qualcosa che continua a fare da sfondo alla vita che quotidianamente viviamo. E questo proprio perché la guerra è una orribile ripetizione di cui abbiamo visto mille e mille volte il volto, la trama, l'azione. Come già per i madrileni descritti da Hemingway nel 1937, anche per noi oggi esiste il rischio che una *bomba* esploda all'improvviso mentre camminiamo per strada, una bomba strana che potrebbe avere la forma di un oggetto di uso comune, una macchina, una valigia o un pulmino. Anche noi, quando la minaccia latente diventa realtà e da sfondo si fa figura rallentiamo un po', per poi riprendere a sorridere nervosamente non appena capiamo di esserci messi in salvo. E anche noi, oggi, continuiamo ad avere fame e a maggiore ragione se il morto non siamo noi, né qualcuno di nostra diretta conoscenza. A differenza del passato, il rinnovato ambiente tecnologico fa sì che oggi siamo addirittura noi stessi nella posizione di diffondere in tempo reale la notizia, il fatto, l'orrore. Siamo noi stessi reporter delle guerre che si combattono in modi diversi e in zone del mondo tra loro lontane, in Siria come a Parigi, in Afghanistan come a Barcellona. A differenza del passato, però, e proprio per il rinnovato ambiente tecnologico, noi oggi abbiamo imparato a trasformare anche la nostra rabbia e la nostra indignazione in fenomeni tecnologicamente riproducibili, uniformandole in un identico processo comunicativo e diffondendole digitalmente con lo stesso formato: una immagine vista mille e mille volte, accompagnata da poche parole. Così, mentre da casa contribuiamo a rendere l'orrore prodotto seriale per future e fugaci memorie collettive, ci confermiamo cittadini democraticamente passivi, fomentatori inconsci di quel meccanismo che Chomski ha chiamato "consenso senza consenso";<sup>37</sup> diventiamo soggetti auto-serializzati, attivisti inconsapevoli di una nuova forma di propaganda, più insidiosa e invisibile. Come qualcuno ha scritto, "poiché abbiamo esteso i nostri sensi nell'ambiente, il Grande Fratello ci è entrato dentro".<sup>38</sup>

Il tempo sembra così aver dato torto a Ivens, che credeva nella forza di denuncia del film documentario quale stimolo per la presa di coscienza e il perseguimento di una giustizia sociale, e ragione a Hemingway, che invece vedeva il cinema più come strumento volto a creare l'illusione della realtà che una vera consapevolezza o, tantomeno, il libero arbitrio. L'esperienza cinematografica è più ingannevole di quella letteraria, proprio perché le immagini dello schermo omologano quello che le immagini verbali fanno invece vivere in modi diversi nella mente e nella coscienza di ogni lettore. Nel ricordare il lavoro fatto con Ivens per girare *The Spanish Earth*, Hemingway non potrà che sottolinearlo:

Quando tutto è finito ti resta un'immagine. La vedi sullo schermo; senti i rumori e la musica; e la tua stessa voce, che non hai mai sentito prima, ritorna a te dicendo cose che hai scarabocchiato nell'oscurità di una sala di proiezione, o che buttavi già su un pezzo di carta in una torrida stanza d'albergo. Ma quello che vedi muoversi sullo



---

schermo non è quello di cui ti ricordi...tu ricordi il freddo che faceva; le levatacce la mattina; come ti sentivi sempre tanto stanco da poterti addormentare in qualsiasi momento; la difficoltà del trovare benzina; come avessi sempre fame...Sullo schermo non si vede nulla di tutto ciò, a eccezione del freddo che traspare dal respiro degli uomini nell'aria.<sup>39</sup>

A differenza del testimone diretto, quello che lo spettatore ricorderà è, invece, ciò che vedrà sullo schermo, *quello e solo quello*, così che l'esperienza soggettiva si tradurrà in una unica esperienza corale che, nel tempo, si farà memoria culturale collettiva, quella con cui si archivia e cataloga il ricordo. La riflessione di Hemingway vale tanto per il film documentario che per quello di finzione e, più in generale, per tutte le forme di comunicazione di massa che si costruiscono a partire dall'immagine visiva. Sono forme che portano alla costruzione di un alfabeto iconico condiviso e compatto che crea aspettative e condiziona lo sguardo e le emozioni del pubblico. Emblematicamente, lo si è visto, Gellhorn costruisce la sua idea di guerra come orribile ripetizione e la sua idea di una unica faccia della guerra attraverso un linguaggio cinematografico. Nel 1959, riflettendo sulla sua esperienza di report di guerra, delimita le sue antiche corrispondenze in una cornice semantica che crea un effetto potente e chiaro sui suoi lettori: fa letteralmente vedere loro un film di guerra. La consapevolezza della Gellhorn è, dunque, pari a quella di un regista che monta il girato seguendo una sua poetica, che è a un tempo la combinazione di una intenzione e di una forma.

La postproduzione è, sempre, la costruzione consapevole di un racconto che deve fare presa su chi esperisce gli eventi in modo vicario. Ben lo sapeva, Ivens, che teorizzò la potenzialità emotiva della sua tecnica di montaggio proprio a partire dall'esperienza maturata sul fronte spagnolo. È lavorando negli stabilimenti della Columbia-CBS dove si confronterà con i tecnici del suono, così come con gli scrittori della *Contemporary Historians*, che Ivens arriverà a meglio definire la propria poetica di regista; soprattutto, si interroga su quale sia la linea sottile che separa un'opera di propaganda da quella di un artista impegnato che vuole fare un lavoro onesto senza rinunciare alle proprie convinzioni. Lavorando a *The Spanish Earth*, Ivens capisce che il suo film deve diventare strumento capace di tradurre la realtà in una resa estetica ed etica che sia a un tempo oggettiva e soggettiva: oggettiva, perché deve raccontare una situazione non ricostruendo quello che è stato scritto a priori, lontano dalla realtà della guerra, ma partendo dalle vicende documentate mentre accadono; soggettiva, poiché mentre filma, il regista finisce con l'usare la telecamera anche per riflettere su se stesso e su ciò che vede, ovvero si interroga su come quella situazione incida sul suo modo di essere a un tempo regista e uomo. Il vero atto creativo nel film documentario di autori come Ivens non è, dunque, a monte, ma a valle del lavoro: non è prima dell'azione che il cine-documentarista scriverà la trama, ma è nel momento in cui monterà il girato che sceglierà il filo conduttore di quella che diventerà anche *la sua* storia e che si interrogherà anche su quale effetto psicologico ed emotivo vorrà ottenere e perché. È qui che si gioca l'etica del documentarista, quell'atteggiamento che contraddistinguerà il suo lavoro da quello dell'autore di opere di mera propaganda: il fine di quest'ultimo

prescinde da ciò che, effettivamente, esperisce e la sua opera è guidata solo dalla volontà di condizionare l'opinione del singolo o delle masse, mentre il primo ha come imperativo morale quello di dire la verità, intesa come mediazione onesta tra ciò che effettivamente si vede e ciò che si vuole vedere o, meglio, ciò in cui si crede. La linea di confine è sottile e spesso sfumata, ma c'è e si deve percepire.

Così, se l'esperienza in Spagna, condivisa prima con Dos Passos e poi con Heningway aiutò Ivens a mettere a punto la sua poetica come regista di film documentari, allo stesso modo la post-produzione di *The Spanish Earth* lo aiutò a definire la sua tecnica di montaggio. Arrivò a teorizzare tre diversi livelli del lavoro di postproduzione:

Il primo livello è il semplice elemento visivo del materiale. [A questo livello] la generale impressione ottica dell'avvenimento come complesso unitario è più importante di qualsiasi inquadratura singola oppure di un dettaglio.

Al secondo livello della tecnica di montaggio, questo scopo limitato si allarga, e vale la pena di osservare nella percezione sensoriale un maggior numero di fattori psicologici, piuttosto che esclusivamente gli effetti fisiologici. [...]

Il terzo livello è più elevato: l'obiettivo emozionale diventa opinione; un'opinione personale, sociale e politica del regista. Lo si può definire un montaggio che guida lo spettatore al formarsi un'idea, di fase in fase, attraverso le sue emozioni. [...]

Questo terzo livello di montaggio deriva principalmente dal desiderio di approfondire i rapporti fra gli oggetti reali, e di mostrare che cosa succede sotto la superficie.

E questo è un obiettivo che si distacca dalla tecnica di routine del cine-giornale.<sup>40</sup>

Se questo obiettivo si distacca dalla routine del cinegiornale, pure è quello che accomuna, nella pratica oggettiva del montaggio, l'opera di propaganda e il film documentario. È qui che entra in gioco l'etica del regista, qualcosa che si manifesta, come si diceva, nella sua esplicita dichiarazione di intenti che, a sua volta, si costruisce a partire dalla presa di posizione dichiarata "nei confronti di problemi essenziali come il fascismo e l'antifascismo":<sup>41</sup> la neutralità è un falso mito, ma mentre la propaganda nasconde con la retorica la parzialità del punto di vista, il regista onesto la ammette e crea un'opera che possa tradurre l'opinione che egli si è formato attraverso la ricerca sul campo, il suo avere approfondito "i rapporti fra gli oggetti reali" per "mostrare che cosa succede sotto la superficie". In modo coerente e proprio perché in Spagna non si poteva essere neutrali, Ivens ammette candidamente come sia stata proprio la post-produzione a permettere la costruzione di una resa sullo schermo emotivamente *più realistica* di quanto girato in Spagna. Il lavoro di montaggio fu, per sua ammissione, "piuttosto difficile", portato avanti con un lavoro d'équipe "che operava in strettissima collaborazione". La qualità dei filmati originali non era sempre eccellente, sia per gli scarsi finanziamenti che per le condizioni estreme e spesso rischiose in cui il lavoro venne portato avanti (non fu mai possibile rigirare una scena). Nelle sue memorie, Ivens ricorda lo sforzo fatto per trovare metafore adatte ad illustrare ai tecnici del suono i rumori della guerra e le impressioni che avevano provato udendoli: "Per esempio, dicemmo a Irving [il tecnico del suono] che un attacco aereo sembra un abbaiare di cani nella

notte; egli si appartò, preparò il suo tentativo e ce lo fece sentire; noi lo ascoltammo e lo correggemmo, finché venne fuori quello che avevamo in mente".<sup>42</sup> Lo sforzo diede i suoi frutti: "Quando proiettammo il film a Hollywood, gli esperti di film di guerra, per esempio Milestone e King Vidor, si meravigliarono di come fossimo riusciti a ottenere effetti così drammatici ed emozionanti con l'aiuto del suono".<sup>43</sup> Non c'è in Ivens imbarazzo nel confessare gli effetti speciali usati non in un film di finzione ma in un documentario, proprio perché l'operazione si iscrive in un percorso professionale maturo entro il quale la tecnologia viene utilizzata non per falsificare *tout court* la realtà, ma per rendere l'esperienza della realtà in un modo più *veritiero* (una narrazione unitaria, psicologicamente ed emotivamente efficace così che lo spettatore possa cogliere la complessità di insieme e maturare una opinione).

Hemingway venne incaricato di scrivere un commento breve e chiaro a partire dalle sequenze montate ("cose che hai scarabocchiato nell'oscurità di una sala di proiezione, o che buttavi giù su un pezzo di carta in una torrida stanza d'albergo"), un testo che si limitasse a dare rilievo ai momenti salienti del racconto filmico, facendo molta attenzione "a non usare materiale tendenzioso, ma a trasmettere una traccia che lo spettatore potesse seguire per farsi una propria idea del film".<sup>44</sup> Letto in prima battuta da Orson Welles, voluto da Archibald MacLeish, quel dialogo tra parole e immagini risultò però più professionale che sincero: "c'era qualcosa nel suo tono di voce che creava un certo distacco dal film, dalla Spagna, dall'attualità dell'avvenimento".<sup>45</sup> Furono Dorothy Parker, Herman Shumlin e Lillian Hellman a suggerire che fosse Hemingway a leggere le note che egli stesso aveva scritto: "Il suo commento durante le riprese suonava come quello di un reporter con molta sensibilità e capacità di immedesimazione, che si trovava sul posto e voleva riferire come andavano le cose: una sensazione che nessun'altra voce poteva trasmettere".<sup>46</sup> Vale qui la pena ricordare che la società creata dagli autori summenzionati per sostenere le riprese di Ivens venne chiamata, significativamente, *Contemporary Historians*: senza alcuna esitazione, questi romanzieri impegnati si autodefiniscono come *storici della contemporaneità*. Per loro non c'è distinzione tra il mestiere dello storico e quello dello scrittore se entrambi si trovano a osservare e a raccontare la realtà nel suo farsi: entrambi devono trovare il giusto equilibrio tra oggettività e soggettività, tra la realtà e il loro vissuto, le loro opinioni. È un'idea che, da lì a poco, si ritroverà anche tra gli storici di professione, soprattutto negli scritti postumi di R.G. Collingwood e di Marc Bloch. In particolare, lo storico francese, già soldato nella Prima guerra mondiale e poi comandante nella Seconda, nella sua opera forse più famosa, *Apologia della storia o Mestiere di Storico*, rifletterà su come lo storico contemporaneo non solo scrive a partire dalla propria esperienza, ma deve anche affrontare la questione del *come* scrive, sia in termini di retorica del discorso che di metodologia dell'indagine; soprattutto, deve dialogare costantemente con tutte le altre discipline umanistiche. L'oggettività della resa si traduce in un *distacco* equilibrato, maturato attraverso il confronto costante con le tecniche, con gli strumenti e con il sapere del proprio tempo. L'unica onestà possibile risiede, anche in questo caso, proprio nel metodo che si persegue, qualcosa che, in letteratura, si traduce nell'idea di poetica. *Aloofness* è il termine con il quale si

caratterizzano molte poetiche moderniste che, per metodo, perseguono un *distacco* raggiunto selezionando e sperimentando parole e tecniche al fine di rendere a un tempo la relatività dell'osservazione e l'universalità della epifania. Nella testimonianza di Ivens data poc'anzi, il *distacco* di Welles non è, invece, *aloofness*, non nasce da quella esigenza, né da una ricerca, ma è il risultato del lavoro professionale di un giovanissimo *voice artist* che, da lì a un anno, sarebbe diventato famoso per la sua lettura radiofonica di *War of the Worlds*; un *voice artist* che legge un commento che non sente suo, a differenza di Hemingway che, invece, quel commento lo ha costruito selezionando e soppesando ogni singola parola alla luce di quanto ha vissuto nella terra di Spagna.<sup>47</sup>

Ezra Pound ha scritto che "Literature is news that stay new",<sup>48</sup> ma ciò è vero solo se la letteratura è buona letteratura, che nell'accezione modernista vuol dire soprattutto non di maniera ma sincera. Nell'accezione di Hemingway, questo termine si traduce in una poetica il cui fine è quello di dire la verità:

Il compito di uno scrittore è quello di dire la verità. Il suo standard di fedeltà alla verità dovrebbe essere così altro che la sua invenzione, che poggia sulla sua esperienza, dovrebbe produrre un resoconto più vero di qualsiasi resoconto fattuale. Questo perché i fatti possono essere osservati male; ma quando un bravo scrittore sta creando qualcosa, ha il tempo e la possibilità di farne una verità assoluta.<sup>49</sup>

Sono parole che ricordano le riflessioni di Ivens sui tre livelli del lavoro di montaggio, laddove la postproduzione gli permette di intervenire sul filmato fattuale per creare un resoconto "più vero" e farne "una verità assoluta". La rielaborazione sonora, la scelta della voce a commento, così come della musica sono tutti elementi che permettono a Ivens di mantenere il suo standard di fedeltà con coerenza rispetto alla verità che ha colto; una verità che lo vede schierato, con Hemingway, Gellhorn e gli intellettuali della Contemporary Historians, per una politica di non neutralità e a favore dell'intervento americano nella Guerra civile spagnola a sostegno del governo repubblicano. Peccato che quel governo simpatizzasse per idee che preoccupavano e non poco le democrazie occidentali, che temevano il diffondersi del socialismo in Europa, soprattutto del socialismo scelto con libere elezioni in una realtà democratica, per quanto ancora molto fragile.

Come ha scritto Tony Schwartz, il sound designer newyorkese che per primo sperimentò la registrazione in presa diretta dei paesaggi sonori legati allo spazio urbano, "Una fotografia, un film, una registrazione o un libro non hanno significato al di fuori del contesto in cui una persona può eventualmente esperirli, o al di fuori dell'insieme delle esperienze messe in memoria che una persona porta con sé in una data situazione per dare senso a ciò che vede o a ciò che ascolta."<sup>50</sup> Inevitabilmente, al di là delle intenzioni con cui furono originariamente scritte o prodotte, le corrispondenze dal fronte di Hemingway, di Gellhorn e degli altri scrittori dalla Spagna, così come il film di Joris Ivens, hanno acquisito nel tempo significati diversi perché diversi sono stati i contesti in cui sono stati esperiti dai lettori e dagli spettatori. Come ha ricordato Virgilio Tosi, lo stesso Ivens ricordava che il suo documentario aveva potuto svolgere

ruoli diversi in tempi successivi e in luoghi differenziati. Un ruolo politico diretto negli Stati Uniti durante la guerra di Spagna (le proiezioni nelle sale pubbliche e l'anteprima alla casa bianca col Presidente Roosevelt ...), un ruolo politico indiretto (le riunioni a Hollywood in casa di attori celebri, con le loro sottoscrizioni per le ambulanze), un ruolo storico ancora oggi non solo come documento ma per far conoscere ai giovani quell'avvenimento, ma anche con un significato politico: la sera della morte del 'caudillo' Franco, ... , la televisione olandese ha presentato *Terra di Spagna* a 5 milioni di spettatori.<sup>51</sup>

Certamente, la lettura e la visione di quelle stesse opere, scritte e prodotte in tempo reale per arginare una deriva fascista dalle conseguenze disastrose, acquistano una nuova valenza nel nostro mondo interconnesso oggi alle prese con nuove guerre e con nuove idee di neutralità e di isolazionismo. Come Hemingway, abbiamo ormai accettato che la guerra sia parte della nostra realtà e, purtroppo, non ci illudiamo più che l'immaginazione possa cambiare il mondo; che ci consoli almeno l'illusione che l'arte, anche quando è onestamente e apertamente schierata, possa comunque aiutarci a capire, come diceva Marc Bloch, "il passato in funzione del presente e il presente in funzione del passato", così da diventare non tanto e non solo cittadini informati, ma soprattutto un po' più consapevoli.

## NOTE

\* Elena Lamberti insegna Letterature Anglo-Americane all'Università di Bologna. È specializzata in letteratura modernista, memoria culturale, letteratura di guerra ed ecologia dei media, temi su cui ha pubblicato diversi volumi e saggi. Il suo libro *Marshall McLuhan's Mosaic: Probing the Literary Origins of Media Studies* (University of Toronto Press) ha vinto il MEA Award 2016 for Outstanding Book in the Field of Media Ecology.

1 *The Spanish Earth*. Joris Ivens, Contemporary Historians Inc., 1937. Cinematography by John Ferno, Joris Ivens. Music by Marc Blitzstein. Edited by Helen van Dongen. Produced by Herman Schumlin. Written by John Dos Passos, Ernest Hemingway. Narrated by Orson Welles, Ernest Hemingway, Jean Renoir.

2 Un resoconto delle cifre della partecipazione nordamericana alla Guerra civile spagnola si trova in: Patrizia Dogliani, "I volontari nordamericani della guerra di Spagna tra storiografia e memorialistica", *Italia contemporanea*, marzo 1987, n. 66, pp. 95-110.

3 Su questo tema si veda il volume: John Gerassi, *The Premature Antifascists. North American Volunteers in the Spanish Civil War, 1936-39: an Oral History*, Praeger, New York 1987.

4 Tony Hendra, "Old Soldiers", *Harper's*, July 1997, 4.

5 Martha Gellhorn, *The Face of War*, Rupert Hart-Davis, London 1959, p. 8.

6 Ernest Hemingway, "A Program for U.S. Realism", in *By-Line. Selected Articles and Dispatches of Four Decades*, a cura di William White, Bantam Books, New York 1968, p. 256.

7 Joris Ivens, *Io-Cinema: Autobiografia di un cineasta*, Longanesi, Milano 1979, p. 82.

8 Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1995, p. 281.

9 Ernest Hemingway, "A New kind of War", in *By-Line*, cit., p. 231.

10 Ernest Hemingway, "A Brush with Death", in *By-Line*, cit., p. 242.

11 Ernest Hemingway, "The Flight of Refugees", in *By-Line*, cit., p. 247 (mio corsivo).

12 Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, cit. p. 256.

13 Già nel 1936, la rivista francese *Vu* e quella statunitense *Life* pubblicarono un reportage foto-

grafico sulla Guerra civile spagnola costruito sulle stesse immagini. Per un commento dettagliato sul ruolo avuto dal fotogiornalismo nella e sulla Guerra civile spagnola si rimanda a Cary Nelson, "The Aura of the Cause: Photographs from the Spanish Civil War", *Antioch Review*, v. 55, no. 3, 1997 Summer, p. 305-22.

14 È interessante notare che nel 2016 la Walt Disney Studio Motion Picture ha prodotto, per la regia di Ron Clements, John Musker un film di animazione in 3D dallo stesso titolo, *Moana (Oceania)*, che interpreta miti e leggende della Polinesia attraverso le avventure della figlia del capo di un piccolo villaggio. A tutt'oggi, nelle interviste o nei materiali del marketing e della comunicazione stampa legata alla distribuzione di questo film d'animazione, non sono riuscita a trovare nessun riferimento esplicito al documentario di Flaherty che venne girato tra il 1923 e il 1924 nel distretto di Safune, sull'isola polinesiana di Sava'i. Anche il documentarista americano racconta, con lo sguardo dell'antropologo culturale armato di cinepresa che verrà poi sviluppato anche da Edmund Carpenter nelle sue ricerche sugli Inuit canadesi, la vita e la cultura delle popolazioni della Polinesia; qui, a differenza della pellicola della Disney, *Moana* (che nella lingua locale significa "acque profonde") è il nome del protagonista maschile. Curiosamente, laddove mancano i riferimenti all'archetipo di Flaherty, nella realizzazione della Disney non mancano, invece, quelli diretti ad altre produzioni Hollywoodiane recenti, incluso *Mad Max: Fury Road*, del 2015 (George Trumbull Miller, Pictures, Kennedy Miller Mitchell, RatPac-Dune Entertainment, Warner Bros). La memoria entropica di queste produzioni di grande successo commerciale ben riflette le gravi amnesie culturali che portano spesso gli Stati Uniti a vivere *hic et nunc*.

15 Al termine della Seconda guerra mondiale, Flaherty lascerà temporaneamente il Canada, irritato dalle accuse di essere stato, in alcuni documentari, particolarmente incline al comunismo.

16 Virgilio Tosi, "Presentazione", in Joris Ivens, *Io-Cinema*, cit., p. viii.

17 *Ibidem*.

18 Virgilio Tosi, "Presentazione", cit., p. xi. (Corsivo mio)

19 *Ibidem*.

20 Joris Ivens, *Io-Cinema*, cit., p. 75.

21 Ivi, p. 75-76.

22 Ivi, p. 77-78

23 *Ibidem*.

24 Ivi, pp. 87-88.

25 Ivi, p. 80.

26 Ivi, p. 81.

27 Ivi, p. 82.

28 È noto come l'esperienza spagnola portò alla rottura definitiva tra Hemingway e Dos Passos, autori entrambi schierati per il fronte repubblicano, ma su posizioni nettamente diverse. Dos Passos arrivò in Spagna forte delle sue idee anarchico-libertarie e assunse posizioni fortemente critiche rispetto alle politiche staliniste in quel conflitto; al contrario, Hemingway arrivò in Spagna come reporter per la NANA (North American Newspaper Alliance) e come collaboratore di Ivens per *The Spanish Earth* e finì col simpatizzare apertamente per la componente comunista dell'eterogenea sinistra delle Brigate internazionali. In una corrispondenza dedicata agli autisti sul fronte spagnolo, Hemingway elogia Hipolito che simboleggia i primi, uomini che "sono decisi ed efficienti. Sono gli spagnoli che una volta conquistarono il mondo occidentale. Non sono romantici come gli anarchici e non hanno paura di morire. Loro non ne parlano mai. L'anarchico ne parla un po' troppo, nel modo tipico degli italiani." (Hemingway, "The Chauffeurs of Madrid", in *By-Line*, cit., 238). Quest'ultima frase richiama quello che, di fatto, divenne il punto di rottura definitivo tra Dos Passos e Hemingway, ovvero la morte di José "Pepe" Robles Pazos, aristocratico spagnolo e attivista amico del primo, nonché traduttore di *Manhattan Transfer* in lingua spagnola. La morte di Pepe Robles per fucilazione è ancora circondata dal mistero sulle reali ragioni che la determinarono: si sparse immediatamente la voce che fosse stato fucilato come spia nazista dai comunisti, ma anche la contro-voce che fosse stato fucilato per dare una lezione ai comandanti repubblicani poiché era stato udito esprimere le sue opinioni in pubblico e troppo apertamente. Dato questo scenario, il commento di Hemingway sulla parlantina degli anarchici acquista un significato tristemente ambiguo. Mentre Hemingway accettò quella fucilazione come episodio

inscritto nella durezza di quella guerra, Dos Passos lo vide come sintomatico di una triste deriva stalinista. La storia è raccontata nel dettaglio da Stephen Koch nel suo volume *The Breaking Point: Hemmingway, Dos, Passos and the Murder of Jose Robles*, Pavilion Books, London 2006. Tra i numerosi articoli a commento, si segnala quello di George Packer, "The Spanish Prisoner", *The New Yorker*, 31 October 2005, dove si legge: "In un punto chiave di *The Breaking Point*, Dos Passos dice a Hemingway, 'La domanda che continuo a farmi è che senso ha combattere una guerra per le libertà civili se nel farlo si distruggono quelle libertà civili?' Hemingway risponde secco: 'Libertà civili, merda. Sei con noi o sei contro di noi?.'" La risposta sta nell'uscita dalla scena spagnola di Dos Passos e, anche, nella sua successiva presa di posizione contro le politiche dell'Unione Sovietica e, probabilmente, le sue future simpatie per il maccartismo.

29 Joris Ivens, *Io-Cinema*, cit., p. 99

30 *Ibidem*.

31 Vale la pena ricordare che tra il 1939 e il 1940, la Rural Electrification Administration del Dipartimento dell'agricoltura degli Stati Uniti commissionò ad Ivens un documentario sulla campagna di elettrificazione delle zone rurali, nel quadro del New Deal Rooseveltiano: *Power and the Land* (1940), dove 'power' sta qui, ironicamente, per 'energia' e non per 'potere'. Per questo lavoro, Ivens scelse come punto di vista della sua narrazione quello dei Parkinson, una famiglia dell'Ohio che entra a far parte della Belmont Electric Cooperative. Seguendo l'esempio già visto per *The Spanish Earth*, Ivens trascorse diverso tempo con questa famiglia prima di iniziare le riprese, cercando di instaurare un rapporto sincero con persone che erano, di fatto, attori non professionisti chiamati a recitare loro stessi. Nel documentario, i contadini si uniscono in una cooperativa che ha come fine quello di portare l'energia elettrica e rendere meno faticosa la coltivazione dei campi. L'enfasi è posta sullo spirito di collaborazione e sulla condivisione del lavoro finalizzata al bene comune, un'idea che sembra richiamare quelle del socialismo spagnolo e della riforma agraria. Come fa notare Tosi, nonostante il non intervento, Ivens sembra credere nella sincerità riformista di Roosevelt e, con la sua opera, ne vuole forse "incoraggiare e sostenere gli aspetti progressisti". Non ha però fatto i conti con "i potenti di Hollywood, che considerano la decisione di Roosevelt di creare un servizio statale di produzione di documentari come un atto di politica 'socialista' [...] e prendono le loro contromisure. [...] Quando *Power and the Land* ha la sua prima, l'agenzia governativa diretta da Pare Lorentz [U.S. Film Service] è già stata liquidata". (Virgilio Tosi, "Presentazione", op.cit. xliii). Gli Stati Uniti non avranno mai una istituzione comparabile al National Film Board del Canada che, come si è detto, resta ancora oggi una agenzia cinematografica governativa.

32 Joris Ivens, *Io-Cinema*, cit., pp. 100-101.

33 Ivi, p. 104.

34 Ernest Hemingway, "A New Kind of War", cit., p. 234. Nel caso specifico dell'antifascismo, la Guerra di Spagna è la prima a dimostrare come quanto fosse vero che "impari solo quello a cui sei in grado di credere". A questo stesso termine, infatti, si richiamavano visioni ed orientamenti politici diversi, a cominciare da quelli che opponevano la componente anarchica a quella comunista filosovietica. Tra le diverse testimonianze letterarie in proposito, quelle di George Orwell restano forse tra le più lucide, soprattutto quelle inviate in tempo reale dalla Spagna. In una corrispondenza dell'estate del 1937, Orwell racconta le profonde divisioni interne al fronte antifascista, descrivendole in modo lucido e avulso dalla critica per l'una o per l'altra fazione che, invece, si trova nelle corrispondenze di Hemingway (che giustappone il romanticismo anarchico alla concretezza, se non al machismo, dei volontari comunisti). Non solo, a quelle divisioni Orwell giustappone anche l'analisi, scomoda ma convincente, di ciò che accomuna fazioni di fatto opposte: "Da qui lo spettacolo grottesco dei Comunisti attaccati quali 'Rossi' malvagi dagli intellettuali di destra che sono essenzialmente d'accordo con loro. [...] Il contadino e l'operaio odiano il feudalesimo e il clericalismo; ma lo stesso vale anche per il borghese 'liberale', che non si oppone affatto a una versione più moderna del fascismo, purché non venga chiamata fascismo. Il borghese 'liberale' è sinceramente liberale fino a dove arriva il suo tornaconto. [...] Questa alleanza inquietante va sotto il nome di fronte popolare [...]. È una unione che ha tanta vitalità e la stessa ragione di esistere di un maiale a due teste, o di qualche altra mostruosità.". (G. Orwell, "Spilling the Spanish Beans", *CEJL*, 29 July – 2 September 1937, pp. 269-76).

35 Patricia Leavy, *Iconic Events: Media, Power, and Politics in Retelling History*, Lexington Books, Lanham, MD 2007. Sull'idea di 'evento iconico' come forma di memoria e di rimossi collettivi, rimando al mio "Visibilmente assenti. Gli eventi iconici tra oblio e censura" (in *Le sponde della memoria. Il ruolo dell'oblio nel panorama mediale contemporaneo*, Leonardo Gandini, Daniela Ceccherini e Matteo Gentilini, a cura di, Fondazione Museo Storico del Trentino, Trento 2012, pp. 63-75); nello specifico, il saggio approfondisce il ruolo dei nuovi mediatori di memoria così come si è venuto a determinare proprio a partire dalla Guerra civile spagnola.

36 Martha Gellhorn, *The Face of War*, cit., pp. 7-8.

37 Noam Chomsky, *Sulla nostra pelle*, Marco Tropea Editore, Milano 1999, pp. 68-69.

38 Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*. Centennial edn, University of Toronto Press, Toronto 2011, p. 37.

39 Michael Reynold, *Hemingway: The 1930s through the Final Years*, W. W. Norton & Company, New York 2012, p. 255.

40 Joris Ivens, *Io-Cinema*, cit., pp. 95-96.

41 Ivi, p. 104.

42 Ivi, p. 98.

43 *Ibidem*.

44 Ivi, p. 97.

45 *Ibidem*.

46 *Ibidem*.

47 Nel volume di Matthew Asprey Gear, *At the End of the Street in the Shadow. Orson Welles and the City* (Wallflower Press, New York 2016), viene presentata un'interessante riflessione su una sceneggiatura del 1973 scritta da Welles con Oja Kodar, dal titolo "Crazy Weather": ambientata in Spagna, narra di un triangolo amoroso e presenta un personaggio americano appassionato della corrida. Il riferimento a Hemingway è, dunque, palese. L'autore sottolinea come quella sceneggiatura contenga, di fatto, tutto il disprezzo di Welles per il machismo di Hemingway, colpevole anche di avere creato un luogo comune responsabile di molto 'macho tourism' nella Spagna degli Anni Cinquanta e Sessanta. Di certo, il rapporto tra Hemingway e Welles fu quello tra due personaggi ingombranti, per quanto geniali, della scena culturale nordamericana, che poco amavano il ruolo di coprotagonisti. Il loro primo incontro, proprio in occasione della registrazione del commento a *The Spanish Earth* di Ivens, in uno studio di Manhattan, è ormai parte della mitologia di entrambi: il giovane Welles osò proporre alcune modifiche al testo di Hemingway, che non la prese bene; finì prima a scazzottate sul pavimento e, poi, con una bottiglia di whisky condivisa (bevuta su quello stesso pavimento).

48 Ezra Pound, *ABC of Reading*, Faber & Faber, London 1991, p. 29.

49 Ernest Hemingway, "Introduction", in *Man at War: The best Stories of all Time*, a cura di E. Hemingway, Crown Publisher, New York 1942, p. xv.

50 Tony Schwartz, *The Responsive Chord*, Doubleday, New York 1974, p. 26.

51 Virgilio Tosi, "Presentazione", cit., p. xxx.



## Gatsby nostro contemporaneo

Sara Antonelli\*

Il 5 giugno del 2017 il Montenegro è diventato il ventinovesimo stato a essere ammesso nella Nato. Per il presidente statunitense Donald J. Trump si è trattato di un ingresso preoccupante perché “il Montenegro”, ha dichiarato al summit tra Stati Uniti e Russia di Helsinki del 2018, “è un paese piccolo [*tiny*] con una popolazione forte. È gente molto aggressiva. E se diventasse davvero aggressiva ci ritroveremo nella Terza guerra mondiale”.<sup>1</sup> Indipendentemente dal fatto che la Nato non prevede interventi militari a sostegno di uno stato membro che muovesse guerra a un altro, nelle parole di Trump colpisce, tra le altre cose, un involontario richiamo a *The Great Gatsby*.

La scena è nota. Un bel mattino, nel capitolo IV del romanzo di F. Scott Fitzgerald, il narratore Nick Carraway, arrivato di recente a Long Island per lavorare nella finanza, si reca a New York in macchina con Jay Gatsby, il suo sgargiante vicino di casa, il quale, oltre a guidare a velocità sostenuta, non smette di raccontare fanfaronate:

“I miei sono tutti morti e mi sono ritrovato in mano una grossa quantità di denaro [...]. Dopodiché ho vissuto alla maniera di un giovane rajah in tutte le capitali d’Europa – Parigi, Venezia, Roma – e ho collezionato gioielli, in particolare rubini, ho fatto battute di caccia grossa, ho dipinto un po’, per mio esclusivo diletto, e ho cercato di dimenticare qualcosa di molto triste che mi era successo tempo addietro”.<sup>2</sup>

Oppure assurdità imbarazzanti:

“Sono il rampollo di una ricca famiglia del Midwest, tutta passata a miglior vita, ormai. Sono cresciuto in America, ma ho studiato a Oxford, perché è laggiù che hanno studiato da sempre tutti i miei antenati”.

[...]

“Che parte del Midwest?”, domandai con noncuranza.

“San Francisco”.

“Ho capito”.<sup>3</sup>

Nel bel mezzo di questa “gita sconcertante”, Nick trattiene a stento sia le risate sia la noia: “Le frasi stesse che usava erano così fruste che non evocavano immagine alcuna”,<sup>4</sup> scrive con ragionevolezza, perché Gatsby gli appare ridicolo e infantile. Eppure, nel giro di pochi istanti, cambia tutto.

“Fui promosso maggiore e ognuno dei governi alleati mi diede una decorazione; perfino il Montenegro”, sta dicendo Gatsby in conclusione del racconto delle

proprie gesta eroiche nel corso dell'ultima guerra, e per assicurarsi che l'informazione che più gli interessa arrivi a destinazione, la ripete: "perfino il piccolo Montenegro sperduto sulla costa adriatica!"<sup>5</sup>

Il piccolo Montenegro deve essere il suo cavallo di battaglia, perché alla sola menzione di questo *kingdom by the sea* la lucidità di Nick, che fino a quel momento si è mantenuta intatta, inizia lentamente a sgretolarsi:

Il piccolo Montenegro! Accentuò le parole e fece loro come un cenno con la testa – con il sorriso. Quel sorriso comprendeva la travagliata storia del Montenegro e simpatizzava con le coraggiose lotte del popolo montenegrino. Era un sorriso pienamente consapevole della lunga catena di eventi nazionali che aveva richiesto un tale tributo al piccolo ma ardente cuore del Montenegro. La mia incredulità era adesso sopraffatta dal fascino; era come scorrere in fretta una dozzina di riviste.<sup>6</sup>

La mimica e le parole di Gatsby fanno materializzare davanti agli occhi di Nick una nazione dalla storia dolorosa, un popolo fiero e, ancor più significativamente, una girandola di immagini che scorrono una dopo l'altra, rapidamente, come in un fast forward. Se fino a poco prima le frasi di Gatsby erano apparse noiose e frustrate, ora, con l'arrivo del "piccolo Montenegro" la fantasia di Nick si accende. E tuttavia la memoria visiva, pur abilmente attivata, non riesce a focalizzare nulla – cos'è il "piccolo Montenegro"? Prima che Nick abbia il modo di riprendersi e di riflettere, però, Gatsby sfodera un *coup de théâtre*:

Infilò una mano in tasca e sul palmo della mia mano cadde un pezzo di metallo appeso a un nastro.

"Questa è del Montenegro".

Con mio sommo stupore, quell'affare sembrava autentico. *Orderi di Danilo*, diceva l'iscrizione circolare, *Montenegro Nicolas Rex*.

"Girala".

*Al Maggiore Jay Gatsby, lessi, Per lo straordinario valore.*<sup>7</sup>

Non è la Medal of Honor e neppure la Purple Heart, ma un banale "pezzo di metallo" che, tuttavia, tirato fuori al momento giusto – e cioè quando Nick, confuso e abbagliato, è più credulo e vulnerabile che mai – produce meraviglie. La medaglia diventa per Nick un sigillo. Prova che Gatsby è sincero. Prova che tra Gatsby e il "piccolo Montenegro" esiste un legame caldo e indissolubile. E visto che il Montenegro esiste, allora esiste anche Gatsby.

Il fatto che Trump e Gatsby condividano un medesimo immaginario montenegrino e che entrambi se ne servano per creare *fiction* è una coincidenza interessante. Cosa ne sa Trump del Montenegro? Poco o nulla, ipotizzano gli osservatori più malevoli. Oppure tutto quel che è necessario sapere; per esempio il fatto che il Presidente russo Vladimir Putin abbia ostacolato con ogni mezzo l'ingresso del paese nella Nato. A Helsinki, nel caso Trump avesse voluto mostrare a Putin la sua

amicizia, non avrebbe dovuto far altro che esprimere quel che pensa della Nato o magari sul procuratore speciale Robert Mueller che investigava sulle possibili interferenze russe nelle elezioni presidenziali del 2016. Be', nel giro di pochissime ore Trump ha fatto entrambe le cose. Sofferamoci sulla Nato. "Ipotizziamo che il Montenegro, che è diventato uno stato membro proprio un anno fa, venga attaccato" – gli ha chiesto un giornalista di Fox News – "Per quale ragione dovrei mandare mio figlio a combattere in sua difesa?".<sup>8</sup> La risposta di Trump è stata sì brevissima e tuttavia precisa e articolata: il piccolo Montenegro è un paese costituzionalmente aggressivo che ci costringerà ad entrare in guerra. Ne consegue che far parte della Nato rappresenta un rischio e per gli Stati Uniti sarebbe meglio tirarsene fuori. Oppure si potrebbe espellere il Montenegro, se non altro simbolicamente, come, coerentemente alla parte, proprio Trump aveva tentato di fare durante il vertice Nato di Bruxelles del 25 maggio del 2017, spintonando il Primo ministro montenegrino Dusko Markovich così da estrometterlo dalla prima fila nella foto rituale di fine colloqui. A quell'epoca la diffusione del video che testimoniava la sgarberia spinse la scrittrice J.K. Rowling a scrivere dal suo account Twitter che Trump era "un ometto misero, misero, misero [*tiny, tiny, tiny*]" e l'inviato del *New York Times* a seguirla, esordendo il suo articolo con un lapidario "Povero piccolo [*tiny*] Montenegro".<sup>9</sup> Come sempre in questi casi, a poche ore dall'accaduto un anonimo funzionario della Casa bianca aveva provato a minimizzare, spiegando che il gesto del presidente Trump non era stato uno spintone bensì "un saluto informale".<sup>10</sup> Questione risolta? Probabilmente no, perché l'anno successivo Trump si è impossessato di quell'aggettivo [*tiny*] e l'ha usato proporre una *fiction* apocalittica più appassionante della saga di Harry Potter: la profezia della terza guerra mondiale. L'11 gennaio del 2018 avevamo saputo cosa pensasse Trump di Haiti, di El Salvador e della Nigeria.<sup>11</sup> Dal 18 luglio del 2018 abbiamo saputo anche quel che pensa del Montenegro.<sup>12</sup>

E Fitzgerald cosa sapeva del Montenegro? Poco o nulla, probabilmente, o forse quel tanto che bastava a immaginare una decorazione adatta a Gatsby. Nell'inverno del 1924, in fase di revisione del romanzo, Fitzgerald scrisse a Maxwell Perkins, il suo editor presso la casa editrice Scribner, per chiedere che l'aiutasse a trovare qualche notizia in più proprio su una vaga onorificenza montenegrina, spiegando che:

In Montenegro esiste un ordine chiamato Ordine di Danilo. C'è modo per te di farmi sapere cos'è da qualcuno del posto e se una decorazione data in segno di cortesia a un americano possa avere una scritta in inglese... o una qualunque altra cosa dia verosimiglianza a una medaglia che appare terribilmente amatoriale.<sup>13</sup>

A Fitzgerald serviva una medaglia dall'aria sospetta. Cosa meglio di un'oscura decorazione del Montenegro? In fondo chi ci è mai stato in Montenegro? Non certo il suo Nick, al quale, come già visto, basterà il sorriso di Gatsby e un oggetto di scena tirato fuori al momento giusto, per immaginarselo, il Montenegro, completo di irresistibile eroe romantico. E tuttavia per Gatsby il piccolo Montenegro non è che un abbrivio. Tramite il Montenegro Gatsby punta a Oxford. Nick quasi non fa in

tempo a leggere l'iscrizione, che lui, Gatsby, ha già sfoderato un secondo oggetto magico, il più prezioso e decisivo di tutti:

“Ecco un'altra cosa che porto sempre con me. Un souvenir dei tempi di Oxford. È stata scattata nel Trinity Quad... l'uomo alla mia destra ora è diventato il conte di Doncaster”.

Era una fotografia che ritraeva una mezza dozzina di giovanotti in blazer che oziavano sotto un'arcata in fondo alla quale si scorgeva una moltitudine di guglie. C'era Gatsby, dall'aria più giovane, ma non troppo, con una mazza da cricket in mano.<sup>14</sup>

Si tratta di un altro colpo efficace, utile a cancellare gli ultimi dubbi suscitati dai racconti inverosimili di Gatsby. Quando poco prima si era vantato di aver studiato a Oxford, il losco comportamento di Gatsby aveva spinto Nick ad annotare:

Mi guardò di traverso e compresi per quale ragione Jordan Baker fosse convinta che mentisse. Accelerò sulla frase “studiato a Oxford” o l'inghiottì o forse la soffocò, come se in passato gli avesse già causato problemi. E con questa sua incertezza, tutta l'affermazione se ne andò in frantumi e mi domandai se in fondo non ci fosse in lui un ché di sinistro.<sup>15</sup>

La fotografia, però, parla chiaro. Questa volta l'immagine è nitida e pulita. “Dunque era tutto vero”, conclude con non poca sorpresa Nick. “Vidi le pelli di tigre fiammeggianti nel suo palazzo sul Canal Grande”, prosegue ancora stupefatto, “lo vidi aprire uno scrigno di rubini per alleviare, nella profondità della loro luce cremisi, le pene del suo cuore infranto”.<sup>16</sup> Jay Gatsby si è appena trasformato nel Grande Gatsby. Perlomeno agli occhi di Nick, la cui fiducia, a dire il vero, non sarà mai completamente stabile. Solo pochi minuti più tardi, per esempio, e cioè dopo che Gatsby avrà scongiurato una multa per eccesso di velocità sventolando un cartoncino davanti all'agente che dovrebbe sanzionarlo, Nick gli chiederà ironico: “Cos'era [...]. La foto di Oxford?”.<sup>17</sup> Si direbbe tornato in sé. Più avanti, commentando gli eventi di quell'estate fatale, ricorderà di essersi trovato a “credere a tutto e a niente su di lui [Gatsby]”.<sup>18</sup> Il fascino esercitato dalle storie di Gatsby è, evidentemente, labile e passeggero; di conseguenza Gatsby lo alimenta di continuo: prima il Montenegro, poi a rapida distanza Oxford. Da lì a poco Meyer Wolfshiem con i suoi gemelli ricavati da molari umani, l'amore senza tempo per Daisy Buchanan, l'incontro con il pigmalione Dan Cody e infine le rivelazioni di Henry C. Gatz. E poi feste faraoniche a cadenza settimanale, una Rolls Royce gialla, camicie multicolori e un audace completo rosa. Gatsby è una fabbrica di attrazioni a getto continuo. Qualunque cosa lo riguardi è sorprendente, soprattutto Oxford.

Oxford però non è il Montenegro. Non è piccola né tantomeno sconosciuta, e infatti sul più bello avvierà Gatsby verso la propria rovina. Inizia tutto all'Hotel Plaza, nel corso di una scena in crescendo in cui Fitzgerald adombra gli inganni di Gatsby nelle vicende di un tale – “Blocks” Biloxi – che dopo essere stato evocato casualmente da Daisy, catalizza per pochi istanti l'attenzione di tutti gli altri perso-

naggi. Biloxi – si viene a sapere – era un tizio che, facendosi passare per un amico degli sposi, si era intrufolato alla festa di matrimonio di Daisy e Tom Buchanan, si era fatto ospitare in casa di Jordan Baker, e si era spacciato per un ex studente di Yale. Biloxi, insomma, è un simulacro di Gatsby: è un intruso, un approfittatore e un bugiardo senza scrupoli.<sup>19</sup> Il parallelismo non sfugge né a Gatsby – che ha ascoltato in silenzio ed è comprensibilmente diventato nervoso – né a Tom Buchanan, il quale, approfittando di quest’apertura, lo aggredisce:

Il piede di Gatsby tamburellava smaniosamente e d’un tratto Tom lo puntò. “A proposito, signor Gatsby, da quel che mi dicono lei è stato studente a Oxford”.

“Non esattamente”.

“Oh, sì, quel che ho capito è che lei è andato a Oxford”.

“Sì... ci sono andato”.

Una pausa. Quindi la voce di Tom, incredula e offensiva:

“Dove esserci stato nello stesso periodo in cui Biloxi era a New Haven”.

[...]

“Le ho già detto che ci sono andato”, ribadì Gatsby.

“Ho sentito, ma mi piacerebbe sapere quando”.

“È stato nel ’19, ci rimasi soltanto cinque mesi. Ecco perché non posso definirmi un ex alunno di Oxford”.

Tom si guardò attorno per vedere se condividevamo il suo scetticismo. Ma eravamo tutti fissi su Gatsby.

“Fu offerta questa opportunità ad alcuni ufficiali, dopo l’armistizio”, seguì. “Potevamo andare in qualunque università inglese o francese”.

Avrei voluto alzarmi e dargli una pacca sulla spalla. Ebbi un altro di quei risvegli di fiducia assoluta in lui che avevo già sperimentato.<sup>20</sup>

Gatsby ha appena ritoccato la sua autobiografia, e Nick è stranamente raggianti. Certo, quei cinque mesi che Gatsby ha appena tirato fuori dal cappello sono, narrativamente parlando, un colpo di genio: essere stati a Oxford non implica certo essere “un ex alunno”. E una cosa del genere, per altro, Gatsby non l’ha mai detta. Nick è talmente soddisfatto da dimenticare che Gatsby, di aver studiato a Oxford, l’ha raccontato proprio a lui.

La decisione di abbreviare i suoi studi a Oxford se da un lato consente a Gatsby di prolungare la messinscena dall’altro lo allontana da Trump. Il loro affrattamento termina esattamente qui, al Capitolo VII del romanzo, là dove Gatsby, senza il fantomatico piccolo Montenegro a sostenerlo, senza sorriso e senza oggetti strabilianti da mostrare, torna a essere un “Signor Nessuno spuntato dal Nulla”.<sup>21</sup> Si allontanano, i due, perché Trump non ritratterebbe mai nulla. Quando gli capita di restare impigliato nelle proprie parole, Trump agisce anzi in modo opposto; ovvero: rilancia, alza la posta, insiste nella sua storia ancora più convintamente di quanto abbia fatto fino a quel momento, e la arricchisce di dettagli sempre più minuti. Gatsby, come visto, preferisce correggere, smussare, precisare e, a dimostrazione della sua sorprendente spendibilità per leggere il clima politico contemporaneo, in questa specifica circostanza, più che Trump rimanda a un uomo che

ammira Trump, il potere di Trump e quel che Trump rappresenta; a un uomo che, essendo un *parvenu* della politica, fin dall'inizio della sua nuova carriera si è comprensibilmente molto impegnato per suscitare le simpatie di Trump: il presidente del Consiglio dei ministri della Repubblica italiana Giuseppe Conte, anche noto come "Trump's Italian cheerleader".<sup>22</sup>

Come si ricorderà, nel curriculum professionale depositato presso l'Associazione dei civilisti italiani, Conte aveva sostenuto di aver "perfezionato e aggiornato i propri studi" presso la New York University.<sup>23</sup> Peccato che, negli stessi giorni in cui il Movimento 5 Stelle aveva iniziato a indicare il suo nome per la carica di governo più prestigiosa, un portavoce della New York University dichiarava che "[u]na persona con questo nome non risulta nei nostri archivi né come studente né come docente".<sup>24</sup> Il "perfezionamento in studi giuridici" all'International Kulturinstitute di Vienna – pure vantato sul medesimo CV – avrebbe subito la stessa sorte quando si è venuto a sapere che l'International Kultur Institute non esiste, e che una scuola di lingue dal nome simile (Internationales Kulturinstitute) offre corsi di tedesco, ma non di tedesco giuridico.<sup>25</sup> Messo alle strette, Conte – come Gatsby – a quel punto ha dovuto correggere, smussare, precisare. Per la scuola di lingue di Vienna e per l'Università di Cambridge – pure citata nello stesso CV – Conte si è affidato alla normativa europea sul diritto alla privacy. Quanto a NYU, un comunicato ufficiale del Movimento 5 Stelle ha invece precisato che "Nel suo curriculum Giuseppe Conte ha scritto con chiarezza che alla New York University ha perfezionato e aggiornato i suoi studi. Non ha mai citato corsi o master frequentati presso quella Università".<sup>26</sup> Sembra di sentire Gatsby. Alla New York University, Giuseppe Conte ci è stato, ma questo non significa aver studiato lì. Lui, Conte, per altro non ha mai detto una cosa del genere.

Ovviamente non si entra in un romanzo per poi andarsene come una comparsa qualunque. E dunque Trump non sparisce. Per certi versi, anzi, *The Great Gatsby* è il suo romanzo. Sganciatisi da Gatsby, dall'avvilente necessità di Gatsby (o di Conte) di proiettare una storia di successo credibile, Trump può esplicitare liberamente la propria appartenenza all'unica tipologia di personaggi che gli è congeniale, e cioè ai privilegiati come Tom Buchanan, una casta cui Fitzgerald in *The Great Gatsby* e altrove nella sua carriera, ha dedicato sempre molta attenzione e che qui per brevità definirò "careless people".<sup>27</sup>

Impariamo a conoscerli.

"La mia incredulità era adesso sopraffatta dal fascino" aveva dichiarato Nick al cospetto della medaglia montenegrina. Non certo per le azioni eroiche, che per altro restano misteriose, del suo interlocutore, quanto per la capacità evocativa delle parole che questi aveva appena pronunciato. Quando Gatsby decide di ridurre la lunghezza della sua permanenza a Oxford, Nick vorrebbe addirittura dargli una pacca sulle spalle. Per l'inventiva, è evidente, perché la spiegazione di Gatsby è ridicola, è un rattoppo. Non ci crede neppure Daisy, la quale, dopo essersi alzata e aver sorriso, cerca di cambiare discorso come se avesse già capito cosa potrebbe accadere: è il suo unico gesto di pietà nei riguardi di Gatsby. "Apri il whisky, Tom [...] che io preparo la menta. Così smetterai di sentirti tanto stupido", intima a suo marito.<sup>28</sup> Tom però non si sente affatto stupido. Piuttosto il contrario. Fin dal loro

primo incontro, e cioè quando gli ha appena rivolto la parola, Tom ha intuito che Gatsby non fa parte del loro mondo, che non conta nulla. Di conseguenza, ora che questa nullità si intromette assurdamente nella sua vita per strappargli quel che è suo, Tom reagisce:

“Aspetta un attimo [...], voglio chiedere un'altra cosa al signor Gatsby.[...] Si può sapere che razza di problema sta cercando di provocare in casa mia? [...] Al giorno d'oggi la gente non fa che schernire la vita familiare e i suoi valori, di questo passo si finirà per mandare tutto in malora e avremo matrimoni tra bianchi e neri”.<sup>29</sup>

Al termine di questa tirata Nick dichiara che “la trasformazione da libertino a moralista adesso poteva dirsi completa”.<sup>30</sup> Ma aggiunge pure che Tom gli appare ridicolo. Che il suo sdegno gli fa venire voglia di mettersi a ridere. E qui sbaglia. Invece di ridere dovrebbe spaventarsi. La disinvoltura con cui un adultero seriale come Tom indossa i panni del difensore dell'istituto matrimoniale e della purezza della razza bianca gli dovrebbe piuttosto far capire che Tom non è un trasformista – quello è affare di Gatsby – ma un uomo pronto a tutto pur di difendere i propri diritti. “Siamo tutti bianchi qui”, mormora Jordan Baker subito dopo averlo sentito sbandierare il pericolo della *miscegenation*.<sup>31</sup> Non ha capito che per Tom proteggere la sacralità del proprio matrimonio con Daisy – e cioè il possesso esclusivo di Daisy – equivale a proteggere un intero ordine sociale e i propri privilegi di uomo bianco.

“Posso sparare a una persona in mezzo alla Fifth Avenue senza perdere neppure un voto”, ha dichiarato Trump durante la campagna elettorale del 2016 a Sioux Center, in Iowa.<sup>32</sup> In pratica è quello che da lì a poco farà Daisy. Ucciderà Myrtle Wilson in mezzo alla strada e la farà franca perché accorreranno tutti a proteggerla: Tom, Gatsby e Nick.

Andiamo con ordine.

L'incidente automobilistico che decide il destino di Gatsby è accaduto da poche ore e Nick, che per l'occasione si è trasformato in voyeur, sta spiando l'interno della cucina di casa Buchanan. Quel che vede è un idillio:

Daisy e Tom erano seduti ai capi opposti del tavolo della cucina, tra loro un piatto di pollo fritto freddo e due bottiglie di birra. Lui le parlava in modo deciso e, nella foga, la mano gli era caduta su quella di lei, coprendola. Ogni tanto lei sollevava lo sguardo e faceva cenni d'assenso col capo. Non erano felici, [...] e tuttavia non erano neppure infelici. La scena era pervasa da un'inconfondibile atmosfera di naturale intimità, chiunque avrebbe detto che stessero complottando qualcosa.<sup>33</sup>

Si tratta della scena più dura del romanzo. Tom ragiona e Daisy assente. Intanto la mano di Daisy sul volante della Rolls Royce di Gatsby scompare simbolicamente sotto quella di Tom. La coppia ha appena deciso la fine di Gatsby, ma l'immagine è quella di un uomo e di una donna immersi affettuosamente nella pace domestica. Gli avanzi della cena improvvisata, però, si direbbero più appropriati a una bettola

che a una magione milionaria di East Egg. Gatsby di questa gente che tanto ammira e che ha provato disperatamente a imitare non ha capito nulla. Non hanno un briciolo di leggerezza e tantomeno di eleganza. Sono duri e rozzi. A questo punto, però, per ricredersi è troppo tardi. Prigioniero della sua storia piena di rattoppi non potrà far altro che attendere inutilmente il ritorno di Daisy.

Nell'ultimo capitolo del romanzo Nick intravede Tom che passeggia lungo la Fifth Avenue "alla sua maniera attenta e aggressiva... le mani un poco scostate dal corpo come per respingere eventuali incursioni avversarie" e fa di tutto per evitarlo.<sup>34</sup> Anche Tom si accorge di Nick e si fa tranquillamente avanti perché, sebbene Nick si rifiuti addirittura di stringergli la mano, sente di non aver alcun motivo di vergognarsi. "Sì, gliel'ho detto [a Wilson], e allora? Quello se l'è cercata", rivendica con sprezzo, e poi continua:

"Gli ho detto la verità [...]. Si è presentato alla porta mentre ci stavamo preparando a partire e quando gli ho fatto dire che non eravamo in casa lui ha tentato di salire di sopra con la forza. Era abbastanza folle da uccidermi se non gli avessi detto a chi apparteneva l'auto. Ha tenuto la mano sulla pistola che aveva in tasca ogni singolo minuto del tempo che si è trattenuto in casa..."<sup>35</sup>

Tom non è solo convinto di aver fatto la cosa giusta, ma pretende addirittura la comprensione di Nick. Fa benissimo, naturalmente, perché la otterrà senza alcuna fatica nel giro di un istante. Nick, ragionevole come sempre, ci spiega infatti che "Non potevo perdonarlo né farmelo piacere, ma capii che quel che aveva fatto era, dal suo punto di vista, totalmente giustificato". E poi mestamente conclude: "Erano degli irresponsabili, Tom e Daisy, distruggevano cose e persone e poi si rintanavano nel loro denaro e nella loro enorme irresponsabilità o in quel che comunque li teneva uniti, e lasciavano che altri rimediassero al disastro che avevano combinato..."<sup>36</sup>

*Careless people*: comunque si voglia tradurre l'aggettivo – irresponsabili, sbadati, distratti, negligenti – i tipi come Tom e Daisy sono superficiali e inaffidabili, certo, ma per goffaggine e infantilismo. Tanto vale lasciarli stare, proprio come fa Nick: "Gli strinsi la mano [a Tom]; sembrava sciocco non farlo, perché all'improvviso mi sentivo come se stessi parlando a un bambino".<sup>37</sup> Continua a non capire oppure fa finta di non capire. Comunque sia, il fatto che Tom dica (e pensi) convintamente di essere sempre nel giusto non lo inquieta. Piuttosto lo inorgoglisce. Lo fa sentire superiore. Lo spinge a giudicare Tom un immaturo (irresponsabile, sbadato, distratto, negligente...) cui concedere la propria assoluzione. Tom, d'altra parte, ha addirittura pianto per Myrtle "come un bambino".<sup>38</sup> Si può essere più convinti e convincenti di così?

A differenza di Tom, il quale interpreta perfettamente tutte le sfaccettature del ruolo di prepotente e sbruffone (difensore della razza bianca, marito libertino che ha diritto alle sue distrazioni, marito tradito che va a riprendersi la moglie ecc.), Gatsby è sempre pronto ad aggiustare il tiro. Al cospetto della sua biblioteca in stile Merton College – una copia che solo un *parvenu* che non ha studiato a Oxford po-



trebbe immaginare di avere in casa – Owl Eyes aveva esclamato: “È roba stampata, autentica. Mi aveva tratto in inganno. Questo tipo è un vero Belasco. Un trionfo. Che accuratezza! Che realismo! Ha capito anche quando fermarsi; non ha tagliato le pagine”.<sup>39</sup> Era un complimento sincero, un apprezzamento che solo un imbutato (alle feste di Gatsby come al suo funerale) potrebbe tributargli. Come pur insegna il caso di Biloxi, finché è possibile – e cioè fintanto che Biloxi non pretenderà l’impossibile – meglio non esagerare, meglio evitare di aderire a un unico personaggio, meglio tenersi sul vago (Biloxi viene da Biloxi in Tennessee? Biloxi è Bill Biloxi di Memphis? È un amico di Daisy? O un amico di Tom? E chi è Owl Eyes?) così da poter contare su diverse storie, anche alternative tra loro, e tirare fuori ogni volta quella più adatta al bisogno. E dunque: Gatsby dirà che i soldi li ha ereditati, ma dirà anche che i soldi li ha fatti da sé; dirà che ha studiato a Oxford, ma anche che non ha studiato a Oxford. E San Francisco potrebbe trovarsi anche nel Midwest oppure no, Gatsby potrebbe aver ucciso un uomo oppure no, Gatsby potrebbe essere il cugino del Kaiser oppure no. Ogni volta che si afferma qualcosa, poi, meglio accompagnarlo a uno sguardo sbieco o a una pronuncia incerta, per esser certi di poter riformulare le parole alla prima difficoltà. Seguendo queste semplici regole, per qualche mese Gatsby riesce a incantare quasi tutti. Con Oxford, però, il tessuto inizia a smagliarsi.

“Sua moglie non l’ama”, annuncia Gatsby a Tom al Plaza subito dopo aver limato la permanenza a Oxford. “Non l’ha mai amata”, prosegue. “Lei ama me. [...] Va avanti da cinque anni e lei non se ne è mai accorto”. Tom, un poco stupito, si rivolge a Daisy per chiederle: “Tu frequenti questo tizio da cinque anni?”. Gatsby si accorge di aver esagerato e prova immediatamente a riparare: “Frequentarci no. [...] Ma per tutto questo tempo non abbiamo mai smesso di amarci”. Potrebbe ancora farla franca se poco più avanti non ripetesse lo stesso errore: “Daisy, è tutto finito, adesso. [...] Digli solo la verità, che non l’hai mai amato, e tutto sarà cancellato per sempre”.<sup>40</sup> Alla fine di un estenuante tira e molla la riposta di Daisy è incontrovertibile: “No, tu chiedi troppo. [...] Ti amo adesso, non è abbastanza? Non posso cambiare il passato”. Ma Gatsby, come si sa, desidera esattamente quello: travasare il passato nel presente, conservando, per giunta, solo il meglio di entrambi; desidera sommare il senso di meraviglia suscitato dall’amore adolescenziale provato per la ricca Daisy al proprio nuovo denaro, alla propria casa gigantesca, alle proprie camicie e alla propria biblioteca gotica, cancellando tutto quel che si trova nel mezzo – il matrimonio tra Daisy e Tom, la nascita di Pammy Buchanan, la sua attività di delinquente e contrabbandiere. Gatsby, in breve, vorrebbe la favola e la contro-favola, e questo è ovviamente impossibile. E così, quando Tom accuserà Gatsby di aver ridotto sul lastrico l’amico Walter Chase, Gatsby, irrimediabilmente smascherato, “cominciò a parlare in tono eccitato a Daisy, negando tutto, difendendo il suo nome contro accuse che non gli erano state rivolte. Ma a ogni sua parola, lei si ritraeva sempre più in se stessa...”.<sup>41</sup> Nick lo aveva messo in guardia: “Non pretenderei troppo da lei”.<sup>42</sup> Giusto. Nessuno però lo aveva messo in guardia da Nick.

Anche Nick – come Gatsby – interpreta un ruolo. “Io sono una delle poche persone oneste che abbia mai conosciuto”, dichiara alla fine del capitolo III.<sup>43</sup> Vorremmo credergli sia per il tono perentorio sia per il suo ruolo di narratore; in-

vece converrebbe sospettare, e da subito, di qualunque cosa dica. “Sono incline a sospendere ogni giudizio...”,<sup>44</sup> ci informa, per esempio, all’inizio del romanzo, ma prima che il capitolo arrivi a conclusione, si sarà preoccupato di sentenziare ripetutamente su Tom. “[Tom] era, per certi versi una figura di rilevanza nazionale, uno di quegli uomini che raggiungono a ventun anni un così acuto vertice di eccellenza che da lì in poi tutto ha il sapore del declino”, dice.<sup>45</sup> E poco più avanti: “Qualcosa lo induceva a sbocconcellare i resti di idee andate a male, come se il vigoroso e brutale egotismo non bastasse più a saziare il suo cuore autoritario”.<sup>46</sup> Si tratta, in entrambi i casi, di due giudizi fuorvianti. Continuando a leggere scopriremo facilmente che Tom non è né in declino né tantomeno un illuso. Quanto al suprematismo bianco che subito lo contraddistingue, non si tratta certo di un’idea sbocconcellata, bensì di una convinzione radicata che, come visto, Tom ripeterà nel corso di uno scambio decisivo per la risoluzione della trama, per adattarla alle necessità del momento. Infine, vista la fortuna del Ku Klux Klan negli anni Venti, il suprematismo bianco non è certo un’idea stantia, eppure Nick minimizza.<sup>47</sup>

Minimizza anche quando, per rispondere alla domanda di Tom e Daisy circa una presunta fidanzata lasciata nel Midwest, si affretta a spiegare che quello è solo un pettegolezzo, che non esiste alcuna fidanzata e tantomeno una promessa di matrimonio. Al Capitolo III, però, subito dopo aver ammesso di provare una certa attrazione per Jordan, ci tiene a precisare che “io sono una persona [...] piena di regole interiori [...], e compresi che innanzi tutto dovevo levarmi in maniera definitiva da quel pasticcio con la mia amica, laggiù nel Midwest. [...] [E]sisteva un impegno vago, ma implicito che bisognava rompere con il dovuto tatto prima che potessi considerare libero”.<sup>48</sup> Significa forse che poco prima aveva detto una bugia? Oppure che ora sta inventando una storia per fare bella figura? Da qualunque parte la si guardi, Nick mente. E tuttavia mente con discernimento. Una ragazza di Jersey City, che lavora nel reparto contabilità del suo ufficio e con la quale ha avuto un breve flirt, per esempio, non gli ha ispirato alcun *beau geste*, e anzi “quando lei andò in ferie”, confessa, “lasciai morire la cosa in punta di piedi”.<sup>49</sup> Che delicatezza: Nick sparisce senza far chiasso. Tutto il contrario di Tom, insomma, e cioè dell’uomo verso cui, fin dal Capitolo I, ha indirizzato tutto il nostro biasimo. A ben guardare, però, i due e condividono non solo la stessa università – Yale – ma lo stesso mondo e gli stessi valori.

Osservata sotto questa luce, la stretta di mano tra Tom e Nick non è poi così sorprendente. Né ci sorprende che Nick non si adoperi per far luce sulla morte di Myrtle Wilson – Gatsby non gli ha forse raccontato come si è svolto l’incidente? – o per salvare Gatsby dal quel che Tom e Daisy stanno complottando alle sue spalle? Perché non metterlo in guardia? Perché lasciarlo a “vegliare sul nulla”?<sup>50</sup>

Uomini, bianchi e privilegiati, Nick e Tom familiarizzano, e piacevolmente, con persone che reputano inferiori fintanto che queste accetteranno di restare al loro posto e non decideranno di intromettersi sul loro cammino. Ove questo dovesse accadere, ove Nick e Tom si dovessero sentire minacciati, difenderanno il loro status e quello dei loro sodali con determinazione cieca oppure con un silenzio complice. Daisy si salva, Myrtle e Gatsby muoiono, la ragazza del New Jersey – una mera seccatura – entra ed esce dal romanzo in meno di due righe.

Parlando di privilegio maschile bianco, la realtà è ovviamente ben più insopportabile della finzione. Ce lo insegna la storia così come la cronaca politica recente, e in particolare quel che è accaduto nel corso delle settimane aspre e violente che hanno condotto, il 6 ottobre del 2018, alla nomina di Brett Kavanaugh a giudice della Corte Suprema degli Stati Uniti. “Uno conduce una vita esemplare per trentacinque anni”, ha dichiarato Trump riferendosi a Kavanaugh, “e poi all’improvviso arriva qualcuno che ti accusa di aver fatto questo e quello [...] e tu ti ritrovi nella situazione tremenda di essere colpevole fino a quando non avrai dimostrato di essere innocente”.<sup>51</sup> Trump, in realtà, qui non ha fatto altro che ripetere quel che aveva detto lo stesso Kavanaugh sia in televisione sia davanti alla Commissione del Senato qualche giorno prima, e cioè che quel che stava accadendo era un’ingiustizia, che Christine Blasey Ford, la donna che l’aveva appena accusato di tentato stupro quando erano entrambi adolescenti, era una guastafeste che ostacolava le giuste pretese di un uomo che pur di arrivare alla Corte Suprema aveva sgobbato tutta la vita; che era impossibile accusare di tentato stupro un uomo che si era mantenuto casto fino al matrimonio e che per giunta allena da anni una squadra di basket femminile, un amico delle donne, insomma; che i crimini terribili di cui ora lo accusavano erano un complotto ordito dal Partito democratico e dai Clinton, i quali ancora non avevano ancora accettato di aver perso le elezioni presidenziali del 2016.<sup>52</sup> Sembra di sentire Tom Buchanan. Stessa classe sociale. Stessa grinta. Stessi privilegi da difendere.

## NOTE

\* Sara Antonelli insegna Letteratura angloamericana all’Università Roma Tre. Accanto a volumi e articoli dedicati alla letteratura americana, ha firmato la traduzione delle opere, tra gli altri, di Nathaniel Hawthorne, Sam Shepard, James Baldwin, Louisa May Alcott, Edith Wharton e Thomas Hardy e curato il progetto di traduzione delle opere di F. Scott Fitzgerald per l’editore minimum fax. Fa parte della redazione di *Acoma*.

1 Eileen Sullivan, “Trump Questions the Core of Nato Montenegro: Mutual Defense, Including Montenegro”, *The New York Times*, 18/07/2018, <https://www.nytimes.com/2018/07/18/world/europe/trump-nato-self-defense-montenegro.html?module=inline>, ultimo accesso 6/10/2018. Da ora in poi, dove non altrimenti indicato, tutte le citazioni sono da intendersi tradotte da chi scrive.

2 F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby* (1925), a cura di Matthew J. Bruccoli, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 52 (*Il grande Gatsby*, trad. it. di Tommaso Pincio, Roma, minimum fax, 2011, modificata in più punti da chi scrive).

3 *Ibidem*.

4 *Ivi*, pp. 51-52.

5 *Ivi*, p. 53.

6 *Ibidem*.

7 *Ibidem*.

8 Sullivan, “Trump Questions the Core of Nato Montenegro”, cit.

9 Niraj Chokshi, “Trump Appears to Push Aside the Leader of Montenegro”, *The New York Times*, 25/05/2017, [https://www.nytimes.com/2017/05/25/us/politics/trump-push-aside-leader-montenegro-nato-summit.html?rref=collection%2Ftimestopic%2FMontenegro&action=click&contentCollection=world&region=stream&module=stream\\_unit&version=latest&contentPlacement=6&pgtype=collection](https://www.nytimes.com/2017/05/25/us/politics/trump-push-aside-leader-montenegro-nato-summit.html?rref=collection%2Ftimestopic%2FMontenegro&action=click&contentCollection=world&region=stream&module=stream_unit&version=latest&contentPlacement=6&pgtype=collection), ultimo accesso 6/10/2018.

10 *Ibidem*.

11 Cfr. Julie Hirschfeld Davis, Sheryl Gay Stolberg e Thomas Kaplan, "Trump Alarms Lawmakres with Disparaging Words for Haiti and Africa", *The New York Times*, 11/01/2017, <https://www.nytimes.com/2018/01/11/us/politics/trump-shithole-countries.html>, ultimo accesso 6/10/2018.

12 Cosa fanno di preciso gli statunitensi del Montenegro? Troppo poco, forse, se in seguito alle dichiarazioni di Helsinki, il *New York Times* ha pensato di dedicare un lungo articolo della sezione "Viaggi" proprio al Montenegro, alla sua cucina, alle sue lussuose *spas* e alla sua storia. Cfr. Elaine Glusac, "Returning to Montenegro", *The New York Times*, 22/08/2018, <https://www.nytimes.com/2018/08/22/travel/montenegro.html>, ultimo accesso 6/10/2018.

13 "F. Scott Fitzgerald to Maxwell Perkins, Rome, 20 December, 1924", in F. Scott Fitzgerald, *A Life in Letters. A New Collection*, a cura di Matthew Bruccoli, New York, Scribner, 1994, p. 92.

14 Fitzgerald, *The Great Gatsby*, cit., p. 53.

15 Ivi, p. 52.

16 Ivi, p. 53.

17 Ivi, p. 54.

18 Ivi, p. 79.

19 Per il personaggio di "'Blocks' Biloxi, and he made boxes", si veda Arnold Weinstein, "Fiction as Greatness: The Case of *Gatsby*", *NOVEL: A Forum on Fiction*, XIX, 1 (Autumn 1985), pp. 22-38, in particolare, pp. 33-38.

20 Ivi, p. 101.

21 *Ibidem*.

22 Cfr. David Hersznhorn, "Giuseppe Conte, Donald Trump's Italian Cheerleader", *Politico*, 1 agosto 2018, <https://www.politico.eu/article/giuseppe-conte-us-donald-trump-italy-election-na-to-eu/>, ultimo accesso 6/10/2018.

23 Jason Horowitz, "Italy's Populists Offer Giuseppe Conte for Prime Minister; NYU Claim in Question", *The New York Times*, 21/05/2018, <https://www.nytimes.com/2018/05/21/world/europe/italy-government-giuseppe-conte-di-maio.html>, ultimo accesso 6/10/2018.

24 *Ibidem*.

25 Nicoletta Cottone e Alessia Tripodi, "Dalla NYU agli studi a Vienna al Social Justice Group. Tutti i dubbi sul curriculum di Conte", *Il Sole 24 ORE*, 22/05/2018, <https://www.ilsole24ore.com/art/notizie/2018-05-22/new-york-university-curriculum-conte-nyt-archivi-non-risulta-085622.shtm?uid=AE72uRsE>, ultimo accesso 6/10/2018.

26 "M5S, Conte mai citato master alla Nyu", 22/05/2018, comunicato ANSA, *ANSA.it*, [http://www.ansa.it/sito/notizie/topnews/2018/05/22/m5s-conte-mai-citato-master-alla-nyu\\_84ba4aef-71e3-4694-aaf6-41b99e6d0d2e.html](http://www.ansa.it/sito/notizie/topnews/2018/05/22/m5s-conte-mai-citato-master-alla-nyu_84ba4aef-71e3-4694-aaf6-41b99e6d0d2e.html), ultimo accesso 6/10/2018.

27 Fitzgerald, *The Great Gatsby*, cit., p. 139.

28 Ivi, p. 101.

29 *Ibidem*.

30 *Ibidem*.

31 *Ibidem*.

32 "Donald Trump: 'I could shoot somebody and I wouldn't lose any vote'", comunicato Reuters, ripreso da *The Guardian*, 24/01/2016, <https://www.theguardian.com/us-news/2016/jan/24/donald-trump-says-he-could-shoot-somebody-and-still-not-lose-voters>, ultimo accesso 6/10/2018.

33 Fitzgerald, *The Great Gatsby*, cit. p. 113.

34 Ivi, p. 138-139.

35 Ivi, p. 139.

36 *Ibidem*.

37 Ivi, pp. 139-140.

38 Ivi, p. 139.

39 Ivi, p. 38.

40 Ivi, pp. 102-103.

41 Ivi, p. 105.

42 Ivi, p. 86.

---

43 Ivi, p. 48.

44 Ivi, p. 5.

45 Ivi, p. 8.

46 Ivi, p. 19.

47 Cfr. Linda Gordon, *The Second Coming of the KKK: the Ku Klux Klan of the 1920s and the American Political Tradition*, New York, Liveright, 2017.

48 Fitzgerald, *The Great Gatsby*, cit., p. 48.

49 Ivi, p. 46.

50 Ivi, p. 114.

51 Maggie Haberman e Peter Baker, "Trump Taunts Christine Blasey Ford at Rally", *The New York Times*, 2/10/2018, <https://www.nytimes.com/2018/10/02/us/politics/trump-me-too.html>, ultimo accesso 6/10/2018.

52 Cfr. Jeremy W. Peters e Susan Chira, "Kavanaugh Borrows from Trump's Book on White Male Anger", *The New York Times*, 29/09/2018, <https://www.nytimes.com/2018/09/29/us/politics/brett-kavanaugh-trump-men.html>, ultimo accesso 6/10/2018.

## Il cappellano di *Addio alle armi*: Ettore Moretti o Nick Nerone?

Vincenzo Di Nardo\* e Michael Kim Roos\*\*

In *Addio alle armi*, tramite Frederic Henry e per via del Cappellano, Ernest Hemingway descrive il paese di Capracotta e gli Abruzzi, nell'Italia centrale, in maniera così poetica, vivida ed accurata da convincere qualunque nativo di Capracotta, che i dettagli siano stati forniti da qualcuno con una conoscenza diretta della regione. Nel secolo scorso Capracotta faceva parte degli Abruzzi, divisi poi in due separate Regioni: Abruzzo e Molise. Capracotta fa ora parte del Molise. Questo idilliaco paese, a 1421 metri sul livello del mare, il più alto degli Appennini a quel tempo, era noto non solo per le abbondanti nevicate e un clima freddo, come descrive Hemingway, ma anche come luogo di pace e bellezza, dove tutti trattano gli altri con rispetto e ospitalità. Queste abitudini, comprese le serenate notturne alle ragazze, erano comuni fino a qualche decennio fa. Hemingway ha catturato tutto molto bene. Tuttavia quando scrisse il romanzo non aveva mai visitato Capracotta o gli Abruzzi, né li avrebbe mai visitati per il resto della sua vita. Pertanto, sorge la domanda: chi fornì a Hemingway i dettagli sugli Abruzzi che avrebbe poi usato così efficacemente nel romanzo? Nessuno dei biografi o dei commentatori di Hemingway ha dato una risposta soddisfacente a riguardo. Nella nostra vasta ricerca attraverso gli archivi italiani e le lettere di Hemingway, abbiamo identificato due potenziali fonti. Uno è un sacerdote, Rodolfo D'Onofrio, ovvero Padre Placido, originario di Capracotta, prete-soldato nell'esercito italiano probabilmente sul fronte del Piave. L'altro è Beato Nicola (Nick) Nerone, anch'egli nato negli Abruzzi, trasferito negli Stati Uniti da ragazzo e tornato poi in Italia per prestare servizio nell'esercito italiano durante la Grande Guerra. Uno di essi o entrambi avrebbero potuto fornire a Hemingway le informazioni sugli Abruzzi. Non possiamo essere certi che Hemingway abbia mai incontrato Padre Placido, ma i tratti fisici del sacerdote e il suo carattere corrispondono a quelli del cappellano di *Addio alle armi*. D'altra parte, sappiamo per certo che Hemingway non solo incontrò, ma divenne amico di Nick Nerone a Milano durante la convalescenza nel 1918. Nel 1921 poi il loro legame si rafforzò durante il periodo in cui Nerone prestò servizio nel consolato italiano a Chicago e Hemingway stava per intraprendere la sua vita di aspirante scrittore in Europa. Nerone è il modello per il personaggio di Ettore Moretti in *Addio alle armi*. Nel romanzo, ovviamente, Frederic apprende degli Abruzzi dal cappellano, di cui non è citato il nome e che è uno dei più stretti amici di Frederic (oltre al tenente Rinaldi, il chirurgo, e poi a Catherine Barkley). Nel Secondo Capitolo, il cappellano invita Frederic a visitare gli Abruzzi durante il suo allontanamento dal fronte nell'inverno del 1916-1917. Tuttavia, dopo il congedo di Frederic, quando torna al fronte nel Terzo Capitolo, delude profondamente il cap-

pellano dicendogli che non è stato negli Abruzzi, ma nelle città italiane di Milano, Firenze, Roma, Napoli, Villa San Giovanni, Messina, e Taormina, dove apparentemente si era abbandonato ai piaceri sensuali che non avrebbe potuto ottenere invece negli Abruzzi.<sup>1</sup> Eppure il gentile cappellano lo perdona e rimangono amici. Anche se Frederic non sviluppa mai il tipo di fede e di amore per il Signore che ha il cappellano, continua a pensare a lui anche dopo aver disertato l'esercito, durante la ritirata di Caporetto, ed il Cappellano ha nel romanzo l'importante funzione di rappresentare la fede religiosa bilanciando il materialismo razionalista dell'ateo Rinaldi. Questo timido sacerdote è molto diverso dal distaccato prete descritto nel racconto di Hemingway del 1927 "Un idillio alpino", che non risponde al saluto "Grüss Gott" e non risponde mai a nessuno se non con freddo inchino;<sup>2</sup> al contrario, il cappellano di *Addio alle Armi* è timido, educato, parla con tutti, sorride anche a coloro che vorrebbero prenderlo in giro, ma è fermo nella sua fede e spiega a Frederic il significato dell'amore.<sup>3</sup>

La maggior parte dei tentativi per identificare la fonte del cappellano si sono concentrati su due persone: Don Giovanni Minozzi e Don Giuseppe Bianchi. Così come il sacerdote del romanzo, Don Minozzi (1884-1959) era abruzzese, ma non di Capracotta poiché era nato ad Amatrice, che a quel tempo era nel nord degli Abruzzi (ora nel Lazio), a circa 200 chilometri a nord di Capracotta. Don Minozzi non poteva avere il tipo di conoscenza dettagliata di Capracotta che il cappellano mostra di avere nel romanzo. Era Capitano dell'Ordine dei Cavalieri di Malta e poi, dall'ottobre del 1916, al servizio nell'Intendenza Generale del Regio Esercito Italiano. Lo storico Olin D. Wannamaker lo descrive come "Un uomo energico, molto impulsivo, una sorta di vortice", molto diverso dal cappellano del romanzo.<sup>4</sup> Don Minozzi era un uomo d'azione; si muoveva lungo tutto il fronte di guerra, dietro le prime linee, ed era ben noto per aver promosso la creazione di numerose "case del soldato". Più tardi, sebbene non fosse un fascista, ebbe buoni rapporti con il Duce, Benito Mussolini. Inoltre dal suo diario di guerra sappiamo che Don Minozzi dal 21 giugno al 7 luglio 1918 non era nella regione del Basso Piave dove si trovava invece Hemingway. Pertanto, è estremamente improbabile che lui e Hemingway possano essersi incontrati e diventati amici. Dovremmo perciò escluderlo dalla nostra considerazione come fonte per il cappellano del romanzo.

D'altra parte Don Giuseppe Bianchi (1882-1965), un sacerdote di Firenze, è stata una scelta comune degli studiosi di Hemingway quale fonte per il cappellano, soprattutto perché è probabile che lui e Hemingway si siano incrociati sul fronte italiano. Don Bianchi era tenente del 70° Reggimento Fanteria della Brigata di Ancona (69° e 70° Reggimenti), che si trovava infatti nel Basso Piave durante il periodo in cui Hemingway era colà distaccato. E Don Bianchi doveva occuparsi anche del 69° Reggimento, il cui cappellano, all'epoca, era ricoverato per ferite. E poiché il rapporto cappellani / preti-soldato era all'epoca di 1 a 7, riteniamo che in quella Brigata (69° più 70° Reggimenti) ci fossero altri preti-soldato.<sup>5</sup> Tuttavia, a differenza di Frederic e del cappellano nel romanzo, è improbabile che Don Bianchi abbia frequentato la stessa mensa di Hemingway e abbia avuto una intima conoscenza degli Abruzzi. Da Giovanni Cecchin e dal diario di Don Bianchi sappiamo che quest'ultimo era a Pralongo (Casa Scrinzi), la sede del comando del Reggimento, a

circa sei chilometri da Castelletto (Casa Botter), dove si trovava invece Hemingway, e a sette chilometri da Fossalta di Piave dove lo scrittore fu ferito.<sup>6</sup> Don Bianchi frequentava la mensa degli ufficiali di grado più elevato, mentre la mensa descritta nel romanzo e frequentata da Frederic è quella di un ospedale da campo dove l'ufficiale di grado superiore era solo un maggiore. Giovanni Cecchin racconta che dopo essere stato ferito, Hemingway ricevette il primo soccorso a Fornaci di Monastier e il giorno seguente fu trasferito a Melma di Treviso (ora conosciuta come Silea di Treviso) circa undici chilometri a ovest di Fornaci dove c'era, secondo Richard Owen, un ospedale della Croce Rossa con personale volontario della Repubblica di San Marino.<sup>7</sup> Il cappellano di questo ospedale da campo si chiamava don Giuseppe Guidi, di San Marino. Lo studioso italiano Giovanni Cecchin sostiene che a Fornaci, Don Giuseppe Bianchi riconobbe Hemingway e lo battezzò.<sup>8</sup> Il biografo di Hemingway, Jeffrey Meyers, usando come fonte il Cecchin, dichiara: "A Fornaci, un prete fiorentino, don Giuseppe Bianchi, passò accanto ai feriti, mormorando parole sante e ungendoli".<sup>9</sup> Hemingway in seguito dichiarò ad Ernest Walsh di aver ricevuto il sacramento dell'estrema unzione in quel momento, anche se questo è molto improbabile dal momento che Hemingway non era stato ferito mortalmente.<sup>10</sup>

Nel marzo del 1927, durante un viaggio attraverso l'Italia con Guy Hickock, Hemingway fu incaricato dalla futura moglie, Pauline Pfeiffer, di cercare il cappellano che lo aveva battezzato quando fu ferito e riportare la prova scritta del battesimo per potersi sposare nella chiesa cattolica di Parigi. In una lettera a Isidor Schneider del 23 marzo 1927, Hemingway dice che era "su alla Repubblica di San Marino per vedere un prete che conoscevo durante la guerra".<sup>11</sup> Hemingway e Hickok si recarono a San Marino, che si trova a circa 380 chilometri a nord di Capracotta, per incontrare il dott. Amedeo Kraus, direttore dell'Ospedale della Croce Rossa a Villa Varetton, dove Hemingway fu curato per un breve periodo dopo essere stato ferito. Kraus però non c'era, essendosi trasferito. I due, tuttavia, incontrarono don Giuseppe Guidi, il sacerdote dell'ospedale da campo. Così Padre Guidi è il sacerdote al quale Hemingway si riferisce nella lettera a Schneider. Comunque nel suo diario di guerra Don Guidi, così come Don Bianchi, nulla dice dell'incontro con Hemingway né avrebbe potuto avere una profonda conoscenza di Capracotta e degli Abruzzi. Hemingway e Hickok andarono poi a Rapallo per incontrare Ezra Pound. Don Giuseppe Bianchi a quel tempo, dopo essere entrato nell'Ordine dei Frati Benedettini con il nome di "Frate Gerardo Maria", era "Priore" del Monastero di San Prospero a Camogli, circa nove chilometri da Rapallo, ma non abbiamo trovato prove in quell'Archivio che Hemingway e Hickock si siano ivi recati. Inoltre il diario di guerra di Don Bianchi (fra Gerardo Maria) è conservato nell'Abbazia di Monte Oliveto Maggiore, dove il frate ha vissuto fino alla fine della sua vita, ma non contiene alcuna traccia della storia di Hemingway, nessuna traccia di un incontro tra lo scrittore e il frate, non un certificato di battesimo né una foto dei due. In realtà, nessun certificato di battesimo di Hemingway è mai venuto alla luce. Insomma, non ci sono prove che Hemingway abbia incontrato Don Bianchi nel 1927 ed ottenuto un certificato di battesimo da riportare a Parigi. Non c'è nulla che suggerisca una qualche familiarità che avrebbe indotto Hemingway a modellare il cappellano di *Addio alle armi* su di lui.



Noi riteniamo che la fonte più probabile per il cappellano del romanzo sia Padre Rodolfo D'Onofrio, nato a Capracotta il 23 agosto 1882 e morto a Roma il 23 aprile 1938. Chiamato alle armi nell'aprile 1903, quando era ancora chierico, con la qualifica di "infermiere", fu congedato nel settembre 1904. Nel giugno 1905 fu ordinato sacerdote (Frate cappuccino) con il nome di "Padre Placido da Capracotta". Nel maggio 1915 fu poi richiamato nel Servizio Sanitario della 9a Compagnia di Sanità di Roma con il grado di caporal maggiore e poi di sergente; nel 1918 fu trasferito alla 7a Compagnia di Sanità di Ancona. Sfortunatamente nel foglio matricolare militare non si fa quasi mai menzione della zona di destinazione del soldato, ma compare solo la dizione "in zona di guerra". Non sappiamo quindi dove il sacerdote si trovava; probabilmente nella stessa area del 70° Reggimento della Brigata Ancona nello stesso periodo in cui Hemingway era lì. Inoltre, nel temperamento e nella descrizione fisica, Padre Placido è più vicino al cappellano del romanzo di quanto non lo siano Don Minozzi o Don Bianchi. In *Addio alle armi*, il sacerdote è descritto come giovane, piccolo, bruno e timido; arrossisce facilmente ed è antimilitarista.<sup>12</sup> Nessuno dei sacerdoti presi in considerazione, tuttavia, era tecnicamente molto giovane nel 1918. Don Minozzi avrebbe avuto trentaquattro anni, mentre sia Don Bianchi che Padre Placido ne avrebbero avuto trentasei. Entrambi sarebbero stati considerevolmente più vecchi del diciannovenne Hemingway. Ma è ragionevole che Hemingway abbia descritto il cappellano del romanzo così giovane per accentuare la sua purezza e innocenza, tratti che si adattano meglio a Padre Placido. Dai registri dell'esercito risulta che Rodolfo D'Onofrio era piccolo (163,5cm), molto più basso di Don Minozzi (179 cm) o di Don Bianchi (176,5 cm), entrambi più alti della media per il tempo. Inoltre Don Minozzi e Don Bianchi fecero richiesta per essere nominati al rango di Tenente cappellano, ma padre Placido non lo fece, segno della sua timidezza e del suo antimilitarismo.

Padre Placido era un "Prete soldato", non un Ufficiale, anche se, al pari degli autisti americani di ambulanze, gli sarebbero stati concessi dei privilegi. È più probabile perciò che si sarebbe potuta creare un'amicizia con il giovane Hemingway, che non era nemmeno lui un Ufficiale.

Dopo aver lasciato l'Esercito, Padre Placido fu nominato Segretario della Provincia Monastica di Roma e successivamente inviato in Sardegna, forse per ragioni politiche, ovvero perché non gradito al regime fascista, riferiscono i compaesani di Capracotta un fatto, questo, che potrebbe aver ispirato l'atteggiamento pacifista del sacerdote del romanzo. In conclusione, Rodolfo D'Onofrio sarebbe stato un modello molto più aderente al cappellano del romanzo di qualsiasi altro sacerdote considerato dagli studiosi di Hemingway. Tuttavia, non abbiamo alcuna prova che lui e Ernest Hemingway si siano mai incontrati, quindi la nostra teoria rimane una congettura.

L'altra fonte potenziale per le informazioni di Hemingway sugli Abruzzi è Beato Nicola Nerone (Nick), una figura che è nota agli studiosi di Hemingway, ma l'intera portata della sua influenza su Hemingway e sulla scrittura di *Addio alle armi* non è stata in precedenza esplorata.

Antonio Di Nardo (1929 - 2016), per diversi anni medico condotto di Capracotta, nelle sue "memorie" scrive che il suo insegnante di scuola elementare era Dante Nerone di Pietrabbondante, un altro paese di montagna a circa 20 chilometri a sud

di Capracotta. Dante Nerone ha insegnato a Capracotta dal 1932 al 1939, e prima di allora nessun legame è stato trovato tra la famiglia Nerone e Capracotta. Nei Registri di Pietrabbondante, abbiamo trovato diverse persone di nome "Nerone": uno di loro si chiamava Beato Nicola, nato il 29 dicembre 1895 e fratello maggiore di Dante. Beato Nicola emigrò negli Stati Uniti quando aveva 10 anni con una sorella e due zii materni. Ha frequentato il liceo negli Stati Uniti e una foto della classe del secondo anno mostra Nick con sua sorella e un'amica; nel 1915, dopo la licenza liceale è tornato in Italia perché chiamato alle armi e arruolato. Negli archivi del Regio Esercito Italiano abbiamo ritrovato i fogli dello Stato di servizio di Beato Nicola. Il 27 novembre 1915 è entrato come allievo ufficiale all'Accademia militare di Modena, il 18 marzo 1916 è stato assegnato al 206° Reggimento di fanteria ed il 6 aprile 1916 è arrivato in territorio di guerra. L'8 ottobre 1917 è stato ferito e ricoverato all'ospedale militare di Como; è stato dimesso il 16 aprile 1918 con un anno di servizio sedentario. Il 10 agosto 1918 è stato distaccato presso la 7a Compagnia Scaricatori aggregato al Deposito "Savoia Cavalleria", a Milano. Durante questo periodo è stato sottoposto a terapia riabilitativa presso l'Ospedale Maggiore di Milano, dove era in cura anche Hemingway. Il 19 novembre 1919 è stato congedato ed è tornato negli Stati Uniti.

Per il servizio prestato in guerra è stato insignito con tre distintivi d'onore per le ferite subite. Ha inoltre ricevuto le seguenti medaglie al valore:

- Croce al merito di guerra
- Medaglia d'argento al valore militare (20-21 maggio 1916, Marcai di Sopra-Passo Vezzena).
- Medaglia di bronzo al valore militare (1-3 novembre 1916, San Marco).
- Medaglia di bronzo al valore militare (19 agosto 1917, Monte S. Marco di Gorizia).
- Medaglia di bronzo al valore militare (9 ottobre 1917, Bainsizza).

Ha ricevuto la prima ferita e la Medaglia d'argento al valore durante la "Strafexpedition" austriaca sull'Altopiano di Asiago, le tre medaglie di bronzo e le altre ferite sul fronte dell'Isonzo. Al tempo della sconfitta di Caporetto (24 ottobre 1917), Nick era ricoverato in ospedale a Como, dove rimase per sei mesi.

È probabile che Nerone ed Hemingway si incontrarono per la prima volta a Milano, all'Ospedale Maggiore, dove entrambi andavano per la riabilitazione, tra agosto e ottobre 1918. Il nome di Nick Nerone compare tre volte nelle lettere di Hemingway, due volte nel 1918 e una nel 1921. La prima è una lettera alla famiglia scritta l'11 novembre 1918 (giorno dell'armistizio):

Terminate le cure sono stato invitato da un Ufficiale italiano a prendere due settimane per la caccia e la pesca alla trota nella provincia degli Abruzzi. Vuole che trascorra il Natale ed il Capodanno nella sua casa di campagna e garantisce una bella caccia alla quaglia, al fagiano ed al coniglio. Gli Abruzzi è luogo assai montuoso, ed è nel sud dell'Italia e sarà molto bello nel mese di dicembre. Ci sono diversi fiumi con buone trote e Nick sostiene che la pesca è buona. Perciò farò lì la mia licenza.<sup>13</sup>

“Nick” è quasi certamente Nick Nerone, che evidentemente si riferiva all’Abruzzo come la sua provincia. Poi ancora, il 28 novembre 1918, Hemingway scrive alla famiglia: “Ho promesso a Nick che andrò a caccia con lui negli Abruzzi”.<sup>14</sup> Tuttavia, proprio come Frederic Henry nel romanzo, Hemingway non mantenne la sua promessa a Nick. Durante le sue vacanze di Natale, prima di tornare negli Stati Uniti, scelse invece di andare con James Gamble a Taormina, in Sicilia, che, come sappiamo, è il limite estremo dei viaggi di Frederic Henry nel romanzo. Nel 1921, Nick Nerone fu mandato a Chicago per lavorare nel consolato italiano e lì con Hemingway rinnovarono la loro amicizia. Durante l’estate e l’autunno del 1921, si incontrano spesso e tirano di boxe insieme.<sup>15</sup> Michael Reynolds definisce l’amicizia di Hemingway con Nick durante l’estate del 1921 “un dono inaspettato, un antidoto per l’umore instabile di Hemingway”.<sup>16</sup> Quando Hemingway condivide con Nick il suo desiderio di tornare in Italia con la sua futura moglie, Hadley, Nick incoraggiò ancora una volta il suo amico ad andare in Abruzzo, e così prese accordi per la giovane coppia. In una lettera a Grace Quinlan del 21 luglio 1921 (il suo 22° compleanno), Hemingway spiegò:

Andremo a Napoli e resteremo lì finché arriva il caldo della primavera. Suppongo a Capri e poi negli Abruzzi. Probabilmente a Capracotta - c’è un bel torrente per le trote lì - il Sangro - il campo da tennis ed è a 1.200 metri sopra il livello del mare - il posto più bello di cui tu abbia mai sentito parlare. Ho tutte le notizie sui prezzi eccetera dal mio miglior amico, Nick Neroni, che è appena arrivato in questo paese. Siamo stati insieme in guerra e se ne è rimasto un po’ con me e mi ha dato tutte le informazioni. Lui tornerà in autunno e ci organizzerà tutto.<sup>17</sup>

Abbiamo quindi le prove scritte che Nerone parlò a Hemingway degli Abruzzi e di Capracotta. Tuttavia, ancora una volta, la visita in Abruzzo con Nick Nerone non è mai avvenuta. Gli sposi Hemingway andarono invece a Parigi su consiglio di Sherwood Anderson. Perciò Hemingway non ha mai visitato l’Abruzzo, nonostante l’incoraggiamento entusiasta di Nick Nerone. L’inclusione degli Abruzzi nel romanzo e la disattesa promessa di Frederic di andarci potrebbe derivare dal senso di colpa di Hemingway per aver deluso due volte il suo amico Nick Nerone.

Il fascino di Nick su Hemingway è evidente in gran parte della sua narrativa. Nella sua storia inedita “The Passing of Pickles McCarty or The Woppian Way”, il protagonista è un pugile italo-americano di nome Nick Neroni, che cambia il suo nome in Pickles McCarty, descritto come “un pugile da strapazzo che si guadagnava da vivere come pugilatore negli incontri di contorno a quelli principali. Uno di quei giovani pieni di buona volontà che si possono vedere se si arriva abbastanza prima dell’incontro più importante, e che con gran versamento di sangue e gran roteare di braccia si menano di brutto sul ring finché uno finisce K.O. per un minimo fisso garantito”.<sup>18</sup>

Non è difficile vedere nel pugile italo-americano tornato clandestinamente in Italia e arruolato negli “Arditi”, la figura dell’amico di Hemingway, Nick Nerone. E in *Addio alle armi*, Nick Nerone quasi certamente è il modello per il personaggio di Ettore Moretti, descritto come un ventitreenne italiano che viveva negli Stati

Uniti, allevato con una sorella da uno zio, diplomato al liceo e arruolato nell'Esercito italiano come Tenente, desideroso di diventare capitano, tre volte ferito e più volte decorato, tutti dettagli che corrispondono perfettamente a Nick Nerone.<sup>19</sup>

C'è motivo di credere che Nick Nerone fosse negli Abruzzi con la sua famiglia prima del luglio del 1921 e che abbia visitato Capracotta, all'epoca una stazione sciistica molto importante nell'Italia centro meridionale. Nicoletta Conti (1883-1958), un'anziana signora del villaggio, raccontava che negli anni immediatamente successivi alla guerra, tra il 1920 e il 1921, un giovane che gli abitanti del paese chiamavano "l'inglese" trascorse alcuni giorni a Capracotta. Era Beato Nicola Nerone che tornò in America nel luglio del 1921 e invitò Hemingway a visitare Capracotta negli Abruzzi? Se è così, non possiamo escludere che abbia conosciuto o sentito parlare di padre Placido, un frate popolare della zona.

Nel 1922 Nick Nerone è tornato in Italia dove ha continuato la sua passione per il pugilato. Tuttavia non c'è più traccia di contatto tra Nick ed Ernest dopo il 1922, quando Hemingway si trasferisce in Francia, forse a causa delle loro divergenti scelte di vita. Nick Nerone infatti, divenne un fascista convinto e militante, mentre Hemingway diventò antifascista. Nel 1940 Nerone si laurea in Lingue e letterature straniere all'Università di Venezia, insegna inglese a Bojano e poi a Campobasso dove in seguito si sposa e ha un figlio, Antonio, che continua a custodire la memoria di suo padre e gentilmente ci ha concesso l'accesso alle sue carte. C'è una coda in questa storia: secondo un nipote di Nick Nerone, che ci ha contattato, Nick fece un ultimo tentativo di comunicare con Hemingway quando il famoso scrittore visitò l'Italia nel 1948. Chiese a suo cognato, Ugo de Iorio, di consegnare a mano una lettera a Hemingway presso l'hotel in cui si trovava a Roma. Tuttavia non sappiamo quale messaggio ci fosse nella lettera. Non c'è tra i documenti di Hemingway alla JFK Library e non sappiamo se Hemingway abbia mai risposto. Beato Nicola Nerone è morto a Campobasso il 21 agosto 1951 all'età di 56 anni.

I dettagli di Hemingway sugli Abruzzi e su Capracotta sono troppo vividi per non provenire da qualcuno con una profonda conoscenza della regione. Quella persona era padre Placido o Nick Nerone o forse entrambi? Finché non avremo la prova che Hemingway ha incontrato padre Placido in Italia, una risposta definitiva alla domanda rimarrà inevasa. Tuttavia è quasi certo che uno o entrambi siano la fonte delle informazioni di Hemingway, che hanno dato un contributo importante al tema di *Addio alle armi*, un romanzo che chiarisce l'amore di Hemingway per l'Italia e il suo popolo.

#### NOTE

\* Vincenzo Di Nardo è Primario Emerito di Malattie Infettive e nativo di Capracotta negli Abruzzi (ora Molise). Laureato in Medicina e Chirurgia con lode all'Università di Roma "La Sapienza", è stato Assistente di Malattie Infettive all'Università di Perugia e successivamente Primario all'Ospedale di Rieti (Lazio); ha collaborato con Università e Centri di ricerca. Andato in pensione nel 2007 si è poi appassionato alla ricerca dei legami di Hemingway con gli Abruzzi.

---

\*\* Michael Kim Roos, Professore emerito di Inglese presso l'Università di Cincinnati Blue Ash College, ha pubblicato articoli accademici su Hemingway, Bob Dylan e John Lennon. È autore con il compianto Robert W. Lewis, di *Reading Hemingway's "A Farewell to Arms"*, attualmente in fase di pubblicazione per Kent State University Press. Il suo libro di saggistica creativa *One Small Town, One Crazy Coach* è stato pubblicato da Indiana University Press nel 2013.

- 1 Cfr. Ernest Hemingway, *A Farewell to Arms*, Charles Scribner's Sons, New York 1932, pp. 7-8.
- 2 Ernest Hemingway, *The Complete Short Stories*, Scribner, New York 1987, p. 262.
- 3 Cfr. Hemingway, *A Farewell to Arms*, cit., p. 55.
- 4 Olin D. Wannamaker, *With Italy in Her Final War of Liberation*, Fleming and Revell, New York 1923, p.112.
- 5 Cfr. Vittorio Pignoloni, *Cappellani militari e preti soldato in prima linea nella Grande Guerra*, Edizioni S. Paolo, Cinisello Balsamo, 2016, pp. 18-20.
- 6 Cfr. Giovanni Cecchin, *Hemingway, americani e volontariato in Italia nella Grande Guerra*, Collezione Princeton, Bassano del Grappa 1999, pp. 99-101.
- 7 Cfr. Richard Owen, *Hemingway in Italy*, Haus Publishing Ltd., London 2017, p. 36.
- 8 Cfr. Giovanni Cecchin, *Invito alla lettura di Hemingway*, Mursia, Milano 1975, p. 21.
- 9 Jeffrey Meyers, *Hemingway: A Biography*, HarperCollins, New York 1985, p. 32.
- 10 Cfr. *The Letters of Ernest Hemingway, Volume 1: 1907-1922*, a cura di Sandra Spanier e Robert W. Trogdon, Cambridge University Press, Cambridge 2011, p. 7.
- 11 *The Letters of Ernest Hemingway, Volume 3: 1926-1929*, a cura di Rena Sanderson, Sandra Spanier e Robert W. Trogdon, Cambridge University Press, Cambridge 2015, p. 219.
- 12 Cfr. Hemingway, *A Farewell to Arms*, cit., pp. 52-53.
- 13 *The Letters of Ernest Hemingway, Volume 1*, cit., p. 150.
- 14 Ivi, p. 159
- 15 Cfr. Peter Griffin, *Along With Youth: Hemingway, The Early Years*, Oxford University Press, Oxford 1987, pp.186, 194.
- 16 Michael Reynolds, *The Young Hemingway*, W. W. Norton, New York 1998, p. 237.
- 17 *The Letters of Ernest Hemingway, Volume 1: 1907-1922*, cit., p. 290.
- 18 Ernest Hemingway, "*The Passing of Pickles McCarty or The Woppian Way*", Item 843, JFK Library.
- 19 Cfr. Hemingway, *A Farewell to Arms*, cit., pp. 88-90.

### **The Problem Is Not Robots But Capitalism**

*Fabrizio Tonello*

Will jobs disappear because of intelligent machines? Will Artificial Intelligence bring peace and prosperity to the planet? Or are we at the beginning of a “secular stagnation” of the economy, masked only by the widespread use of fancy electronic gadgets? What will be the impact of the “gig economy” (Uber, Airbnb, and other platforms) on many traditional jobs in the next few years? The article tries to clarify the debate in the United States about the future of humans and machines in historical perspective.

### **Homo (Americanus) ex Machina between the Nineteenth and the Twentieth Century**

*Alessandra Calanchi*

This essay explores the ways in which American fiction depicted the relationships between humans and machines in the past two centuries. By focusing on three cases – “The Man That Was Used Up” by Edgar Allan Poe (1839), *The Man from Mars* by William Simpson (1891), and *Fahrenheit 451* by Ray Bradbury (1953) – respectively linked to the time of the Indian wars, the *fin-de-siècle*, and the so called “tranquillized fifties,” it analyzes and deconstructs the deep (social and psychological) changes all texts reflect in the perception and representation of the human body (both natural and artificial) as technology and biotechnology moved forward quickly. The processes and practices shown by these writers, which involve prostheses, holograms,

and electronic devices, anticipate several issues of our present time while raising questions about gender, race, and the very notion of personhood.

### **The American Worker by Paul Romano: An Introduction**

*Steven Colatrella*

The article provides a short introduction to the pamphlet *The American Worker*, giving information about its genesis and context, and offering an interpretation of its main points of historical and political interest.

### **The Worker Has to Work. The American Worker's Condition in the 1940s.**

*Paul Romano*

The pamphlet *The American Worker*, whose main parts are republished here, was written by the autoworker Phil Singer under the pseudonym “Paul Romano.” It was published in 1947 by the small Marxist organization known as Johnson-Forest Tendency, which later took the name of Correspondence. Johnson and Forest were the pseudonyms of the Marxist Trinidadian scholar C.L.R. James and the Marxist philosopher born in Russia, Raya Dunayevskaya. The text gives a description of daily life in the American factories in the Forties and Fifties that is still relevant today.

### **“Humanity is overrated”: Humans and Machines in House MD.**

*Gianna Fusco*

A self-confessed detective fiction under the guise of a medical drama, *House MD*

is among the most interesting recent renderings of the procedural genre in US television. It combines, in fact, the spectacularization of the human body and the intensification of the scientific method championed by *CSI* with the ticking bomb scenario epitomized by *24* to produce a narrative that ultimately reflects America's fear of unknown and lethal enemies generated by the 9/11 attacks. Within this framework, this essay investigates how, by staging the use of sophisticated technology and machine-mediated medical tests, the series explores surveillance as a viable and reassuring defense against external threats, only to expose it as limited and delusional. The protagonist himself, on the other hand, with his disabled body and unorthodox, non-deontological approach to diagnostics, embodies a radical interrogation of the state of exception as the nation's response to trauma and endless danger.

**Exiles in Their Homeland: The post-Civil War *Exodus* of African Americans from the South**

*Bruno Cartosio*

After the end of the Civil War, and of slavery, the 14th and 15th Amendments guaranteed the rights of citizenship to former slaves. However, almost everywhere in the South attempts were made to re-subject the black population to plantocratic rule. To that end, Southern white racists used violence, intimidation, and disregard for the newly acquired rights, along with the so-called Black Codes and Jim Crow Laws. Tens of thousands of freedmen rebelled against this old-new regime of fear and eventually, by the second half

of the 1870s, they organized a mass migration – for which they themselves used the biblical term *Exodus* – towards the free state of Kansas. Between 40,000 and 60,000 African Americans left their homes, mainly in Mississippi and Louisiana. During their journey they overcame white hostility, difficulties and hardships, not least also in the process of settling down and adjusting to their new homeland; but they also found solidarity among their free “brothers” in St. Louis, and received sympathetic, though far from uniform, institutional assistance once in Kansas.

**Lewis and Clark's Narrative: From the Original Diaries to the Construction of a Pioneering Image**

*Marina Dossena*

Among general audiences, the names of Lewis and Clark evoke images of the pioneering times when the road that led West was still untraced. Statues, paintings, tourist brochures, and even set phrases like “the Lewis & Clark Expedition” normally represent them as lone explorers while on occasion admitting the aid of one Native woman; it is relatively seldom that any prominence is given to the fact that the Corps of Discovery was in fact a much larger, multilingual and multicultural group. However, is this heroic image what emerges from the journals compiled during the expedition itself, or is it a later construal? This essay sets out to answer this research question by investigating the digitized copy of the Nebraska edition of the Lewis and Clark Journals and other relevant materials.

**1937-2017: Remembering *The Spanish Earth* by Joris Ivens***Elena Lamberti*

This essay traces the making of Joris Ivens' documentary film *The Spanish Earth* (1937) in relation to the complex issues of memory and oblivion of traumatic events rendered in/through art forms. It was during the Spanish Civil War that people started to «see» reality in real time, through a «screen» (a documentary, a film, a photograph) and almost simultaneously on both sides of the ocean. It was during that war that a new perceptive schizophrenia started because, through new mediators of memory, people learnt to be simultaneously inside and outside the event, at once actors and spectators. Ivens, Hemingway, Gellhorn and Dos Passos are here discussed as questioning the ontological status of their diverse art forms, as well the ethical implications that the new scenarios of the time were posing to creative thinking. Hence, the making of *The Spanish Earth* becomes an interesting outpost to investigate the growing role of media in the construction of «historical accounts», as well as of shared or divided memories representing traumatic events. Similarly, it sheds lights on the thorny issue of US neutrality at a time when opposing ideologies were fast leading to a new, tragic World War.

**Gatsby Our Contemporary***Sara Antonelli*

Showy, rich, and likely to invent self-aggrandizing tales, Jay Gatsby and Donald J. Trump have certainly much in

common. In this essay, after reviewing how they similarly resorted to “the little Montenegro” to successfully captivate their audiences with bombastic news, I focus instead on their differences. My point is that money and social standing make Trump more similar to the likes of Tom Buchanan, a duplicitous and arrogant man who, because of the privileges that his class can afford, cannot conceive of being laughed at by a parvenue and pathetic imitator like Gatsby, and behaves accordingly. My paper ends with a reading of narrator Nick Carraway, another socially advantaged man who, notwithstanding his self-proclaimed honesty, I consider a treacherous liar and Tom Buchanan's fellow conspirator.

***A Farewell to Arms: The Priest, Ettore Moretti, and Nick Nerone****Vincenzo Di Nardo e Michael Kim Roos*

The essay explores two important characters in Hemingway's *A Farewell to Arms*: the Chaplain and Ettore Moretti, both inspired by real people from the Abruzzi region (now Molise) in Italy. The first one is Rodolfo D'Onofrio, a capuchin friar who took the name of “Padre Placido di Capracotta”, and was a soldier-priest in the Italian army. The second one is Beato Nicola Nerone (Nick), born in Pietrabbondante, whom Hemingway had met in Milan during his convalescence. Their friendship was revived in Chicago in 1921, when Nerone worked in the local Italian consulate.