

Mario Maffi

The subway and the cellar: breve viaggio nei sotterranei d'America

1. Cfr. Alessandro Portelli, "The sky's the limit: dove comincia e dove finisce l'America", *Ácoma*, 1 (primavera 1994), pp. 8-18.

2. Eric Bogosian, *Notes from Underground*, New York, Hyperion, 1993, p.32.

3. Eric Drooker, *L*, in E. Drooker, *Flood! A Novel in Pictures*, New York, Four Walls Eight Windows, 1992.

4. Nel 1984, Bernard Goetz, un giovane impiegato bianco, sparò nella metropolitana di New York a un gruppo di giovani africani americani, colpevoli di molestie ai passeggeri, ferendone gravemente alcuni. Nel successivo processo, Goetz venne assolto. Un episodio speculare si ebbe invece nel dicembre 1993, quando Colin Ferguson, un giovane africano americano, prese a sparare, su un convoglio d'un treno locale di New York, contro i passeggeri bianchi.

5. Hart Crane, Lettera a Otto H. Kahn, March 18, 1926, citata in F. Balestra, "Poetry of the Subway", "RSA. Rivista di Studi Anglo-Americani", VI (1990), n. 8, p. 91.

6. Herman Melville, *Billy Budd, marinaio*, Milano, Garzanti, 1993, tr. it. di Gianna Lonza, p.88.

7. Ralph Ellison, *Uomo invisibile*, Torino, Einaudi, 1993, tr. it. di Carlo Fruttero e Luciano Gallino, p.543.

8. Cfr. Alessandro Portelli, *The Power of Blackness. Gli afroamericani, le macchine, e l'energia del sottosuolo*, in questo stesso numero.

9. Jean Toomer, *Canne*, Venezia, Marsilio Editori, 1993, tr. it. di Daniela Fink, pp.361,

Il "sotto dell'America"... Perché, sì, la storia e la cultura degli Stati Uniti sembrano istituirsi essenzialmente *in superficie*: verso l'alto ("the City upon a Hill" di John Winthrop, lo slancio verticale del grattacielo, la conquista dello spazio) e in orizzontale (la colonizzazione del continente nord-americano come continuazione della traversata atlantica, la realtà e il mito della Frontiera, la vita *on the road*). Ovvero, come si diceva nel numero scorso di questa rivista, *the sky is the limit*.¹ Poi, però, scavando, ci si accorge che esiste, vasto e problematico, un "sotto dell'America": un'archeologia della mente e della cultura, dell'inconscio individuale e dell'identità collettiva. Come nel celebre *cartoon* degli anni '60, che rivela, bene in vista al di sotto di una superficie connotata dai simboli della capitalistica modernità americana, le ossa, gli oggetti, i resti delle civiltà native. Non esploreremo tutto questo "sotto", ma ne vedremo due manifestazioni sintomatiche, due "luoghi" privilegiati e ricorrenti.

I

Nelle saettanti viscere della città.
Caldo afoso, ed estate, fuori.
Sottoterra. La metropolitana
turgida di mito moderno.

LeRoi Jones, "Dutchman" (1964)

In un testo recente del *performer* Eric Bogosian, significativamente intitolato *Notes from Underground*, il protagonista senza nome, assillato da una progressiva, devastante crisi d'identità, scende nella metropolitana newyorkese, percorre la banchina, entra nel tunnel, e si accovaccia in una delle nicchie laterali destinate alla manutenzione – il punto più sotterraneo della sotterranea:

Ho trovato un posto dove c'era una rientranza nella parete e mi ci sono rannicchiato. Non lo sapeva nessuno che ero lì. Nemmeno quando passavano i treni.

Anche così, ho trovato una cartina di gomma americana appallottolata a terra, lì, nel mio posticino riparato. E sono rimasto seduto a pensare a quella cartina. Chi ce l'aveva lasciata? Quando? E dove l'avevano fatta? Forse a Minneapolis. Chi l'aveva ideata? E da dove veniva la carta? E la gomma, da dove veniva? Da qualche paese africano? E la menta della gomma, da dove veniva? Dov'è ora la gomma? Forse spiacciata sul marciapiede da qualche parte dove la

vedono migliaia di persone ogni giorno.

E allora, dov'è la gomma? Dov'è la persona che l'ha involtata? Dov'è l'uomo che ha estratto la gomma da un albero tropicale? Dov'è l'uomo che ha masticato la gomma? Credo che se riuscissi a trovare tutte queste persone, saremmo buoni amici.²

Nel *novel in pictures* intitolato *L*, il disegnatore newyorkese Eric Drooker narra/dipinge una metropolitana che diviene ingresso non più tanto all'Ade, quanto a un universo parallelo, reale e immaginario (Grotta di Altamira e Ventre della Balena, Popolo dell'Abisso e Inconscio Collettivo), in cui all'individuo straziato dall'alienazione e dalla solitudine è possibile rivivere il passato della specie fino a ritrovare un fertile ed erotico contatto rituale con la comunità.³

In entrambi i casi, dunque, quello che inizia come "auto-sepoltura", come "cancellazione del sé", come scomparsa dalla superficie, si trasforma in un momento di auto-analisi, di riflessione sul reale, e infine di riaffermazione prepotente di una dimensione collettiva e desiderante: "saremmo buoni amici", annota l'anonimo metropolitano di Bogosian, proprio come avviene degli uomini e delle donne che l'anonimo metropolitano di Drooker incontra nelle viscere della città e a cui s'unisce in una (momentanea) celebrazione delle energie vitali.

La metropolitana, questo "sotto" della città-America, è allora una metafora forte e polisemica, carica di valenze contrastanti, intrecciata di simboli e *topoi* classici e proverbiali nella loro complessità: la discesa e l'ingresso, il movimento attraverso il labirinto, la mappa parallela della città sotterranea, le proiezioni individuali e sociali. E, dunque, su di essa convergono, inevitabilmente, ansietà e curiosità, tensioni e aneliti.

La metropolitana è il luogo di Bernard Goetz, di Colin Ferguson e dei numerosi protagonisti d'una "giustizia fai-da-te" che, venendo dal "sotto", sembra ancor più l'epitome della condizione umana americana, insieme alle "stragi nei supermercati" e ai *serial killers*.⁴ Ma è anche la "città alternativa" degli *homeless*, di quella popolazione di senza-casa che in certe stazioni (ormai abbandonate a se stesse e addirittura cancellate dalla mappa delle fermate) affermano e istituiscono, nel dramma della miseria e dell'abbandono, altre forme di aggregazione e sopravvivenza, di solidarietà e identità reciproche. La metropolitana è il luogo del terrore urbano, della violenza fine a se stessa, dell'anomia e della vulnerabilità, della vigliaccheria e della disperazione individuali e collettive, come nel celebre film di Larry Peerce, *The Incident* (1967; *New York, ore 3: l'ora dei vigliacchi*). Ma è anche la mappa di quell'Anabasi moderna (dal Central Park a Coney Island: due altri luoghi a modo loro mitici nella geografia dell'immaginario newyorkese) che è il "ritorno a casa" delle bande giovanili nel romanzo di Sol Yurick, e nel relativo film di Walter Hill, *The Warriors* (1965; *I guerrieri della notte*).

Nel dramma di Le Roi Jones, *Dutchman* (1964), la metropolitana è poi un "vascello fantasma" che, mentre corre non si sa dove nelle viscere della città, attraversa anche gli stereotipi e i pregiudizi dell'America bianca verso l'America nera, e brutalmente mette in scena l'impossibilità della loro coesistenza. D'altra parte, specie nella poesia modernista degli anni

363.

10. Henry Roth, *Chiamalo sonno*, Milano, Garzanti, 1989, tr.it. di Mario Materassi, p.103.

11. Edward Bellamy, *Looking Backward*, New York, Magnum Books, Lancer Books, Inc., 1968, pp.25, 344.

12. Citato in David S. Reynolds, ed., *George Lippard, Prophet of Protest. Writings of an American Radical, 1822-1854*, New York, Berne, Peter Lang, 1986, p.292.

13. Edgar Allan Poe, *Le avventure di Gordon Pym*, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1983, tr. it. di Elio Vittorini, p.24.

14. Siegfried Kracauer, *La massa come ornamento*, Napoli, Prismi, 1982, p.141.

15. Walter Benjamin, *Parigi. Capitale del XIX secolo*, Torino, Einaudi, 1986, p.1021.

16. David Frisby, *Frammenti di modernità. Simmel, Kracauer, Benjamin*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 251.

venti e trenta, essa era già stata un'altra metafora dell'incontro/scontro, sempre carico di alto voltaggio nella cultura statunitense, fra individuo e tecnologia ("l'intrusione della tecnologia nell'umanità")⁵ fra mito agreste e realtà urbana, fra luce e oscurità, sopra e sotto, razionalità e follia.

Che poi l'immaginario collettivo contenga l'immagine della metropolitana come elemento disturbante e impregnato di valenze diverse è mostrato sia dal film di Fred Macleod Wilcox *Forbidden Planet* (1956; *Il pianeta proibito*), dove essa collega, in un interessante ribaltamento, la rassicurante sotterraneità della stazione spaziale all'inquieta superficie visitata dall'entità maligna (salvo poi rovesciare di nuovo i termini, mostrando come quell'entità di superficie altro non sia che la proiezione che viene dalle profondità dell'inconscio); sia nel racconto lungo *At the Mountains of Fear* (1931), in cui H. P. Lovecraft si serve proprio dell'immagine della metropolitana per restituire il senso d'orrore cosmico sprigionantesi dall'incontro, nelle viscere dell'Antartide, con l'"altro da sé", con gli esseri da un altro mondo, tempo e spazio che hanno già abitato la Terra.

Qui, in questo insistito, metaforico avvicinare la metropolitana all'inconscio individuale e collettivo, ma con decise implicazioni sociali, ritroviamo elementi propri ad altri "precursori", ad altri labirinti di questo "sotto": il ricorrente Abisso di Jack London, la celebre "Hand of Fate" del pittore William Balfour Ker (1905), il "ventre della metropoli" dei *feuilletons* di George Lippard, A.Z.C. Judson, Bernardino Ciambelli, la caverna che contiene sia il tesoro sia "Injun' Joe" in *The Adventures of Tom Sawyer* di Mark Twain, per non parlare delle gallerie di miniere "scure come prigioni sotterranee" o dei nascondigli della *underground railroad* o dei "cavernosi ponti inferiori, tanto simili ai cunicoli sovrapposti di una miniera di carbone", nel melvilliano "Billy Budd, Foretopman" (1891).⁶

II

Così rimasi nella cantina; ibernai.
Lasciai perdere tutto.

Ralph Ellison, *Invisible Man* (1952)

Ma il brano di Eric Bogosian citato all'inizio contiene anche, oltre all'immagine della metropolitana, quella della cantina, del ripostiglio, o della stanza sotterranea: "una rientranza nella parete". Quell'accucciarsi del suo protagonista nella nicchia non può non ricordare direttamente la condizione finale dell'"uomo invisibile" di Ralph Ellison nella sua "cantina". Il "sotto dell'America" non è allora solo quel labirinto *collettivo* all'insegna di folla e tecnologia, che è la metropolitana. È anche il luogo *privato* degli incubi e dei desideri, della ricerca di un'identità propria, di una pace (o di una guerra?) separata. Un luogo sì "individuale", ma, con le parole che concludono *Invisible Man*, "Chi può dire che io, sulle frequenze inferiori, non parli per voi?".⁷

Ora, questa condizione (l'abbandono della superficie e il ritiro in

una stanza, quasi un ritorno all'utero materno dietro la spinta di determinazioni materiali; la sospensione del tempo e la ricerca d'un sé perduto nell'anonimato della metropoli) questa condizione è condivisa da altri "uomini invisibili", è il luogo-momento di altre drammatiche affermazioni d'identità.

Viene da pensare, come altrove ricorda Alessandro Portelli, al seminterrato in cui, tra le fiamme della fornace, si consuma (letteralmente) l'incontro di Bigger Thomas con Mary Dalton: la stanza dove "Bigger si sente in controllo",⁸ in *Native Son* (1940). E viene da pensare a quell'altra stanza sotterranea: a quella "cantina", o "Buco", "immersa in una pallida fosforescenza" in cui vive il Vecchio come in un estremo brandello di territorio strappato alla piccola città del Sud, nell'ultima sezione di *Cane* (1923), di Jean Toomer, che proprio in questo motivo (e in altri) sembra anticipare le future due anime della narrativa africana americana, per l'appunto di Richard Wright e di Ralph Ellison:

Al lume della candela sembra enorme, sconfinato. I muri di pietra sono costruiti a regola d'arte. Non hanno aperture, salvo una piccola finestra con le inferriate, in alto, a ogni lato. Sono asciutti e caldi. Il pavimento è inclinato verso il retro dell'edificio, lasciando così la parete a sud esposta al sole. La parete di destra confina con la bottega del fabbro. All'argilla del pavimento si sono mescolati e intrecciati col passar del tempo dei trucioli. Nell'angolo di destra, sotto le scale, due grandi materassi di aghi di pino, poggiati su due cartoni, sono disposti ai lati di un tavolo di legno su cui si trovano diverse candele mezzo consumate e una lampada a olio. Dietro il tavolo, appeso alla parete, un frammento di specchio dalla forma irregolare. E da un gancio lì vicino penzola qualcosa che somiglia a un ampio gaio costume da ballo. Di fronte, un altro tavolo con una lampada e parecchi bicchieri di whiskey. Attorno al tavolo sei sedie traballanti. Due vecchie ruote di un carro giaccio sul pavimento. A sinistra, sta il vecchio, seduta su una poltrona dallo schienale alto, situata su una bassa piattaforma.⁹

Ma viene da pensare anche a *The Room* (1971), di Hubert Selby, Jr., dove la stanza è kafkiano luogo di sepoltura reale e metaforica in attesa d'un processo, e palcoscenico privato d'una visionaria e ossessiva ricerca di identità di fronte all'alienazione e alla violenza subite. Come viene inevitabilmente da pensare alla "cantina" di David Schearl, che non a caso dà nome alla prima parte di *Call It Sleep* (1930) di Henry Roth: un "sotto" oscuro e pauroso, abitato da "cose striscianti e informi",¹⁰ che si pone come dialettica antitesi al "tetto", alla ricerca della luce abbagliante, e diviene luogo della "prova" e della "scoperta".

D'altra parte, la "cantina", la stanza sotterranea, possono essere anche altro: possono contenere un'accentuazione in senso più direttamente positivo e divenire strumento preferito di una "ricerca d'identità". Una delle esperienze più fertili della comunità cino-americana di New York negli anni '60, per l'appunto in termini di *cross-culturalism*, di recupero d'una consapevolezza socio-culturale proiettata anche oltre i limiti della comunità d'origine, si chiamava proprio "The Basement", ed era costituita da un gruppo di giovani attivisti, poeti, pittori, che cominciavano a reagire sia all'isolamento e al ripiegamento su se stessa di Chinatown, sia alla chiusura in una visione puramente "etnica" del proprio essere nella

metropoli e negli Stati Uniti. Da condizione materiale (quante sono le fucine artistiche nei seminterrati delle città americane!), “The Basement” diveniva così metafora anticipatrice di una nuova pagina di storia culturale americana.

Ma anche questa “cantina” ha i suoi antecedenti, come li ha la “metropolitana”. Li ha nella tomba che attrae irresistibilmente Jervas Dudley come luogo d’ingresso a un passato familiare ignoto ai più, nel racconto “The Tomb” (1917) di Howard P. Lovecraft; nella “camera da letto che [Julian West] aveva costruito sotto le fondamenta” della sua casa, e dove si addormenterà ipnotizzato dal dottor Pillsbury per risvegliarsi solo nel 2000 (e scoprire infine – altri ribaltamenti! – che “il diciannovesimo secolo era stato il sogno, e la mia presenza nel ventesimo era la realtà”), nel celebre *Looking Backward* (1888) di Edward Bellamy;¹¹ nel “vasto scantinato” sotto Monk Hall dove “il vecchio Devil-Bug intrattiene i ladri e i tagliagola della città con bruciante rum della Giamaica e liquore fatto in casa”, nel cupo *feuilleton* sensazional-visionario di George Lippard *The Quaker City; or, The Monks of Monk Hall* (1845).¹²

Soprattutto, ha un suo antecedente in quella “cassa listata di ferro, [...] alta circa quattro piedi e profonda più di sei, [...] però strettissima”, nascosta nella più oscura profondità della stiva e alla fine di un autentico labirinto di barili, balle, gabbie, panieri, e altri oggetti, in cui A. Gordon Pym si nasconderà fuggendo dal padre e dall’America, addormentandosi (come Julian West) e “mancando” l’ammutinamento (come Rip Van Winkle di Washington Irving aveva “mancato” la Rivoluzione), e infine avviandosi verso il suo inenarrabile incontro con il bianco assoluto dell’Antartide....¹³

III

Subway e cellar, labirinti urbani e tombe sotterranee, luoghi della folla e rifugi dell’individuo.

La metropolitana si istituisce dunque come “altro” speculare rispetto alla città. Dialetticamente legata a essa, quasi come “Alice attraverso lo specchio”, essa è anche regno d’una massa oscura, d’un mondo ignoto che rappresenta il non-detto, il non-visto, il non-ricordato d’America. Scendendo in essa, si varca una “soglia” che immette direttamente in un enorme inconscio collettivo, “turgido di mito moderno” e pulsante di forze non più direttamente tenute a freno dalle luminose e trasparenti strategie di superficie – quasi a sopperire a quel “sotto”, a quel “passato” che l’America o non ha avuto (le catacombe, le rovine) o ha violentemente cancellato e rimosso (il vissuto storico, le culture indigene). La metropolitana diviene budello che mette in comunicazione con quel rimosso, che ricuce un rapporto travagliato tra individuo e massa, presente e passato, attualità e storia.

La cantina, la stanza sotterranea, il ripostiglio, sono invece altrettanti luoghi di un’indagine privata, o punti di arrivo di una traumatica ricerca esistenziale, che – dall’alienazione (sociale, etnica, culturale, psicologica)

della superficie – conducono a un progressivo, dostoevskiano abbandono del consorzio civile a favore della creazione di un territorio separato, privato, custodito, in cui riorganizzare il proprio essere e ricostruire un'identità frantumata dalle tante, troppe forze agenti "su in alto". E infine riaffermare quell'identità (individuale, certo: ma "chi può dire che io, sulle frequenze inferiori, non parli per voi?"), fors'anche con l'aiuto di 1369 lampadine: con quell'"atto di sabotaggio", cioè, con cui l'Uomo Invisibile ellisoniano si mantiene pur sempre in contatto con l'esterno, nel momento stesso in cui afferma il proprio sé contro quella mancanza di forma e dunque di visibilità che non ha smesso di perseguitarlo e minacciarlo.

Dunque, *subway* e *cellar*, metropolitana e cantina sono altrettante mappe di una ricerca di un'identità strappata all'anonimato e alla *formless-ness* indotti dal vivere in superficie e recuperata in una (più o meno momentanea) separazione. Sono due vie per riaffermare un tempo-spazio speculare, un vissuto proprio, una "storia privata/collettiva interna alla Storia". D'altra parte, già Walter Benjamin e Siegfried Kracauer ci avevano parlato degli *intérieurs* dietro le facciate degli edifici in cui "si vedono appese, simili a capi di biancheria, le interiora dell'umanità",¹⁴ dei labirinti e delle "catacombe" sotto le metropoli moderne come luoghi del "collettivo sognante",¹⁵ della stazione del *métro* come "ingresso mitico al mondo del sottosuolo, che lega la modernità della vita nella strada con un'antichità che giace al di sotto di essa".¹⁶

Appunto, come nel celebre *cartoon* degli anni '60, che rivela, bene in vista al di sotto di una superficie connotata dai simboli della capitalistica modernità americana, le ossa, gli oggetti, i resti delle civiltà native.