

Ideologia come spettacolo e spettacolo dell'ideologia in *The Red Badge of Courage* di Stephen Crane*

*. Questo saggio traduce e rielabora l'ultimo capitolo del mio libro *Spectacular Narratives. Representations of Class and War in Stephen Crane and the American 1890's*, New York, Peter Lang, 1992. Una differente versione di questo capitolo, sempre in inglese, è apparsa su "Igitur", II, n. 2 (1990), pp. 23-53.

1. Citato in R. W. Stallman, *Stephen Crane: A Biography*. New York, Braziller, 1968, p. 168.

2. Frank L. Mott, *Golden Multitudes: The Story of Best Sellers in the United States*, New York, Bowker, 1947, p. 215.

3. Eric Solomon, *Stephen Crane: From Parody to Realism*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1966, p. 73.

4. John Higham, *The Reorientation of American Culture in the 1890s*, in *The Origins of Modern Consciousness*, a cura di John Weiss, Detroit, Wayne State University Press, 1964, p. 27.

5. Per un'ampia analisi dello "spirito marziale" dell'epoca si veda T. J. Jackson Lears, *No Place of Grace. Antimodernism and the Transformation of American Culture*, New York, Pantheon, 1982, pp. 97-144.

6. Cfr. Fredric Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, Cornell University Press, 1981.

7. Cfr. Richard Slotkin, *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Middletown, Conn., Wesleyan University Press, 1973.

8. Henry Binder, "The Red Badge of Courage" Nobody Knows, in *Stephen Crane, The Red Badge of Courage*, a cura di Henry Binder, New York, Avon, 1982, pp.

Come molti altri testi di Stephen Crane, anche *The Red Badge of Courage* (1895) rappresenta un tentativo di sfruttare, e al tempo stesso dissacrare, un genere letterario di successo della sua epoca: quello dei *romance* storici e, in particolare, il sotto-genere dei *romance* sulla Guerra Civile. Lo ammise lo stesso Crane, in una lettera all'amico Louis Senger: "M'ero messo a scrivere un polpettone, qualcosa che si nutrisse dell'aria del collegio – hai capito il tipo. Be', la cosa ha cominciato a interessarmi contro la mia stessa volontà. E non ce l'ho fatta, non ce l'ho fatta. Ho dovuto farlo a modo mio".¹ Eppure, per un certo tempo, *Red Badge* ebbe un successo pari a quello dei polpettoni scherniti da Crane. Il libro si piazzò al sesto posto nella lista dei best-sellers del 1896, assicurando così al suo autore fama internazionale.²

L'opera in genere considerata come il capolavoro di Crane si situa dunque al confine tra la cultura di massa, e la sua controparte dialettica: quella cultura "alta" di un modernismo emergente, che avverte il bisogno di definirsi marcando la propria distanza da gusti e mode popolari. Secondo Eric Solomon, il testo di Crane non va comunque considerato come un esatto rovesciamento degli stereotipi presenti nella letteratura di consumo del tempo. A suo giudizio, *Red Badge* è la parodia "di un modo di porsi di fronte alla guerra piuttosto che di un corpus letterario".³ Prestando scarsissima attenzione a dettagli storici e geografici, e concentrandosi sulle reazioni emotive e psicologiche di Henry Fleming, il protagonista del romanzo, Crane costruisce un testo che rivela scarsa somiglianza – tanto dal punto di vista stilistico, che da quello tematico – con la letteratura di guerra della fine del secolo scorso. È soprattutto tramite il suo "senso della realtà", secondo Solomon, che Crane costruisce le sue parodie; mostrando che cosa fosse veramente la guerra, Crane si fa beffe del mito dell'eroe bello e valoroso che caratterizza soprattutto i romanzi sudisti sulla Guerra Civile.

Nell'America di Crane, però, l'interesse per la guerra, la violenza e le imprese eroiche, va ben al di là della popolarità dei romanzi sulla Guerra Civile. Come ha notato lo storico John Higham, uno dei fattori decisivi nel panorama culturale degli anni '90 va rintracciato nel "bisogno di sentirsi giovani, maschi e avventurosi". La fame di esperienze virili è un aspetto importante della rivolta contro "le frustrazioni, la routine, e la vera e propria noia della cultura urbanistico-industriale".⁴ Secondo T. J. Jackson Lears, sebbene acuta, questa analisi non stabilisce i legami necessari tra il militarismo degli anni '90 e le tensioni sociali dell'America

di fine secolo. Per Lears, “a una borghesia che si sentiva debilitata e timorosa delle sommosse dei lavoratori, l’adorazione della forza apriva la strada a una rivitalizzazione di classe”. In un ambiente fortemente segnato dall’ethos commerciale e “una cultura senza peso fatta di comfort materiali e vuotezza spirituale”, la vita guerriera sembra promettere a molti membri delle classi abbienti “esperienze vere, che non fanno più parte della vita quotidiana, l’opportunità di mettersi alla prova fisicamente e moralmente, la pura eccitazione di una vita vissuta tra morte e pericoli”. Questo militarismo anti-moderno è uno degli strumenti attraverso il quale si articola la richiesta di misure repressive all’interno del paese e di nuovi mercati, al suo esterno. Se si vuole stabilire la riuscita della critica condotta da Crane a un “modo di porsi dinanzi alla guerra”, si deve dunque non tanto confrontare *Red Badge* coi romanzi sulla Guerra Civile, ma con quel più generale e influente “spirito marziale” che domina tanto la cultura che la letteratura americana degli anni ‘90.⁵ Che tipo di rapporto esiste tra *Red Badge* e l’esaltazione della vita militare? L’ironia riservata nel romanzo alle illusioni di Henry implica anche una critica dello spirito marziale, oppure Crane suggerisce che Henry va condannato perché non sempre capace di esserne all’altezza?

Per rispondere in modo adeguato a tali interrogativi è necessario liberarsi di qualunque pregiudizio sulla presunta superiore capacità critica, o addirittura sulla vocazione “sovversiva” della letteratura “di qualità” rispetto a quella popolare. Il rapporto tra cultura “alta” e cultura di massa, tra *Red Badge* e l’interesse popolare per la guerra e la violenza va piuttosto esaminato dal punto di vista delle loro rispettive strategie di “contenimento ideologico”.⁶ Se è vero che il romanzo può leggersi come tentativo di prendersi gioco di alcuni stereotipi letterari, il punto di vista dal quale prende le mosse l’attacco ironico di Crane non è né neutrale, né necessariamente rivoluzionario. In effetti, qui si cercherà di dimostrare esattamente il contrario. Il romanzo di Crane, paradossalmente, finisce col rappresentare l’universo bellico in maniera tale da rafforzare quegli ideali militaristi che pareva destinato a criticare. In *Red Badge* un modo antiquato e romantico di porsi di fronte alla violenza e alla guerra viene contrapposto a una retorica impressionistica, o meglio, spettacolare, che è poi la stessa che Crane impiegherà per descrivere delle battaglie vere, come corrispondente di guerra, e che più che preoccuparsi di riflettere criticamente sulla violenza, finisce col fare della guerra un prodotto vendibile.

II

Sino a oggi si è discusso poco delle qualità spettacolari del romanzo di Crane. Si è viceversa considerato come il principale problema interpretativo del testo se Henry Fleming riesca, o meno, a crescere moralmente o psicologicamente durante le varie battaglie cui partecipa. Quei lettori che vedono Henry maturare considerano *Red Badge* un libro che parla di coraggio e codardia. Essi partono dal presupposto che l’esperienza maschia della guerra possa insegnare a Henry verità importanti. Che Henry, o qualunque eroe, debba uccidere degli esseri umani per poter

111-58.

9. Donald Pease, *Fear, Rage, and the Mistrials of Representation* in “The Red Badge of Courage”, in *American Realism: New Essays*, a cura di Eric Sundquist, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1982, pp. 155-75.

10. Secondo Roland Barthes, “il vero e proprio modo di essere del mito” nel mondo moderno consiste nel suo trasformare ciò che è storico in qualcosa di naturale. “Il mito ha il compito d’istituire un’intenzione storica come natura, una contingenza come eternità”. Roland Barthes, *Miti d’oggi*, tr. Lidia Lonzi, Torino, Einaudi, 1974. p. 222.

11. *The Red Badge of Courage*, trad. di Giorgio Mariani, *Il segno rosso del coraggio*, Roma, Newton Compton, 1994, pp. 20-1. Per una sintetica discussione delle differenze tra il testo di *Red Badge* su cui si basa la mia traduzione – che è quello “ricostruito” da Henry Binder – e le edizioni precedenti, si veda la mia introduzione, pp. 7-14.

12. *Ivi*, pp. 103, 105.

13. *Ivi*, pp. 23, 21, 33, 38, 53.

14. *Ivi*, pp. 59, 77, 83. Sergio Perosa scrive che “verbi come to see, perceive, look, observe, gaze, witness, watch, stare, peer, cast eyes discover, ecc. compaiono in pratica su ogni pagina, e in effetti non meno di 350 volte in questo romanzo relativamente breve”. Sergio Perosa, *Naturalism and Impressionism in Stephen Crane’s Fiction*, in *Stephen Crane: A Collection of Critical Essays*, a cura di Maurice Bassan, cit., p. 87.

15. Amy Kaplan, *The Spectacle of War in Stephen Crane’s “Red Badge of Courage”*, in *New Essays on “The Red Badge of Courage”*, a cura di Lee Clark Mitchell, New

York, Cambridge University Press, 1986, soprattutto pp. 79 e 95.

16. Così Jameson si riferisce alla "strategia estetizzante" di Conrad. Cfr. *The Political Unconscious*, cit., pp. 229-30.

17. "Il mondo dello spettacolo è un mondo senza retroterra, un mondo in cui le cose esistono o significano solo nel loro modo di apparire.... La volontà di spettacolo afferma che un mondo di primo piano è il solo mondo che conta o il solo mondo che è". Dana Polan, "Above all else to make you see": Cinema and the Ideology of Spectacle, "Boundary 2", 11 (1982-83), p. 135.

18. Terry Eagleton, *Criticism and Ideology*, London, New Left Books, 1976, p. 95.

19. Cfr. Lears, *No Place of Grace*, cit., pp. 98-139.

20. Si veda a questo proposito quanto scrive Franco Moretti sul rapporto tra ironia e plot nel Bildungsroman europeo in *Il romanzo di formazione*, Milano, Garzanti, 1986, p. 155.

21. *Il segno rosso del coraggio*, cit., p. 83.

22. Louis Althusser, *Ideologia ed apparati ideologici di stato*, in Id., *Freud e Lacan*, a cura di Claudia Mancina, Roma, Editori Riuniti, 1977, pp. 65-124.

23. *Il segno rosso del coraggio*, cit., p. 106

24. Stephen Crane: *The Critical Heritage*, a cura di Richard M. Weatherford, Boston, Routledge & Kegan Paul, 1973, p. 109. La critica ha in genere ignorato questo aspetto della letteratura di guerra di Crane. Per un'eccezione si veda il capitolo sull' "estetica della guerra" in Richard Halliburton, *The Color of the Sky: A Study of Stephen Crane*, New York, Cambridge University

maturare, è un problema mai esplicitamente affrontato dalla critica. Eppure, se si sostiene che il romanzo inizia come parodia e finisce come testo realista, non si può non pensare anche che Crane, attraverso Henry, sostenga quello che Richard Slotkin chiama il mito americano della "rigenerazione attraverso la violenza". Come gli eroi della frontiera studiati da Slotkin, per poter maturare Henry deve divenire un omicida; deve acquisire un'identità tramite la distruzione di altre persone fisiche.⁷ Poiché sino in epoca recente *Red Badge* è stato letto soprattutto come romanzo d'iniziazione, non è sorprendente che, nonostante le lodi per le descrizioni degli orrori della guerra offerteci da Crane, il problema del suo modo di rapportarsi allo spirito marziale non sia stato quasi mai affrontato. Se Crane pensava che la guerra fosse un'importante esperienza di maturazione, nonostante gli strali ironici indirizzati alla *fiction* di guerra della sua epoca, non avrebbe potuto certo scrivere un romanzo anti-militarista.

Una tacita accettazione di quest'ideologia guerriera si può ritrovare alla base dei ragionamenti critici sia di chi considera *Red Badge* un testo mal riuscito, sia di chi crede che fosse ferma intenzione di Crane ironizzare dal principio alla fine sul comportamento di Henry. Persino Henry Binder – cui si deve il "nuovo" testo di *Red Badge*, che propone per la prima volta ai lettori un romanzo integralmente ironico – crede che Henry divenga davvero un eroe, pur se ciò avviene senza che egli raggiunga "una comprensione matura della vita o un mutamento del suo carattere che sia commensurato a tale comprensione". Secondo Binder, pertanto, il bersaglio dell'ironia di Crane non è il concetto di eroismo in quanto tale, ma le debolezze psicologiche di Henry, che gli impediscono di divenire un eroe a tutto tondo.⁸

Invischiati in un problema che non è tanto interpretativo, quanto ideologico, i dibattiti critici sulle capacità di maturazione di Henry hanno finito con l'ignorare che vi potrebbe essere qualcosa di poco nobile nello stesso concetto di maturità invocato come metro di giudizio, soprattutto quando questo concetto non può prescindere dalla convinzione che per "diventare uomo" sia necessario non aver paura di uccidere, o di essere ucciso. Questo problema è particolarmente serio nel caso di *Red Badge* poiché questo testo non fornisce al lettore un senso preciso del retroterra storico che fa da sfondo alle varie battaglie e i vari scontri. In altre parole, il testo non prova a dimostrare che la violenza, in determinate circostanze storiche e sociali, può anche essere giustificata. Concentrandosi sull'esperienza psicologica di Henry di fronte al dramma della guerra, il testo può rivestire per i critici più tradizionali un "significato universale", o per un critico post-strutturalista come Donald Pease, può rappresentare il tentativo di decostruire uno dei pilastri fondamentali della mitologia nazionale.⁹ Ma se il romanzo non cerca di smontare il concetto stesso di eroismo, ponendo le avventure di Henry in un vuoto storico, Crane fa della guerra stessa un mito. Crane "naturalizza" la guerra, isolandola come un fenomeno che non si capisce bene da dove venga o a quali fini prenda corpo, ma che può comunque fornire del materiale per una buona storia.¹⁰

Il problema fondamentale dimenticato dalla critica è dunque proprio

quello di cosa *Red Badge* abbia da dire sulla guerra e sulle ideologie che l'accompagnano. Si tratta di capire, in altre parole, se l'ironia di Crane sia diretta solo contro le convenzioni narrative e le immagini cavalleresche della letteratura popolare, o se investa anche l'ideologia marziale che la ispirava.

III

Nelle prime pagine del romanzo leggiamo che Henry "aveva sognato battaglie per tutta la vita: conflitti vaghi e sanguinosi... Da molto tempo aveva perso la speranza di assistere a un conflitto come quelli dell'antica Grecia. Non ve ne sarebbero più stati, s'era detto. Gli uomini erano divenuti migliori, o più timidi. L'istruzione secolare e religiosa aveva cancellato l'istinto di saltare alle gole, oppure la sicurezza finanziaria teneva a freno le passioni".¹¹ Si può leggere questo brano, e il resto del romanzo, distinguendo tra i valori invocati da Henry con le sue fantasie di scontri omerici, e quello che la guerra è veramente, con la sua violenza e la sua brutalità. *Red Badge* diverrebbe così la storia di come si diventa uomini solo dopo aver scoperto la falsità delle tradizioni e degli stereotipi. Il problema con questo tipo di lettura è che, se nel corso del romanzo Henry impara qualcosa sulla natura della guerra, ciò avviene non attraverso il rifiuto delle sue violenze e brutalità, ma grazie a esse. È attraverso la sua trasformazione in un "demonio della guerra" che Henry diviene capace, come spiega il narratore, di "studiare le sue azioni - i suoi fallimenti e i suoi successi", e "di criticarli con una certa accuratezza". Alla fine Henry può anche nutrire dei dubbi sugli "orpelli e l'ampollosità del suo vangelo d'un tempo", ma non s'interroga sul valore della guerra in sé e per sé.¹² D'altro canto, se pensiamo che nell'ultimo capitolo Henry si stia ancora illudendo, dobbiamo anche concludere che è la sua fallita maturazione che il romanzo condanna, non il suo comportamento "barbarico".

L'ironia di Crane è rivolta in buona parte alle fantasie omeriche di Henry, ma lascia intatta la forza del desiderio "di saltare alle gole". Quest'ultimo rimane per tutto il romanzo una fonte d'affascinato interesse. Lo stesso Henry ha all'inizio un'attrazione voyeuristica per la guerra: "Aveva letto di marce, assedi, conflitti, e aveva desiderato vedere tutto ciò. La sua fervida mente aveva disegnato grandi quadri, dai colori stravaganti, lividi di azioni all'ultimo respiro". La decisione di arruolarsi è una risposta al desiderio di far parte dello spettacolo pubblico della guerra. Accortosi che "quasi ogni giorno i giornali pubblicavano notizie di vittorie decisive", egli vuol avere l'opportunità di esibirsi su quell'eccitante palcoscenico. Henry, una volta arruolatosi, non abbandona l'idea che la guerra sia una solleticante esperienza teatrale. Il desiderio "di vedere tutto" continua a dominare i suoi pensieri per l'intero romanzo. Inoltre, i suoi stessi compagni condividono tale atteggiamento. Ecco come Crane descrive gli attimi che precedono il primo scontro: "Il giovane guardò gli uomini a lui più vicini e vide, per la maggior parte, espressioni di profondo interesse, come se stessero analizzando qualcosa che li affascinava.... Andavano a guardare la guerra: la belva rossa, la guerra, la dea rigonfia di sangue". La metafora teatrale ritorna poche

Press, 1989.

25. Citato in Lears, *No Place of Grace*, cit., p. 124.

26. Il segno rosso del coraggio, cit., pp. 101, 100.

27. *The War Dispatches of Stephen Crane*, a cura di R. W. Stallman e E. R. Hagemann, New York, New York University Press, 1964, pp. 150, 153-54.

28. Stephen Crane: *The Critical Heritage*, cit., p. 105.

29. John Berger, *About Looking*, New York, Pantheon, 1980, pp. 38-40.

30. Pease, *Fear, Rage and the Mistrials of Representation*, cit., p. 161.

31. Come scrive Moretti, lo spirito "sovversivo" di tanta critica contemporanea "rende più inclini allo scetticismo che a una maturità flessibile e problematica" (op. cit. p. 155).

32. Roland Barthes, *Image, Music, Text*, New York, Hill and Wang, 1979, p. 77.

33. *War Dispatches*, cit., p. 29.

34. Mi rendo conto che questa affermazione può apparire alquanto criptica, ma qui posso solo rinviare una discussione più esauriente del problema ad un'altra sede.

35. pp. 32, 48

pagine dopo, in una scena emblematica: “Vi furono momenti d’attesa. Il giovane pensò alla strada del villaggio, a casa, prima che arrivasse la parata del circo, in un giorno di primavera.... Qualcuno gridò: ‘Eccoli!’”. L’esclamazione finale salda assieme guerra e circo, e difatti un amico di Henry, Jim Conklin, si riferirà poco dopo alla battaglia con un “Signore, che circo!”¹³ Il fascino dello spettacolo bellico produce, a sua volta, il desiderio di esserne partecipe, così che la “maturazione” di Henry segna non certo il rifiuto, quanto il trionfo di quest’ideologia dello spettacolo. Non è certamente un caso che il giovane avverta “la febbre del desiderio di guerra” immediatamente dopo aver pensato quanto sublime sarebbe stato morire “senza scomporsi su un luogo elevato, sotto gli occhi di tutti”. Il narratore può anche ironizzare sulle fantasie di Henry, quando questi pensa “di tornare a casa a infiammare i cuori della gente con racconti di guerra. Vedeva il suo pubblico a bocca aperta che l’immaginava come la figura principale in scene di fuoco”. Eppure, ciò che il romanzo offre al lettore è proprio l’apoteosi di Henry come attore sul palcoscenico della guerra. Anche se Henry non viene ucciso dinanzi ai suoi spettatori, il suo sogno in buona parte si realizza quando, dopo essersi battuto come una “belva”, si gira verso i suoi compagni e s’accorge che “sembravano tutti impegnati a fissarlo stupefatti. Erano diventati spettatori”.¹⁴

Di recente, Amy Kaplan ha descritto *Red Badge* come un testo che, lungi dal sostituire le descrizioni romanticheggianti e cavalleresche della guerra rintracciabili nella letteratura popolare dell’epoca (e che dominano la mente stessa di Henry) con un realismo più accurato, costruisce viceversa “un nuovo senso del reale come spettacolo altamente mediato”. Sostenere però che il romanzo “fa ricorso a, e parimenti sovverte” lo spirito marziale, oppure che esso “contribuisce, pur criticandola, alla militarizzazione dell’America del tempo”, vuol dire ignorare le implicazioni ideologiche della strategia rappresentativa di Crane.¹⁵ La retorica spettacolare di Crane andrebbe piuttosto vista come un tentativo di ricodificare o riscrivere l’universo bellico “in termini di percezione [visiva] considerata come un’attività semi-autonoma”.¹⁶

Nella misura in cui fa dell’istantaneità della vista il principale strumento per leggere il mondo, la rappresentazione della guerra come spettacolo offertaci da Crane funziona da macchina stilistica e narrativa destinata a contenere la guerra come realtà storica e politica.¹⁷ Essa proietta, in altre parole, una risoluzione immaginaria – e dunque ideologica – di un concreto problema sociale, e se è certamente vero che qualunque ideologia può, e probabilmente deve, trovare spazio per impulsi e desideri diversi e magari contrapposti, non le si può certo chiedere di criticare se stessa. Come spiega Terry Eagleton, “in senso stretto non ci può essere contraddizione *all’interno* di un’ideologia, poiché la sua funzione consiste precisamente nell’eradicarla. Può esservi contraddizione solo tra un’ideologia e ciò che essa occlude: la storia stessa”.¹⁸ Dato che, come nota anche Kaplan, la storia – e cioè il “reale” – non è presente nel romanzo che in forma di spettacolo, non si riesce a capire su quale parte del testo poggerrebbe una possibile prospettiva critica.

Non si vuole con questo proporre una visione totalizzante o totali-

taria di una specifica ideologia, o dell'ideologia in generale. Al contrario, la "grandezza" del romanzo di Crane sta proprio nel modo in cui esso può esser impiegato per dimostrare come funzionino i meccanismi ideologici. Assumendo un punto di vista anti-militarista, legato ovviamente alla nostra situazione contemporanea, possiamo dunque ricostruire *Red Badge* come un romanzo che se da un lato incarna e dà voce all'ideologia dello spettacolo, dall'altro ci offre anche una spettacolare messa in scena dell'ideologia militarista. Quest'ultima, in particolare, evidenzia chiaramente come persino un'ideologia con tratti indubbiamente ripugnanti come quella militarista, contenga elementi utopici e meccanismi di compensazione. Sebbene Crane non ci garantisca un punto di vista dal quale sia possibile criticare lo spirito marziale, il suo romanzo dimostra che esso può essere vissuto, paradossalmente, come strumento di liberazione invece che di oppressione, di partecipazione democratica piuttosto che di autoritarismo, d'illuminazione invece che di cecità. In altre parole, abbracciando quella che Jackson Lears chiama l'idealizzazione anti-moderna della guerra come esperienza purificatrice e rivitalizzante, Crane ne esprime la logica interna.¹⁹

Che il narratore del romanzo voglia gettare una luce ironica sulle fantasie cavalleresche di Henry non vi possono essere dubbi. Ma se mettiamo per un attimo da canto l'ironia, il *plot* di *Red Badge* consiste proprio nell'ascesa di Henry da giovane e ingenuo soldato a eroe e maestro dell'arte della guerra. Una buona parte dei problemi interpretativi di questo romanzo nasce dalla tensione tra voce narrante e piano delle azioni. Mentre il narratore suggerisce, attraverso la sua ironia, una storia differente da quella che pure racconta, il *plot* mette a sua volta in discussione il valore della posizione ironica del narratore.²⁰ In effetti gli eventi dimostrano che Henry ottiene la sua vittoria non solo a dispetto di, ma grazie al suo desiderio di divenire un eroe epico. Sino alla fine del romanzo Henry insiste nell'impiegare il linguaggio del mito e della cavalleria per articolare la sua esperienza come quando, dopo aver lottato "come un pagano che difende la sua religione", si sente improvvisamente trasformato in un "cavaliere".²¹ Certo, il lettore può trovare queste immagini inadeguate e insufficienti a catturare la vera essenza dei successi bellici di Henry, ma non si può discutere che, dal suo punto di vista, quel linguaggio funzioni. I sogni cavallereschi aiutano Henry ad accettare la brutalità che lo circonda come una componente inevitabile, ma anche eccitante, della vita.

Red Badge mette in luce uno dei modi in cui un'ideologia può funzionare. Il romanzo dimostra che, pur potendo apparire da un punto di vista esterno come una falsificazione dell'esperienza reale, un'ideologia dà comunque forma alla realtà e soddisfa in qualche modo il soggetto che si costituisce al suo interno. Si può, ad esempio, contrapporre la descrizione esterna di Henry come "sudicio e grondante sudore come l'operaio di una fonderia" alla percezione che egli ha di se stesso come eroe e cavaliere e, sulla base della nota teoria althusseriana dell'ideologia, leggere le fantasticherie di Henry come i termini in cui egli concepisce il suo rapporto "immaginario" con le "reali" condizioni della sua es-

istenza.²² Questo ci può aiutare a capire come, attraverso le sue fantasie epiche, Henry venga a patti con la propria condizione sociale di soldato semi-proletario; come, in altre parole, un'ideologia funzioni proponendo riletture del mondo reale così drastiche da apparire quasi incredibili. *Red Badge* dimostra che se ciò avviene è perché – per rifarsi nuovamente ad Althusser – nonostante la sua natura “immaginarla”, l'ideologia ha una sua dimensione materiale, particolarmente evidente nel modo in cui agisce sull'individuo per modellarlo come soggetto.

Certo, il lettore può essere in disaccordo con i termini attraverso i quali Henry definisce la sua mascolinità e umanità, ma è un dato di fatto che, alla fine, quest'ultimo senta di aver acquisito “una tranquilla virilità, non aggressiva ma di sangue forte e robusto”.²³ Che il narratore o il lettore possano essere scettici circa la maturazione di Henry non deve farci dimenticare che la sua trasformazione in un vero soldato è un dato di fatto. Se poi ci pare strano che egli non provi imbarazzo o disgusto dinanzi alla violenza e alla brutalità della guerra, non si deve dimenticare che la minuziosa analisi delle immagini mentali di Henry che il narratore ci fornisce evidenzia quanto i crudi fatti bellici siano passibili di trasfigurazioni spettacolari. La battaglia può infatti essere goduta come avventura cavalleresca o titillante spettacolo perché essa lascia spazio a gratificazioni libidinali e proiezioni utopiche. La forza dell'ideologia militarista non è dunque solo quella della manipolazione e dell'inganno, ma va cercata anche nella sua capacità di dare voce a pulsioni e desideri repressi. Persino lo spirito marziale, che pure non può fare a meno di considerare le vite di alcuni meno preziose di quelle di altri, proietta una falsa immagine di sé come momento di celebrazione dell'unità della comunità umana. Come un recensore contemporaneo di *Red Badge* ebbe a notare, “le cose terribili in guerra non sempre sono terribili; le cose nauseanti non sempre fanno star male. Al contrario, sono proprio queste che a volte sollevano l'anima ad altezze dalle quali esse divengono invisibili”.²⁴

In evidente accordo con questa filosofia, nel saggio del 1895 “The Soldier's Faith”, Oliver Wendell Holmes, Jr. proclamava “che è vera e adorabile quella fede che porta il soldato a gettare via la sua vita in obbedienza a un dovere accettato ciecamente, per una causa che poco comprende, nel piano di una campagna della quale non sa nulla, e in tattiche delle quali non vede alcuna utilità”.²⁵ Per Holmes la fede cieca dei soldati nordisti aveva reso possibile la sopravvivenza dell'Unione; essi avevano volontariamente ed entusiasticamente rinunciato a se stessi come individui per entrare a far parte di un'entità più vasta dei loro corpi e delle loro menti. Tale dimensione utopico/libidinale dell'ideologia militare è ben resa da Crane in quelle scene dove, “dimentichi degli scopi più generali della guerra”, i soldati sono comunque animati dall' “entusiasmo dell'altruismo” e mostrano una “sublime spericolatezza” che il narratore non può far a meno di ammirare.

Si deve a questo punto sottolineare, però, che se si vuole leggere *Red Badge* come una messa in scena dell'ideologia marziale, il testo non “chiede” per sua natura di essere letto in tal modo. Al contrario, sarebbe difficile negare che nel brano appena esaminato, o in quello dove

la bandiera viene rappresentata come una dea, lo stesso narratore si lascia trascinare dalla frenesia e dal delirio che dominano il campo di battaglia. Non solo la sua voce, in tali frangenti, manca di alcun accento ironico, ma il suo tono esaltato non può essere facilmente distinto dall'eccitazione che domina la mente di Henry e dei suoi compagni. Il narratore, in questi brani, fornisce al lettore/spettatore quel modo di vedere il mondo della guerra che egli pareva voler criticare nelle prime pagine del libro. In tal modo le speranze di Henry di assistere a un combattimento omerico, e cioè barbaro e sanguinoso, non sono frustrate, ma realizzate. I vari, "sublimi" momenti di scontro vengono descritti dal narratore proprio come eventi barbarici, bestiali, selvaggi, persino orgiastici. Lo stesso narratore si preoccupa d'informarci che "l'istinto di saltare alle gole" – che Henry temeva fosse scomparso – è vivo e vegeto: "Quelli in blu mostravano i denti; i loro occhi brillavano, completamente bianchi. Si lanciarono in avanti, come cercando le gole di quelli che continuavano a resistere". La strategia descrittiva di Crane fornisce al lettore quei "grandi quadri, dai colori stravaganti, lividi di azioni all'ultimo respiro", sognati da Henry prima di arruolarsi.²⁶ Il suo modo realistico /impressionistico di descrivere la guerra non si può certo considerare come un filtro ironico destinato a sovvertire le fantasie omeriche di Henry. Tale strategia rappresentativa si preoccupa, viceversa, di costruire la guerra come spettacolo, come un insieme di immagini esotiche da consumare esteticamente. Lo scrissero anche i recensori del tempo: lo stile di Crane era straordinario perché riusciva, per così dire, a tirare i lettori nel mezzo della battaglia, tra fumo, urla, esplosioni e violenza cieca. In altre parole, Crane si sforzava di rappresentare la guerra, per quanto ciò fosse possibile attraverso le parole, come un'esperienza cinematografica: come un caleidoscopio d'impressioni sensoriali capaci di scuotere o ipnotizzare il lettore. Hearst e Pulitzer – i due magnati del giornalismo americano di fine ottocento – capirono immediatamente che questo modo di rappresentare le battaglie poteva essere impiegato per fare della guerra un prodotto vendibile. Accettando di seguire come reporter per il *New York Journal* e il *New York World* la guerra Greco-Turca del 1897 e poi la guerra Ispano-Americana del 1898, Stephen Crane finì col vendere il suo talento letterario a due dei più deliranti giornali imperialisti dell'epoca.

Basta citare quasi a caso dalle corrispondenze di Crane per vedere in che modo esse ricreino la guerra come uno stravagante spettacolo fatto di colori a tinte forti, rumori spaventosi, pericolo costante. Si prenda, ad esempio, questo brano di "Marines Signalling Under Fire at Guantanamo":

Quei momenti sulla collina rassomigliavano, per alcuni versi, a quelle terribili scene sul palcoscenico – scene di oscurità intensa, lampi accecanti, con un diavolo o un assassino coperto di mantello, o un altro personaggio appropriato che borbotta profondamente tra il tremendo rullio dei tuoni di tamburo. Era teatrale al di là di ogni parola: ci si sentiva come una foglia in quel caos frastornante, quella profonda tragedia della notte. In mezzo a tutto ciò si riusciva a scorgere di quando in quando la luce gialla sul volto di un

segnalatore preoccupato....

Come gli uomini hanno spesso detto, era come se in questa guerra ci fosse un Dio delle Battaglie che tendeva la Sua mano possente dinanzi agli americani. Mentre guardavo al sergente Quick che sventolava là contro il cielo, non avrei scommesso l'etichetta di una scatola di tabacco sulla sua vita. Sembrava impossibile che potesse salvarsi. Sembrava assurdo sperare che non sarebbe stato colpito; speravo solo che fosse colpito solo un pochettino, al braccio, alla spalla, o alla gamba....

Una battaglia vista da vicino è, come minimo, uno spettacolo che t'assorbe.²⁷

Lasciando da parte i toni patriottici del brano, si dovrà notare che questo è più che un semplice tentativo di vestire la guerra di un fascino che potremmo definire cinicamente post-cavalleresco. Il brano è soprattutto un'eloquente dimostrazione dei vantaggi goduti da chi può permettersi di considerare la guerra come uno spettacolo. Lo spettatore è completamente distaccato dalla scena non solo perché non è ovviamente esposto al pericolo d'essere colpito, ma perché la guerra gli è presentata come un evento totalmente rimosso dalla sua vita quotidiana. Questa "tragedia della notte" ci è offerta solo come esperienza sensoriale, come "caos frastornante" dietro il quale non si celano forze storiche o umane, ma la mano invisibile del "Dio delle Battaglie". Quasi una ripresa delle fantasie di Henry circa la sua possibile uccisione "dinanzi agli occhi di tutti", la scena è interamente concepita dal punto di vista dello spettatore, che viene quasi invitato a scommettere sulla vita del sergente Quick, oppure ad ammirare la sua "tranquillità" sotto il fuoco nemico, quasi che fosse un automa invece che un uomo. Dinanzi a una scena del genere possiamo solo tirarci indietro e goderci lo spettacolo.

IV

Alcuni recensori contemporanei di *Red Badge*, anticipando molti critici del novecento, considerarono il realismo di Crane come automaticamente anti-militarista, ritenendo che le sue descrizioni della guerra come fatto barbarico la privavano di qualunque alone romantico. Secondo lo *Speaker* di Londra, "un libro del genere, con le sue vivide descrizioni delle realtà della guerra, e del modo in cui lo sforzo eroico influenzi i singoli combattenti, ha più possibilità di raffreddare il sangue degli sciovinisti ... di cento sermoni o pubblicazioni della Peace Society".²⁸ Eppure, invece di raffreddare gli entusiasmi sanguinari, *Red Badge* ricordò agli sciovinisti la loro sete di sangue: fu la stampa imperialista e guerrafondaia, non la Peace Society, a trovare il modo migliore d'impiegare lo "stile vivido" di Crane. La fiducia riposta da alcuni commentatori negli effetti sconvolgenti e "progressisti" che la vista dei "veri" orrori della guerra avrebbe avuto sul pubblico era evidentemente mal riposta.

Perché? La ragione non è difficile da intuire. Credere che dinanzi a scene orripilanti la gente reagisca automaticamente condannando tanto quegli orrori quanto le cause sociali che vi stanno dietro, vuol dire cader preda di una fantasia idealista. Significa credere che un testo, verbale

o visivo, ha degli effetti – in questo caso degli effetti politici – scontati, a prescindere dalle condizioni storiche e sociali nelle quali esso viene fruito. Che alcuni (non molti, in verità) recensori del secolo scorso cercassero di fare di *Red Badge* un testo che attaccava lo spirito marziale non lo rende in alcun modo un romanzo pacifista; dimostra solo che vi erano alcuni lettori che cercavano di appropriarsi del testo per sostenere la propria battaglia politica. È però abbastanza sorprendente che molti critici contemporanei continuino a considerare delle scene sanguinarie come una denuncia più o meno ironica della brutalità della guerra. Se c'è una cosa che la nostra cultura contemporanea dovrebbe averci insegnato è proprio che lo spettacolo quasi quotidiano della cosiddetta violenza senza senso delle guerre, o delle più agghiaccianti miserie, sui nostri schermi televisivi o cinematografici, ha troppo spesso fallito nel risvegliare le nostre coscienze addormentate. Dovremmo piuttosto chiederci seriamente se a volte l'industria cinematografica e televisiva, portandoci "vicino" a guerre, violenze e carestie non finisca con l'immunizzarci, convincendoci che queste sono una parte integrante e irrinunciabile delle nostre vite e dei nostri incubi quotidiani. A tale proposito, si dovrebbe riflettere su quanto scritto da John Berger in riferimento alle "fotografie dell'agonia". Berger inizia col notare come molti siano convinti che tali foto ci mettono a diretto contatto con orrori così grandi da darci un senso concreto della realtà in maniera assai più efficace "delle astrazioni della politica, delle statistiche dei caduti, delle notizie di cronaca". Eppure, si domanda Berger, cos'è che ci fanno davvero vedere queste foto?

Ci colpiscono.... Mentre le guardiamo veniamo inghiottiti dal momento di sofferenza dell'altro. Ci riempiamo di disperazione o di sdegno. La disperazione si fa carico di parte della sofferenza dell'altro senza alcuno scopo. Proviamo a riemergere dal momento della fotografia e torniamo alle nostre vite. Mentre lo facciamo, il contrasto è tale che la ripresa delle nostre vite ci appare come una risposta disperatamente inadeguata rispetto a ciò che abbiamo appena visto....

Le possibili contraddizioni della fotografia di guerra sono ora evidenti. Si dà generalmente per scontato che il suo scopo sia risvegliare la preoccupazione. Gli esempi più estremi ... ci mostrano momenti di agonia per estorcerci la massima preoccupazione. Questi momenti, fotografati o meno, sono discontinui con qualunque altro momento. Essi esistono in sé e per sé. Ma il lettore che è rimasto colpito dalla fotografia può aver la tendenza a sentire questa discontinuità come una sua inadeguatezza personale. *E non appena ciò avviene anche il senso dello shock svanisce*: la sua inadeguatezza morale lo può ora scioccare tanto quanto i crimini commessi nella guerra.²⁹

Che si accetti interamente l'analisi di Berger, o meno, è certo che essa ci suggerisce un modo diverso di accostarci anche a un romanzo come *Red Badge*. Tradizionalmente questo testo è stato visto come un momento di radicale rottura con un modo convenzionale di raccontare la guerra. È stato di sovente ripetuto che, eliminando qualunque riferimento al retroterra politico o storico della guerra, e scegliendo di non assumere toni moralistici – respingendo, cioè, alcuni degli elementi che

caratterizzavano la letteratura popolare – Crane avrebbe reso possibile una più onesta e disincantata rappresentazione della guerra. Di recente, anche un critico su posizioni post- strutturaliste come Donald Pease ha argomentato che il romanzo andrebbe interpretato come attacco sovversivo a un modo convenzionale di leggere la Guerra Civile. Storici e romanzieri cercavano “di recuperare un senso di continuità, integrità, e importanza esemplari per quegli eventi della Guerra Civile che Stephen Crane elimina con forza dalla storia ufficiale”.³⁰ Se si può da un lato essere d’accordo sulla possibilità di leggere *Red Badge* come critica d’una visione epica della Guerra Civile, è però assai più difficile credere, come Pease sembra fare, che le implicazioni politiche e ideologiche di una tale critica siano necessariamente “sovversive”. La rappresentazione della guerra come “una serie di avvenimenti discontinui” è, pur se su un piano narrativo piuttosto che figurativo, omologa alla raffigurazione della guerra proposta dalle fotografie di cui parla Berger.

Anche degli avvenimenti della Guerra Civile descritti in *Red Badge*, o delle battaglie delle corrispondenze di guerra di Crane si potrebbe dire che “esistono in sé e per sé” e “sono discontinue con ogni altro momento”; ciascuna di esse è, per riprendere una definizione di Pease, “come la fotografia d’una scena di battaglia priva di didascalia”. Come reagisce però il lettore dinanzi a queste immagini frammentarie? Se è certamente auspicabile sostituire alle continuità totalizzanti della storia ufficiale strutture narrative più duttili, far piazza pulita di qualunque senso di continuità non è certo una buona idea. Anche ammesso che il romanzo fosse in grado di indurre nel lettore un “continuo senso di disorientamento” simile a quello provato da Henry sul campo di battaglia, cos’è che questo mondo “straniato” ci permette di vedere? Quale superiore comprensione della Guerra Civile, o della guerra in generale, viene resa possibile da questa strategia narrativa? A questi interrogativi anche Pease, come i critici più tradizionali, non è in grado di fornire una risposta visto che, come molti suoi predecessori, pare quasi esclusivamente preoccupato di lodare la sovversione ironica di qualunque punto di vista stabile compiuta da Crane.³¹

Come ha notato Roland Barthes, qualunque forma di rappresentazione letteraria, teatrale o cinematografica, per quanto innovativa e rivoluzionaria, richiede l’assunzione di un punto di vista. Se l’arte vuol mettere in discussione il proprio valore rappresentativo, prosegue Barthes, deve sapere che tale compito è estremamente difficile. In effetti, “perché la rappresentazione sia priva di un origine e vada al di là della propria natura geometrica senza cessare di essere rappresentazione, il prezzo da pagare è enorme – è il prezzo della morte”. Qui Barthes si riferisce al film di Dreyer *Vampyr*, nel quale la cinepresa registra la visione della realtà dal punto di vista dell’uomo morto che giace nella bara. In questa maniera Dreyer cerca d’impedire che lo spettatore assuma una posizione troppo confortevole e rassicurante, “perché egli non può identificarsi con l’occhio chiuso del morto”.³² Solo cercando di catturare un punto di vista impossibile l’arte può provare a complicare la posizione dello spettatore e al tempo stesso mettersi in discussione.

Il ragionamento di Barthes ha implicazioni assai interessanti per un'analisi dei racconti di guerra poiché essi sono ovviamente sempre costruiti dal punto di vista di chi sopravvive agli scontri, non certo da quello di chi resta privo di vita sul campo di battaglia. Dopo aver dedicato tanto spazio all'esame di perché lo spettacolo bellico messo in scena da Crane non riesce a trascendere e criticare lo spirito marziale, è giunto il momento di notare che, a tratti, Crane si rende conto dell'impasse rappresentativa e ideologica cui conduce un certo modo di osservare la guerra. Nella corrispondenza sulla guerra Greco-Turca intitolata "Stephen Crane at Velestino", dopo l'abituale spettacolarizzazione della battaglia ("Il rombo della fucileria era tremendo. Da lontano aveva il suono di un lenzuolo che viene stracciato.... Era il suono più bello della mia esperienza, senza escludere alcuna sinfonia. Il suo fragore era ideale") Crane si ferma bruscamente per osservare: "Questo da un punto di vista. L'altro avrebbe potuto essere quello degli uomini che erano morti lì. Vi fu un gran massacro di turchi ..." ³³ Questo commento, inserito quasi casualmente nella descrizione e subito messo da canto, ci mette comunque dinanzi a un possibile punto di vista che incrinerebbe l'intero edificio rappresentativo del testo: il punto di vista dei morti. Quello della morte è in effetti il solo punto di vista che garantirebbe una posizione neutrale sia in guerra che nella letteratura di guerra. Poiché essere in guerra vuol dire per l'appunto essere costretti a scegliere, a prendere posizione, forse è solo a partire dal grado zero della morte che una decostruzione della logica militare può avere successo. ³⁴

Tutto questo ci riporta a *Red Badge*, dove Henry Fleming è minacciato non solo dalle sue paure, ma anche dallo sguardo dei morti. In un primo momento egli è affascinato dagli occhi di un soldato morto e viene colto dall' "impulso dei vivi che cercano di leggere negli occhi dei morti la risposta alla Grande Domanda". Presto, però, si rende conto che gli occhi dei morti possono ancora vedere, e resta "inorridito" dallo scoprire che "un morto, seduto con la schiena contro la colonna d'un albero, lo stava guardando". ³⁵ Come il ricordo del soldato in brandelli, abbandonato da Henry al suo destino, e che continua a ossessionarlo fino all'ultima pagina del romanzo, gli occhi dell'uomo morto ricordano al giovane, ma anche al lettore e al narratore, che le battaglie, le imprese eroiche e le guerre esprimono tutte un bisogno di morte – di una morte violenta. Mentre sul campo di battaglia i vincitori marciano sui corpi prostrati dei vinti, sia gli autori che i lettori dei romanzi di guerra devono cercare di tenere a debita distanza quel punto di vista che non potrebbe fare a meno d'inorridirli. È qui, probabilmente, che sta la vera genialità di Stephen Crane. Sebbene le sue guerre spettacolari non cerchino d'immaginare il punto di vista dei morti, nel mezzo delle loro battaglie lasciano trasparire, sotto forma di allucinazioni, una possibile alternativa narrativa e politica che, se venisse abbracciata sino in fondo, ci costringerebbe a riscrivere la storia di tutte le guerre, sia vere che immaginate.