

Cinzia Schiavini

Morte e resurrezione dell'autore: Henry Roth e Ira Stigman

* Cinzia Schiavini si è laureata in Letteratura Americana presso l'Università degli Studi di Milano nel novembre 1997 con una tesi dal titolo "Henry Roth, Jerome David Salinger e la riflessione sulla scrittura".

1. Gli scritti brevi di Roth sono raccolti nel volume (curato da Mario Materassi), Henry Roth, *Shifting Landscape*, New York, St. Martin's Press, 1987.

2. La prima parte di *Mercy of a Rude Stream* fu pubblicata in Italia quattro anni prima, sempre a cura di Mario Materassi (Alla mercé di una brutale corrente, Milano, Garzanti, 1990).

3. Letter from Albuquerque, N.M., September 18, 1984, in H. Roth, *Shifting Landscape*, cit., p. 284.

4. Fin dal 1977 Roth compose racconti e articoli che di *Mercy of a Rude Stream* sembrano estratti: ci si riferisce a *Ithinerant Ithacan* (1977), *The Wrong Place* (1978), *Weekends in New York - A Memoir* (1984) e *Last Respect* (1987), tutti raccolti in Henry Roth, *Shifting Landscape*, cit.

5. Il titolo dell'opera è tratto dall'Enrico VIII di William Shakespeare, atto terzo, scena seconda - I have ventur'd, / Like little wanton boys that swim on bladders, / This many summers in a sea of glory, / But far beyond my depth. My high-blown pride / At length broke under me, and now has left me, Weary and old with service, to the mercy / Of a rude stream that must for ever hide me (trad. it.: "Mi sono avventurato, / come sfrenati monelli che nuotano su una vescica, / per tutte queste estati su un mare di gloria, / ma troppo al largo : il mio orgoglio rigonfia / è

Nel panorama letterario dell'America del Novecento e della narrativa ebraico-americana, Henry Roth costituisce senza dubbio uno dei casi più singolari: nato in Galizia nel 1906 e sbarcato a New York due anni dopo, raggiunse il successo nel '34 con la sua prima (e per molto tempo unica) opera, *Call It Sleep*, uno dei romanzi-chiave sulla comunità ebraica newyorkese. In buona parte autobiografico, *Call It Sleep* costituisce la summa dell'esperienza dei giovani immigrati ebraico-americani, ma registra anche, nelle scelte formali adottate, la strada artistica percorsa dall'autore fino a quel momento. Il protagonista è un bambino di otto anni, David Schearl, giunto in America ai primi del Novecento e diviso tra due mondi: quello chiuso e pieno di conflitti irrisolti del passato, incarnato dalla famiglia; e l'universo americano che si apre (attraente ma anche pericoloso) al di fuori delle mura domestiche, quel Lower East Side che David inizia a esplorare, moderno picaro urbano, e a riconoscere come il proprio universo. *Call It Sleep* rappresenta anche il percorso artistico seguito da Roth fino a quel momento: l'impianto realistico di rappresentazione che il tema suggerirebbe è via via abbandonato in favore di una scrittura più sperimentale dai chiari influssi joyciani, in cui centrale diviene non tanto l'evento, quanto l'impronta fortemente soggettiva che rende David sia il protagonista, sia l'occhio attraverso cui il lettore osserva quel mondo.

Dopo il tentativo fallito di un secondo romanzo, più impegnato sul piano sociale e politico rispetto a *Call It Sleep*, Roth scompare dalle scene, costretto al silenzio da un'impasse creativa che lo incasella per decenni tra i numerosi *one-novel writers* statunitensi. La stasi dura per Roth addirittura un sessantennio: durante questo lungo periodo, Roth scrive alcuni brevi racconti, saggi e stralci autobiografici,¹ quasi frammenti di un "diario di bordo dell'artista" che si concretizzerà solo nel lavoro successivo.

Nel 1994, Henry Roth torna a sorpresa sulle scene letterarie con un'opera che già si indovina di dimensioni monumentali: *Mercy of a Rude Stream*,² una sorta di autobiografia romanzata o, come la definì lo stesso Roth, "una memoria in forma di romanzo".³ La composizione dell'opera prende avvio verso la fine degli anni Settanta,⁴ e molteplici sono state le stesure e revisioni. *MORS*, acronimo che lo stesso Roth usa,⁵ dovrebbe essere divisa in due parti: la prima si compone di quattro manoscritti, di cui solo i primi tre sono stati fino a ora pubblicati - *A Star Shines Over Mt. Morris Park* (1994), *A Diving Rock on the Hudson* (1995) e *From Bondage*, pubblicato postumo nel 1996. La seconda parte dovrebbe invece venir suddivisa

in altre cinque sezioni, complessivamente di quasi mille e cinquecento pagine, stilisticamente molto diversa dalla precedente e incentrata sulla relazione tra Ira e M., la compositrice che poi sposerà.

Tematicamente, *MORS* è molto simile al precedente romanzo, tanto che il suo protagonista, Ira Stigman,⁶ sembra essere la versione poco più adulta del David Shearl di *Call It Sleep*.⁷ Il racconto inizia quando Ira ha nove anni, e verte sulla sua infanzia e adolescenza a Harlem, il quartiere dove la famiglia si è trasferita dopo aver lasciato il Lower East Side. Il sipario di *A Star Shines Over Mt. Morris Park* si apre sulle strade di Harlem nell'agosto del 1914, con gli strilloni che annunciano lo scoppio della guerra e con l'arrivo dei parenti di Ira dall'Europa Orientale, autentici *greenhorns*, "immigrati di fresco", che riempiono di vergogna il giovane protagonista. Il primo volume segue dunque le vicende di Ira attraverso la vita di ogni giorno, la scuola e i divertimenti, i lavori saltuari, il difficile rapporto con la grande famiglia, per concludersi nell'inverno del 1920. I successivi due volumi sono altrettante tappe del percorso individuale: *A Diving Rock on the Hudson* inizia nell'inverno del 1921 e termina nell'estate del 1925, mentre *From Bondage* termina nel 1927 con l'inizio della storia d'amore con Edith, trasposizione letteraria della poetessa Eda Lou Walton (che aiutò Roth agli inizi della carriera e alla quale *Call It Sleep* è dedicato).

Le vicende del protagonista rappresentano però solo uno dei livelli di narrazione: il secondo è costituito da Ira che, ormai anziano, ricopia al computer questa stessa storia. Si tratta della rappresentazione del presente, del "dietro le quinte", che mostra il processo di creazione letteraria. Ira, in dialogo costante con l'alter ego Ecclesias (il nome dato al suo personal computer), intende colmare con il suo racconto il divario tra il tempo del passato e quello del presente, ripercorrendo tutte le tappe della propria vita. I due livelli, la rievocazione e l'apertura della scena sul presente, si intersecano costantemente all'interno dei tre volumi, in una sorta di canto e contro canto che sembra quasi una variante strutturale dell'impianto polifonico di *Call It Sleep*. Il ritmo sincopato della narrazione nasce dunque dal gesto dell'autore di fondere *patterns* ritmici e temporali tanto distanti fra loro: gli anni del passato si intrecciano ai giorni del presente, mentre una intera vita si fonde e racchiude nei tempi dell'opera letteraria.

Si intuisce subito che l'opera è ancor più autobiografica di quanto non fosse il romanzo precedente, tanto che Ira appare quasi come il ponte di collegamento, una via di mezzo, fra David Shearl e Henry Roth. Nonostante questo, le differenze rispetto a *Call It Sleep* non tardano a manifestarsi. Si tratta in primo luogo di differenze tecniche, alcune delle quali già evidenti nei racconti che di *MORS* sono un'anticipazione, novità che costituiscono indizi e segnali di cambiamento nel rapporto tra l'artista, la scrittura e il mondo reale. La prima, evidente diversità è costituita dalla scissione prospettica e strutturale: in *Call It Sleep*, narrato in terza persona ma intervallato dal discorso indiretto libero del protagonista, la prospettiva era interna, giocata sullo "sguardo dal basso" del giovane protagonista:

infine scoppiato sotto di me, e ora mi ha lasciato / stanco e invecchiato al servizio, alla mercé / di una brutale corrente che mi ricoprirà per sempre". L'acronimo è particolarmente caro a Roth, che sottolinea spesso come *MORS* (o *Mors aeterna*) costituisca un vero e proprio testamento letterario: originariamente doveva essere pubblicato solo dopo la morte dell'autore.

6. Ira Stigman era anche il nome del protagonista di *The Surveyor* (1966), uno dei racconti più dichiaratamente autobiografici di Roth. Una tale scelta da parte dell'autore non fa che sottolineare il ruolo di alter-ego di Roth giocato da Ira. Il cognome Stigman, per la sua somiglianza con Stigma (stimmata), anticipa già il ruolo di espiazione giocato dal protagonista nell'atto stesso del narrare.

7. Le due opere sono tanto vicine fra loro che un flashback di Ira (che ripensa ai suoi trascorsi degli anni precedenti nel Lower East Side) crea uno "shifting referenziale" che proietta il lettore all'indietro, dentro al romanzo precedente.

8. Henry Roth, *Call It Sleep* (1934), London, Penguin Books, 1977, p. 17; trad. it. *Chiamalo sonno*, Milano, Garzanti, 1986.

9. In *A Star Shines Over Mt. Morris Park* (1994), London, Phoenix, 1995; trad. it. *Una stella sulla collina del parco di Monte Morris*, Milano, Garzanti, 1994, i capitoli dal 9 al 13 vedono Ira diventare l'io narrante.

10. H. Roth, *A Diving Rock on the Hudson*, London, Phoenix, 1995; trad. it. *Una roccia a picco sullo Hudson*, Milano, Garzanti, 1996, p.128.

11. Di metanarrativa e self-re-

In piedi davanti all'acquaiolo della cucina e con gli occhi fissi sui lucenti rubinetti di ottone che brillavano tanto lontani, ognuno con la sua goccia d'acqua al naso che lentamente si gonfiava, e cadeva, David ancora una volta si rese conto che questo mondo era stato creato senza tener conto di lui. Aveva sete, ma l'anca di ferro dell'acquaiolo si appoggiava a delle gambe alte quasi quanto lui, e nemmeno allungando il braccio, o saltando, riusciva a raggiungere la distante cannella. Da dove veniva l'acqua che si nascondeva tanto segretamente nella curva di ottone? Dove andava, gorgogliando nello scarico? Che strano mondo doveva nascondersi dietro i muri di una casa! Ma aveva sete.⁸

flective literature si sono occupati in particolare Robert Alter, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, London and Berkeley, University of California Press, 1975; Ihab Hassan, *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Post-Modern Literature*, New York, Oxford University Press, 1979; Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, London, Methuen, 1980; Patricia Waugh, *Metafiction. Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Methuen, 1984.

12. "Save" nel senso si di "salvare in memoria", ma anche con il valore di "gesto di redenzione" per il valore terapeutico che l'atto del raccontare assume nell'opera.

13. Si veda in proposito P. Waugh, *Metafiction*, cit.

14. H. Roth, *A Star Shines Over Mt Morris Park*, cit., p. 61.

15. A proposito del finale di *Call It Sleep* Roth commentò: "A posteriori, e in maniera soggettiva, potrei aggiungere che la struttura del romanzo si stava frantumando, insieme alla creatività del romanziere." (H. Roth, *Shifting Landscape*, cit., p. 76).

16. Si tratta di un percorso già in nuce nel primo volume, in cui Ira passa dai racconti sulle fate a testi più realistici (*A Star Shines Over Mt. Morris Park*, cit., p.149); e ricomparirà più tardi, quando Ira si appassionerà a Joyce, eleggendo il mondo delle lettere a "nuova patria". Si vedano a questo proposito l'intervista curata da Mario Materassi, *Identificarsi*, AA.VV., Tra due oceani. Interviste con gli scrittori di Linea d'ombra, Milano, Linea d'ombra edizioni, 1991, pp. 27-36, e John S. Friedman, *On Being Blocked & Other Literary Matters*:

In *MORS*, le prospettive risultano invece distinte: anche qui la narrazione, salvo alcune eccezioni,⁹ viene mantenuta in terza persona, ma il punto di vista si divide fra quello interno del giovane Ira e quello al margine dello spazio finzionale dell'anziano autore implicito. In *A Diving Rock on the Hudson*, quest'ultimo, come già accennato, si scompone a sua volta in molteplici presenze finzionali, corrispondenti ai diversi piani temporali delle due stesure dell'opera, nel 1979 e nel 1985. Lo scarto fra le due stesure fa sì che all'intricata rete si aggiunga un altro elemento, il computer Ecclesias; Ecclesias è sì una macchina, ma anche un "doppio" di Ira, novello fantasma shakesperiano in vesti tecnologiche, che ritorna dal passato pretendendo che si getti luce su ciò che Ira cerca di nascondere, costringendo quest'ultimo a un viaggio a ritroso nel tempo che è anche viaggio nella coscienza dell'individuo in quanto artista:

... Oh, no. Il blocco, l'ostacolo, il tabù. L'inenarrato. L'inenarrabile. Hai qualche consiglio? Ne hai?

– solo che l'inenarrato e l'inenarrabile devono diventare narrato e narrabile, e il tabù spezzato e ignorato. Questo è avvenuto per mesi e per anni.¹⁰

MORS si delinea dunque come "work in progress", forma aperta e continuamente rielaborata, narrativa che diviene spesso metanarrativa, riflessione sul processo di creazione letteraria.¹¹ La scrittura contende a Ira il ruolo di protagonista, in una dimensione in cui al tempo e allo spazio dell'azione si sostituiscono le coordinate della memoria e del ricordo. In *MORS*, la scrittura è una entità bivalente, che mette in scena allo stesso tempo sia l'evento, sia la genesi dell'opera. Il testo si divide così in storia e oggetto, nelle forme di libro stampato o di *file* salvato¹² nella memoria di Ecclesias, un procedimento che sottolinea il carattere di veridicità del racconto.

La forte inclusività che caratterizza la metanarrativa¹³ si estende in *MORS* anche all'organizzazione delle microstrutture: l'opera comprende al suo interno i frammenti letterari più disparati, quali poesie, articoli di giornale e lettere, materiale "pubblico" e "privato" che Ira, come un provetto catalogatore, trova e riordina. La differenza rispetto a *Call It Sleep* è ancora una volta fortissima: il mondo di David era un mondo permeato dall'oralità, dall'americano incerto degli immigrati allo *yiddish*, dal polacco all'ebraico cantilenato allo *heder*. Di conseguenza, l'impianto del romanzo risultava mimetico: uno degli obiettivi principali della

scrittura consisteva nella trasposizione di quel mondo sulla pagina scritta. In *MORS*, invece, Ira “colleziona” frammenti dell’universo scritto, muovendosi su un livello letterario più dichiaratamente autocosciente: egli non nutre l’illusione di riprodurre fedelmente la realtà, ma “crea” quel mondo davanti agli occhi del lettore, manipolando attraverso il racconto qualcosa che è già stato codificato in scrittura.

Il corollario strutturale appare significativo: la compenetrazione mimetica tra oralità e scrittura si trasforma qui in processo diegetico; la scrittura tenta di emulare il fluire della voce della coscienza, inevitabilmente codificata in pensiero e segno grafico: si tratta ormai di una voce scrivente, quella di Ira, che collega e amalgama i frammenti di una vita. Così *MORS* appare talvolta quasi un ipertesto al contrario, che cerca di inglobare tramite la voce non solo le due dimensioni del passato e del presente, ma anche i testi scritti e il computer, trascinandoli nell’universo finzionale nel tentativo di ricostruire una continuità quasi perduta:

E ancora una volta, senza fare nulla, avrebbe conosciuto una nostalgia – o una speranza – per un tempo non accidentale come era diventato il presente, ma di nuovo senza fratture, come una volta era stato; una nostalgia, una inarticolata speranza che da qualche parte, in qualche modo, i pezzi dispersi del suo mondo frantumato riconfluissero e ritrovassero ancora l’unità...¹⁴

La rielaborazione implicita nel processo compositivo si struttura in Roth su due coordinate, quella “orizzontale” e quella “verticale”. La prima è costituita dai testi inglobati nella *fiction*, come i diari, le lettere, ecc.; l’asse verticale è invece costituito dalle forme che stanno le une dentro le altre come scatole cinesi, come le varie stesure dell’opera, oppure lo sdoppiarsi del narratore. La complessa rete diegetica che Roth tesse nell’opera è la risposta al quesito che il finale aperto di *Call It Sleep* abbozza: nelle ultime pagine di quel primo romanzo, l’impianto mimetico cede il posto al crescendo di voci che si rifrangono nella mente di David, fino allo svenimento per il corto circuito da lui stesso provocato. La scomposizione polifonica, insieme alla *rêverie* quasi proustiana che precede il sonno del protagonista, sancisce sì la lunga ricerca che attende David, ma anche l’impossibilità della scrittura di riflettere mimeticamente l’esperienza e racchiuderla nella forma chiusa del “romanzo di formazione”, che *Call It Sleep* per buona parte rappresenta. Il finale di *Call It Sleep* segna la morte della figura del romanziere tradizionale: lo scomporsi delle immagini che culmina col sonno (e dunque col silenzio) rappresenta la rinuncia, stilistica ma anche tematica, di una messa a fuoco del reale in prospettiva esclusivamente individualistica. Il percorso di David, che parte come una sorta di Adamo americano e approda alla soggettività modernista, è sempre e comunque il percorso dell’individuo in opposizione all’universo a lui contemporaneo, vissuto (specialmente per il giovane immigrato) come realtà minacciosa e ostile.

MORS parte dove *Call It Sleep* si interrompe, tentando di ritrovare una strada e reinventare una forma in grado di raccontarla.¹⁵ La centralità del protagonista e del suo punto di vista si scompone progressivamente sull’asse temporale: una relativizzazione dello sguardo che

An Interview, “Commentary”, August 1977, pp. 27-38.

17. Riguardo alla scrittura come specchio nell’opera rothiana si veda il saggio di Paola Boi, “Through the Cracked Mirror: Henry Roth e la stella mutevole di Ira Stigman”, in Maria Sechi (a cura di), *Ritratti dell’altro. Figure di ebrei nella cultura occidentale*, Firenze, Giuntina, pp. 73-103.

18. Walter Benjamin, Il narratore. Considerazioni sull’opera di Nicola Leskov, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1962.

19. Scrive Materassi a proposito di *MORS*: “La lacerazione, la frattura, diventa il paradigma portante dell’opera: la frattura del ragazzo strappato al proprio humus, la frattura fra scrittore e scrittura, la frattura rispetto all’antico modello joyciano che Roth ha abbandonato in favore di un diretto coinvolgimento della voce narrante” (“Postfazione a H. Roth”, *Alla mercé di una brutale corrente*, Milano, cit., p. 112).

20. Stefano Tani, *Postfazione a H. Roth, Una stella sulla collina del parco di Monte Morris*, cit.

21. H. Roth, *A Star Shines over Mt Morris Park*, cit., p. 218.

22. H. Roth, *A Diving Rock on the Hudson*, cit., p. 277.

23. “I pass, like night, from land to land; / I have strange power of speech; / The minute that his face I see / I know the man that must hear me, / To him my tale I teach”; Samuel Taylor Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner* (trad. it.: “Passo come la notte, di terra in terra / strano è il potere della mia parola / Nell’istante in cui il suo volto scorgo / riconosco l’uomo che mi deve ascoltare / e a lui la mia storia insegno”). Non a caso, all’epigrafe di

From Bondage segue (per la prima volta) un prologo, in cui l'autore si dichiara finalmente riconciliato con se stesso, e dunque libero da legami "individualistici" nei confronti del proprio racconto.

24. Scrive a questo proposito Stefano Tani: "In MORS il computer non è solo un mezzo, ma il "medium" grazie al quale le parole tornano a galla dall'abisso della memoria, si fanno ectoplasmici di luce sullo schermo; il computer diventa addirittura una controparte con cui dialogare, un co-protagonista esigente, cupo e imperioso, che sovrintende alla scrittura e al suo procedere", cit., p. 312.

25. Il procedimento introspectivo che caratterizza lo scambio fra i due appare come il retaggio della tradizione letteraria romanzesca, in cui il testo diviene summa dell'esperienza privata dell'individuo, il "senso della vita" più che "la morale della storia", come scrive Walter Benjamin in Il narratore, cit.

26. H. Roth, *A Diving Rock on the Hudson*, cit., p. 41.

si apre via via anche sulla realtà contemporanea, aggiungendo alla vicenda universale stralci di cronaca, dalla prima guerra mondiale alla creazione dello stato di Israele. E così come cade ancora di più la barriera che separa l'universo finzionale dal mondo reale, allo stesso modo cade anche l'ideale (nutrito da Roth ai tempi del suo primo romanzo) di un mondo delle lettere come un universo parallelo rispetto alla realtà.¹⁶ Entrando in maniera più esplicita dentro i confini dell'opera, Roth sottolinea come la letteratura si innesti sul mondo reale e sull'esperienza dell'individuo; la letteratura diviene qui non il fine della ricerca, ma il mezzo per tornare indietro nel tempo e osservare con occhio critico e autocritico il proprio passato. Per questo, Roth si dichiara lontano dalla figura del *professional writer*, considerato come l'artista che rispetta precise scadenze, sa adattarsi alle esigenze del mercato e ha saputo trasformare l'arte in un lavoro. Ira appare a metà strada tra la figura del romanziere (in quanto narra dell'esperienza del singolo) e quella del narratore (perché raccontando la propria esperienza dà voce all'universo degli immigrati ebraico-americani con l'occhio rivolto a un pubblico ben più vasto). *MORS*, con lo sdoppiarsi temporale di presente e passato, incarna il tentativo di ripercorrere a ritroso la vita cercando di cogliere a posteriori i motivi delle scelte compiute, mettendo ogni singolo evento in prospettiva storica. Il presente diviene dunque il tempo in cui quella ricerca sfocia, e la scrittura lo specchio che racchiude entrambi.¹⁷

Nonostante la coincidenza di tratti fra Ira Stigman e Henry Roth, l'opera viene fin dall'inizio etichettata "a work of fiction", come recita la nota introduttiva a *A Diving Rock on the Hudson* e *From Bondage*:

Questa storia è inventata. Sebbene alcuni personaggi sono stati ispirati da persone che l'autore ha conosciuto, la narrazione non intende essere in alcun modo la descrizione di eventi reali. Questo romanzo non è di certo una autobiografia, e non deve essere considerata tale.

L'allontanamento prospettico coincide però con l'avvicinamento tematico: tanto più Roth e Ira si assomigliano, tanto più l'autore reale si allontana dal personaggio invocando le barriere della finzione letteraria. Roth, forse anche a causa del materiale a volte scabroso trattato (a cominciare dall'incesto di Ira con la sorella Minnie), sottolinea che l'opera ricade nell'ambito della *fiction*; si tratta di un modo di prendere le distanze dagli eventi, così come lo era stato l'uso di due prospettive distinte. Questo appare come una conseguenza delle precedenti riflessioni sulla scrittura: che la memoria e la creazione artistica rappresentano entrambe due livelli di sublimazione dell'esperienza. Ira colma dunque gli spazi vuoti con l'invenzione e rende la vicenda reale una struttura su cui appoggiarsi ma non da riprodurre fedelmente.

L'allontanamento prospettico risulta necessario anche per l'impianto diegetico dell'opera: innanzitutto, poiché la possibilità dello sguardo esterno rispetto all'evento è la condizione necessaria per la riflessione dell'artista sul processo compositivo. Fatto ancor più importante, se l'opera fosse letta in chiave solo autobiografica, il perno su cui graviterebbe il racconto sarebbe Ira-Roth in quanto individuo. L'accento

ripetutamente posto sulla creazione dell'opera e il percorso artistico dell'autore indicano invece che ciò che si intende ricostruire è l'identità letteraria, la figura "sociale" dello scrittore. Il ritratto che emerge dunque da *MORS* è lontano sia da quello del *professional writer* che da quello del narratore classico (quello di Walter Benjamin¹⁸), a cui verrebbe istintivo paragonarlo; Ira è una voce postmoderna, che parte dalla cultura orale del ghetto e passa attraverso lo sperimentalismo joyciano. I mutamenti letterari sono solo la punta dell'iceberg delle trasformazioni in atto: Roth stesso si trovò al centro di scontri culturali e sociali di straordinaria intensità; oltre alla dicotomia insita in ogni "cultura col trattino", non va dimenticato il tempo di crisi profonda anche politica, segnato dai due conflitti mondiali e dal maccartismo che seguì. Inevitabile quindi che il travaglio spirituale ed etico si rifletta anche sul piano artistico: dopo un lungo periodo di silenzio pubblico, la voce narrante e scrivente dell'artista risorto, Ira, torna sulla scena con una rinnovata coscienza sociale, come notano sia Mario Materassi¹⁹ sia Stefano Tani.²⁰ Per questo, sul microcosmo della vita individuale si innesta il macrocosmo della Storia, dei grandi eventi, fin dall'incipit del primo volume, dove il trasferimento di Ira a Harlem si accompagna all'arrivo dei parenti dall'Europa dell'Est e all'annuncio dello scoppio della prima guerra mondiale.

In altri termini Ira usa la scrittura per riavvicinarsi a quel passato che con la stesura di *Call It Sleep* cercava di allontanare da sé. Roth torna sui suoi passi rivisitando criticamente le proprie posizioni: si riavvicina alle radici ebraiche, ma allo stesso tempo rifiuta di considerare Israele la sua patria in nome di un percorso storico individuale che non può essere cancellato; infine riesamina e distrugge l'utopia del *melting pot* così come la chiusura elitaria nell'arte tipica di buona parte della corrente modernista.

MORS racconta proprio la *quest* etica (non ancora risolta) che la voce narrante intraprende; Ira è, a differenza del narratore benjaminiano, un "giusto in divenire", precario nelle proprie conquiste, ma proprio per questo emblema del variegato universo americano in cui sceglie di vivere. Scrivere significa quindi per lui riappropriarsi della propria vita e allo stesso tempo entrare nella dimensione atemporale della letteratura, salvando se stesso e la propria esperienza. Per Ira, non si tratta dell'ultima impennata di narcisismo prima di scomparire, ma della consapevolezza che l'esistenza individuale può essere anche un tassello dell'esperienza collettiva:

Ma ancora una volta posso solo dire, al mio grezzo livello di pensiero, che oltre i limiti della vita, oltre la morte la vita è senza senso, senza senso come zero su zero, senza senso, ciò che solo un istante prima aveva significato. E così bisogna parlare di quello, e a coloro che ancora stanno prima dell'istante mortale in cui la vanità si spegne.²¹

Ecco dunque che il significato dell'esistenza si sdoppia per l'autore: all'attenzione verso l'evento in quanto patrimonio del singolo si somma la sacralità dell'esperienza in quanto eredità culturale, tanto che Ira, finalmente cosciente della propria funzione "pubblica", ribadisce l'importanza di ciò che sta al di qua del limite imposto dalla morte, nel

mondo reale:

– Presto non avrà più importanza, queste considerazioni esistenziali saranno presto consegnate alla polvere.

Sono d'accordo e non sono d'accordo, Ecclesias. Oltre il limite niente è importante; la condizione umana non importa più. Ma dentro i confini, tutto è importante...²²

Dentro i confini della vita, la scrittura diviene per Ira una sorta di espiazione, come lo era stata per il vecchio marinaio di Coleridge, da cui è tratta l'epigrafe al terzo volume;²³ ma oltre il confine della vita individuale, l'esperienza scritta diviene patrimonio "comune" dei lettori.

Proprio la materializzazione del referente in *MORS* diviene uno degli elementi di novità rispetto a *Call It Sleep*: Ira, in quanto narratore, riflette sull'importanza del destinatario del proprio messaggio proprio perché sa che questo diverrà anche, tramite *MORS*, il depositario dell'identità riconquistata dello scrittore. Il primo evidente destinatario si concretizza nel testo in Ecclesias, la personificazione di una "memoria" che sopravvive oltre i confini di una vita, un pubblico co-autore che ben disvela come l'idea del pubblico ideale nella mente dell'autore condizioni il processo di creazione letteraria.²⁴ D'altro canto va anche notato come Ecclesias non sia solo l'interlocutore di Ira, ma anche il suo doppio, una sua parte: il dialogo con Ecclesias diviene dunque per lo scrittore anche dialogo con se stesso, in una parziale interiorizzazione del referente.²⁵

Il pubblico entra però in scena anche come presenza invisibile, una sorta di entità inafferrabile che Ira cerca ripetutamente di mettere a fuoco, nella speranza di riuscire a fissarne i tratti sulla pagina scritta:

Caro lettore, come avrebbe detto Jane Eyre, e un intero sciame di narratori di romanzi, ai bei vecchi tempi quando tu, scrivano, ti rannicchiavi contro il lettore [...]. Caro lettore, non ci potrebbe essere nemmeno un lettore, caro o altro, sebbene egli facesse ogni tentativo per mantenere un mezzo di comunicazione con lui, futuri mezzi di comunicazione: quei floppy in cui si rivolgeva a Ecclesias. Caro lettore.²⁶

Il lettore diviene dunque il depositario dell'identità riconquistata dell'autore, l'ultimo tratto della via percorsa dall'autore oltre i confini del testo. Il procedimento di sublimazione della scrittura si pone dunque come l'elemento centrale di un percorso che parte dal mondo reale e approda al mondo reale; e come Ira usa Ecclesias per scavalcare i confini del testo verso il lettore, così Roth aveva usato Ira per entrare nella cornice finzionale. Henry Roth, tramite Ira Stigman, entra nella cornice del testo come individuo per uscirne verso il referente come voce narrante / scrivente, in un processo di decorporeizzazione che si rivela uno dei maggiori segni di fiducia nei confronti della scrittura.