

The Sky's the Limit:  
dove comincia e dove finisce l'America

1. Ralph Waldo Emerson, "Circles", in *Essays*, a cura di Joel Porte, New York, The Library of America, 1983, p. 406.

2. Toni Morrison, *Beloved*, London, Chatto and Windus, 1987, p. 87.

3. Henry James, *Ritratto di signora*, Firenze, Sansoni, 1965, p. 46, tr. it. di Pina Sergi (modificata da me in alcuni punti).

4. Jefferson Hsu, *You Are There (Or Are You?)*, "Sky Magazine", October 1993, p. 118. "Sky Magazine" è la rivista aziendale distribuita sugli aerei della Delta Airlines.

5. Frank L. Baum, *The Patchwork Girl of Oz* (1913), New York, Ballantine Books, 1979, p. 147.

6. W. Guthrie, "This Land Is Your Land", in *The (Nearly) Complete Collection of Woody Guthrie Folk Songs*, New York, Ludlow Music, 1963, p. 7.

7. Una metafora ricorrente di espansione e perdita di forma, da Washington Irving a William Gibson, è il fantasma senza testa: rimando in proposito al mio *Il testo e la voce*. *Oralità, letteratura e democrazia in America*, Roma, Manifestolibri, 1992, pp. 41-6, 283-84.

8. Si vedano in particolare, di William Gibson, il romanzo *Count Zero* (1986) e il racconto "Johnny Mnemonic", in *Burning Chrome* (1987).

9. Recensendo Howard Rheingold, *The Virtual Community. Homesteading on the Electronic Frontier*, Reading, Mass., Addison-Wesley, 1993, Bruce Mazlish nota che le reti elettroniche costituiscono nuove comunità interconnesse e comunicanti, ma sono anche penetrabili da messaggi e sguardi indesiderati: "Il pericolo maggiore... è la possibilità che stiamo creando un pan-

*Il solo peccato è la limitazione.*

(Ralph Waldo Emerson, "Circles")<sup>1</sup>

*"Il bene consiste nel sapere quando fermarsi".*

(Baby Suggs, in Toni Morrison, *Beloved*).<sup>2</sup>

**Walls-Muri**

*Era fermamente risoluta a guardare al mondo come ad un luogo di luminosità, di libera espansione, di azione irresistibile... C'era in lei una speranza sconfinata di non fare mai niente di male...*

(Henry James, *The Portrait of a Lady*)<sup>3</sup>

*La realtà virtuale (VR) è la scienza e l'arte di trasformare l'immaginazione in realtà – una realtà non soggetta ai limiti del mondo fisico. Con computer e attrezzature sofisticate, possiamo accedere direttamente a mondi virtuali in cui il cielo (ed oltre) è il limite.*

("Sky Magazine", Delta Airlines)<sup>4</sup>

In *The Patchwork Girl of Oz* di L. Frank Baum (1913), del ciclo del "mago di Oz", la piccola Dorothy e i suoi compagni si trovano il cammino sbarrato da un muro posto attraverso la strada. La guida gli dice di chiudere gli occhi e andare avanti; lo fanno, e passano senza difficoltà. Come il cielo e l'orizzonte, le barriere e gli ostacoli non hanno sostanza materiale: basta ignorarli o sfidarli, e spariscono o si allontanano all'infinito.<sup>5</sup> Questa storia contiene molte delle ragioni per amare l'America (cioè: gli Stati Uniti): il rifiuto di porre limiti a ciò che l'individuo può fare di sé, di accettare cieli ristretti; il sogno alternativo *on the road* dei *tramps* di Jack London, dei *beats*, di *Easy Rider*. In questa America la materia non può resistere al sogno: come la strada di mattoni gialli della piccola Dorothy, la "endless highway" di cui canta Woody Guthrie è sbarrata da un muro con la scritta "proprietà privata", ma basta guardare dall'altra parte per scoprire che "it didn't say nothing", non c'è scritto niente.<sup>6</sup> L'incredibile sviluppo dell'immaginario, l'espansione della coscienza, una tecnologia che non ammette problemi insolubili, il tempo reale e lo spazio virtuale del computer, l'entusiasmo per un decostruzionismo che smaterializza il mondo sono tutte espressioni di quell'euforia di possibilità, espansione, molteplicità, che fa della libertà individuale senza intralci un supremo valore democratico e libertario.

Ma questa storia contiene anche molte ragioni per avere paura dell'America. L'America infatti non riconosce limiti al proprio destino manifesto di "libera espansione" e spazza via ogni ostacolo "con irresistibile azione", sempre convinta di "non fare mai niente di male". Incapace di pensarsi come parte di una comunità di nazioni con pari limitati diritti, sempre esposta alla tentazione imperiale, l'America coltiva il mito dello sviluppo senza limiti e costi, un capitalismo senza controlli che legittima il mito del successo ignorando gli sconfitti; è persuasa di poter espandere indefinitamente e senza prezzi coscienza e corpo, nella droga come nelle protesi del cyborg. Incapace nella sua solitudine di controllare il proprio potere di dissolvere la resistenza del mondo, non conosce più la propria forma perché non sa più dove comincia né dove finisce.

L'intrico di incubo e sogno riguarda sia i rapporti fra l'America e il mondo, sia i rapporti dell'America con sé stessa e le sue parti. Senza confini, l'America rischia di perdere lineamenti e articolazioni<sup>7</sup> e di sentirsi a sua volta vulnerabile all'invasione di altri soggetti in espansione. La globalizzazione della comunicazione dà accesso a tutte le informazioni e contatti, ma rende trasparenti all'osservazione ed alla sorveglianza: gli eroi cyberpunk di William Gibson aboliscono la separazione fra cervello e computer nello sconfinato spazio virtuale, ma anche la loro mente si apre indifesa all'invasione elettronica.<sup>8</sup> L'"autostrada elettronica" sfocia nel panopticon.<sup>9</sup>

Mentre abbattano le barriere doganali e commerciali nel patto continentale di libero scambio, gli Stati Uniti edificano al confine messicano un muro che fa impallidire la cortina di ferro. Eppure, più di tutti, gli americani hanno sentito ed espresso sollievo per la dissoluzione del muro di Berlino. In quell'evento infatti confluivano sia le ragioni del sogno libertario che non tollera l'esistenza di società chiuse, sia le ragioni del sogno imperiale che non tollera confini alla propria potenza. Che entrambi gli aspetti stessero dentro uno stesso simbolo ne suggerisce l'inseparabilità: l'insofferenza per i limiti è ingrediente sia del sogno, sia dell'incubo americano; le ragioni per amare l'America scaturiscono dalle stesse fonti delle ragioni per temerla.<sup>10</sup>

### Fences-Steccati

*Che cosa hanno fatto alla Terra?*

*Che cosa hanno fatto alla nostra bella sorella?*

*L'hanno violata e stracciata e fatta a pezzi... e legata con steccati e trascinata in basso...*

(Jim Morrison, "When the Music's Over")<sup>11</sup>

Il film *Sol Levante* di Philip Kaufman (1993) si apre con un'immagine del West e una voce in sottofondo che canticchia un classico della canzone americana: "Don't Fence Me In", non mi rinchiudere. Il paese che ha inventato il filo spinato ha orrore dei recinti e degli steccati: "Hanno

opticon... destinato a tenere sotto osservazione le nostre vite intime" (A Highway or a Trap?, "The New York Times Book Review", 31 ottobre 1993).

10. Sull'interazione fra espansione e democrazia, cfr. il classico di Frederick Jackson Turner, *La frontiera nella storia americana* (1920), Bologna, Il Mulino, 1967, tr. it. di Luciano Serra; ma anche William A. Williams, *Storia degli Stati Uniti* [The Contours of American History], Bari, Laterza, 1961, tr. it. di Giulio Veneziani, e *Le frontiere dell'impero americano. La cultura dell'espansione nella politica statunitense* [History as a Way of Learning], Bari, Laterza, 1978, tr. it. di Michele Goffredo.

11. Jim Morrison, "When the Music's Over", nel disco The Doors. *Strange Days*, Elektra\Asylum 974014-2.

12. "Ol' Texas", in Peter Blood-Patterson, a cura di, *Rise Up Singing*, Bethlehem, Pa., Sing Out, 1988, p. 55.

13. "Unguarded Gates", cancelli non sorvegliati, è il titolo di una poesia di Thomas Bailey Aldrich, pub-

blicata nel luglio 1892 sull'Atlantic Monthly: "Spalancati e senza sentinelle stanno i nostri cancelli, e per essi preme una turba selvaggia e informe". L'immagine della "porta d'oro" aperta ad accogliere le "masse accalcate che bramano di respirare liberamente" e i "naufraghi" provenienti dalla "riva pullulante" sono celebrate nella poesia di Emma Lazarus apposta sul piedestallo della Statua della Libertà eretta nel 1886 nella baia di New York.

14. Sacvan Bercovitch, "Il riconoscimento della Nuova Inghilterra: 'Errand Into the Wilderness' di Samuel Danforth", in *America Puritana*, Roma: Editori Riuniti, 1992, pp. 75-6, tr. it. di Giuseppe Nori.

15. James Doyle, *North of America. Images of Canada in the Literature of the United States, 1775-1900*, Toronto, ECW Press, 1984, p. 85.

16. CNN's "Larry King Live" NAFTA Debate between Vice President Al Gore and Ross Perot, 9 novembre 1993, LEGI-SLATE Report for the 103rd Congress, Federal Information Systems Corporation, 24 Novembre 1993, part II, p. 5. In questo dibattito, e in gran parte della controversia sul North America Free Trade Agreement, il Canada non è praticamente mai nominato, mentre il Messico costituisce una vera e propria ossessione. Va osservato anche che Perot non attribuisce l'inquinamento ai messicani, ma alle aziende degli Stati Uniti che si trasferiscono a sud del confine per usufruire della manodopera a buon mercato e della mancata applicazione della normativa ecologica.

17. Cit. in Doyle, *North of America*, p. 127-28. Poiché gli Stati Uniti gli appaiono destinati ad inglobare tutta l'America, Whitman si riferisce spesso al Canada come se

arato e recintato i miei pascoli, e la gente è diventata tutta tanto strana", diceva una nostalgica canzone di cowboys;<sup>12</sup> nel 1990, Garth Brooks, cantante country con cappello da cowboy, porta in classifica un album intitolato *No Fences*. Tuttavia, in *Sol Levante*, "Don't Fence Me In" e il paesaggio del West sono ironicamente inscatolati in un video karaoke giapponese. La frontiera mobile è solo nostalgia in un'America che erige steccati contro i nuovi invasori: come già l'Unione Sovietica, i marziani e gli ultracorpi, il Giappone incarna l'incubo dell'invasione che è l'altra faccia del sogno dell'espansione senza ostacoli. Solipsismo e sindrome d'assedio convivono da sempre, in paradossale simbiosi, nell'immaginazione americana: ai puritani il "mondo invisibile" pareva pieno di spettri; oggi, il mondo esterno è sia "invisibile", disponibile e vuoto, sia pullulante di merci giapponesi e di "teeming masses" che premono alle "porte aperte" dell'America.<sup>13</sup>

Questa contraddizione si riflette nelle oscillazioni della politica nazionale fra isolazionismo e globalismo, fra protezionismo e "free trade"; più in profondità, essa anima l'autopercezione dell'America come *esclusiva* portatrice di "profezie" *universali* che, come scrive Sacvan Bercovitch, "si fermavano di colpo ai confini canadesi e messicani". I confini di questo "ambiguo territorio" che è "simultaneamente limitato agli Stati Uniti, identificato con il Nuovo Mondo, e definito come privo di limiti"<sup>14</sup> diventano allora anche i confini simbolici dove il mondo cessa di esistere eppure preme per entrare.

A nord, il Canada, orlo del nulla, sembra "una frontiera geograficamente vaga di foreste e deserti gelati che si stendono verso i confini del mondo".<sup>15</sup> Al Sud, dall'affollato Messico premono immigranti illegali, salgono flagelli naturali (il "boll weevil" del cotone, la "medfly" delle frutta), trasuda l'inquinamento che, come ammonisce Ross Perot, avvelena "le spiagge e, presto, la vita stessa" della California.<sup>16</sup> Combinando gonfiamento solipsistico e sindrome d'assedio, Reagan credeva che Managua fosse più vicina a Houston che Houston a Washington.

Ma questi confini esterni sono anche metafora di confini interiori: aveva a suo modo ragione Whitman quando, profetizzando l'assorbimento del Canada negli Stati Uniti, affermava che "Il St. Lawrence e i laghi non sono destinati ad essere una linea di frontiera, ma un grande canale interiore".<sup>17</sup> Il confine messicano incarna i dilemmi del multiculturalismo, la presenza del proprio Terzo Mondo interno, il "doppio" e l'"ombra" della psiche americana;<sup>18</sup> il confine col nevoso Canada raffigura il rischio della dissoluzione dell'identità, come la balena bianca di Melville o quell'"ampia distesa di clinica bianchezza" in cui l'Uomo Invisibile di Ralph Ellison si chiede "dove finiva il mio corpo e dove cominciava il bianco mondo di cristallo".<sup>19</sup>

### Orli-Edges

*...se alzavi lo sguardo da quello che stavi facendo, in realtà non c'era niente: o comunque, niente di specifico. Ma...ti veniva a volte questa curiosa sensazi-*

*one di sporgerti al di fuori, sull'orlo ["over the edge"] del mondo, ed era come se lo spazio al di là svanisse, per sempre.*

(William Gibson, *Virtual Light*)<sup>20</sup>

*Tutte le volte che andava per la spiaggia ... guardava al mare, con occhi bramosi, verso là dove sorgeva Genova. Era contenta, però, di sostare sulla soglia ["on the edge"] di questa immensa avventura; anche in questi indugi preliminari c'era di che fremere.*

(Henry James, *The Portrait of a Lady*)<sup>21</sup>

La molla dell'intreccio di *Portrait of a Lady* è l'incontro fra due matrici di possibilità sconfinite: l'"espansione illimitata" dell'immaginazione di Isabel e i "mezzi illimitati" di Mr. Touchett, che suo cugino Ralph le fa ereditare in parte affinché possa "soddisfare le esigenze della propria immaginazione".<sup>22</sup> Come i macchinari della realtà virtuale, il denaro di Mr. Touchett dovrebbe permetterle di "trasformare l'immaginazione in realtà"; ma mentre la realtà virtuale è apparentemente sganciata dai "limiti del mondo fisico", la presenza del limite gioca un ruolo fondamentale nel romanzo di James: è sia l'equivalente funzionale della frontiera, da dove ha inizio l'universo del possibile, sia il confine dove il possibile comincia a restringersi come le pareti del "dungeon" di Poe. In questo senso, *The Portrait of a Lady* è anche una metafora del significato dei confini nell'immaginazione americana.

Autentica eroina di frontiera, Isabel è sempre inquadrata su soglie e parapetti, sempre nell'atto di "andare vicino all'orlo ["edge"] del lago ed alla riva del mare o di passare "il tagliacarte sul margine ["the edge"] del libro" – ma mai nell'atto di aprirlo e leggerlo. I suoi trionfi sono scelte in negativo: rifiuti, rinvii, il fidanzamento con un uomo definito in termini di "total absence"; il suo "amore di libertà" resta "quasi esclusivamente teorico". L'orlo – la riva, la frontiera – è infatti il luogo dove tutto è ancora possibile; ma inoltrarsi al di là significa intaccare il capitale delle possibilità e trasformare l'infinito orizzonte nel suo contrario: "Se una decide di sposarsi... deve sposare una sola persona".<sup>23</sup> La libertà americana incarnata in Isabel coincide con un'onnipotenza sempre rinviata: e infinita perché è virtuale, e virtuale perché esiste solo se è infinita. La conoscenza, l'identità, l'amore si trasformano al contatto in perdita, confine, prigionia. L'esperienza trasforma la "distesa invitante" della vita possibile nello spazio limitato di quella vissuta: "Bisogna scegliersi un angolo e coltivare quello".<sup>24</sup>

L'orizzonte di possibilità dell'orlo e della soglia sta alla mobile frontiera americana come le prospettive parziali dell'"angolo" stanno al claustrofobico confine europeo: l'"ultimo vago spazio" che Isabel dovrà attraversare è "una brughiera alla luce di un crepuscolo d'inverno" che evoca cupe visioni dell'Inghilterra gotica. Non esistono mezze misure o territori intermedi fra l'onnipotenza e il soffocamento, fra "la prospettiva senza fine di una vita molteplice" e "un buio e angusto vicolo cieco con un muro in fondo". Se il limite non è il cielo, non può essere che il muro di una prigionia. Con agghiacciante simmetria, il "luogo di lu-

ne fosse già parte: p. es., *Democratic Vistas*, in *Poetry and Prose*, New York, The Library of America, 1982, p. 980-81; "Song of Myself", sez. 16, *ibid.*, p. 203-4.

18. Gloria Anzaldúa, "La conciencia de la mestiza / Towards a New Consciousness", in *Borderlands / La Frontera*, San Francisco, Aunt Lute Press, 1987, p. 86 (si veda la traduzione del saggio in questo stesso numero di *Ácoma*).

19. Ralph Ellison, *Uomo invisibile*, Torino, Einaudi, 1956, pp. 225-26, tr. it. di Carlo Fruttero e Luciano Gallino.

20. William Gibson, *Virtual Light*, New York, Bantam, 1993, p. 292.

21. James, *Ritratto di signora*, cit., p. 216.

22. *ibid.*, p. 341, 177.

23. *ibid.*, p. 207, 298, 336, 158.

24. *ibid.*, p. 392. Nelle gallerie d'arte in Europa, Isabel "scambiava per una conoscenza che era a volte una limitazione dei presentimenti che spesso si rivelavano per degli spazi vuoti" (p. 238): sostituire la potenzialità vuota del presentimento con la concretezza della conoscenza significa subire una limitazione.

25. *ibid.*, pp. 303, 411, 416.

26. *ibid.*, pp. 413. Ralph ammette che, trasferendo l'eredità a Isabel, soddisferà anche le esigenze della propria immaginazione (p. 175); Isabel dice che ha voluto "alleggerirsi la coscienza" trasferendo le sue disponibilità finanziarie a Osmond e farne "la sua proprietà" (pp. 413-14).

27. "Le cose di cui mi sono interessato sono state ben definite: limitate", dice Osmond (p. 257).

28. Emerson, "Nature", in *Essays*, cit., p. 10.

minosità, di libera espansione, di azione irresistibile" si trasforma nella "casa dell'oscurità, la casa del mutismo, la casa della soffocazione".<sup>25</sup> Una libertà che svanisce se è usata si può esercitare solo per interposta persona. Intrecciando generosità autentica e autentica strumentalizzazione, Ralph trasferisce la sua eredità a Isabel, e lei ne scarica il "fardello" su Osmond. In simmetrico chiasmo, Ralph e Isabel, immobili, fanno muovere Isabel e Osmond. L'invalido Ralph vuole "dare un po' di vento alle vele" di Isabel"; Isabel, sulla riva, delega Osmond a navigare per lei: come lei, "egli era simile a un viaggiatore scettico che passeggia sulla spiaggia in attesa della marea, e guarda verso il mare, ma non vi si inoltra." Ma "avrebbe varato lei la sua nave..."<sup>26</sup>

Isabel vuole essere "la provvidenza" di Osmond, espandere in lui e attraverso di lui la propria onnipotenza, e questo è il suo peccato originale. Il suo errore consiste invece nel credere di disporre di mezzi "illimitati" per farlo. Finché il mezzo sono i soldi l'illusione regge; ma quando prova a usare Osmond Isabel si scontra con i limiti di lui<sup>27</sup> e con il suo reciproco progetto di espandersi in lei. Alla strumentalità imperiale e generosa di Ralph e Isabel risponde la strumentalità subalterna e meschina di Mme. Merle e Osmond. E Isabel, che voleva fare di Osmond uno strumento, scopre che lo strumento, la "donna che è stata usata", è lei.

### Luce-Brightness

*In piedi sulla terra nuda – la testa immersa nell'aria beata, ed elevato nello spazio infinito – ogni meschino egoismo svanisce.*

*Divento una pupilla trasparente; sono nulla; vedo tutto; le correnti dell'Essere Universale circolano attraverso di me, sono parte e frammento di Dio.*

(Ralph Waldo Emerson, "Nature")<sup>28</sup>

La "free expansion" e la "irresistible action" rappresentano, nel mondo di Isabel Archer, l'immaterialità dei confini esterni; la "brightness" che vi si accompagna è metafora dell'assenza o trasparenza dei confini interni. L'immaginazione americana trasforma termini di chiusura in figure di apertura e mobilità: la frontiera non è limite statuale, ma linea mobile in espansione; la "circonferenza" non delimita il cerchio, ma – in Emerson come in Emily Dickinson – accompagna l'immateriale irradiazione di un centro luminoso. Dio, dice Emerson citando Sant'Agostino, è "un cerchio il cui centro [è] dovunque e la circonferenza in nessun luogo".<sup>29</sup>

Nella figura emersoniana della trasparenza, confini interni ed esterni sono funzione reciproca: posso elevarmi verso lo "spazio infinito" perché le correnti universali "circolano attraverso di me". La "luminosità" di Isabel Archer, come la "esperienza della luce" nell'espansione psichedelica della coscienza<sup>30</sup> o la "luce virtuale" nell'espansione cibernetica, è discendente diretta di questa visione. Sempre, la corrispondenza fra l'io e l'universo è garantita dalla trasparenza interiore: Isabel "voleva essere come appariva, voleva apparire quella che era".<sup>31</sup>

La democrazia trasferisce la trasparenza dal piano individuale a quello sociale: fondata sulla circolazione di idee, oggetti, merci, persone, è idealmente resa possibile dalla corrispondenza fra la trasparenza interiore dei singoli e quella delle istituzioni. Come non esistono confini fra uno stato e l'altro ("mi avevano sempre insegnato," ricorda Woody Guthrie, "che questi quarantotto stati erano una terra assolutamente libera" e se uno vuole passare da uno all'altro "nessuno aveva il diritto di impedirgli di arrivare dove era diretto")<sup>32</sup>, così non esistono limiti alla libertà ed alla coscienza né intercapedini fra volontà individuale e volontà collettiva. Date le giuste qualità e i comuni diritti, niente dovrebbe frapporsi al progresso di Horatio Alger dall'ago al milione o al viaggio di Guthrie e Kerouac "dalla California all'isola di New York".

La legge dei vasi comunicanti è un corollario della teoria di Turner sulla frontiera: la democrazia discende sia dalla mobilità del confine esterno, sia dalla permeabilità dei confini interni. Ironicamente, lo svela Melville in "Benito Cereno", nella scena in cui il capitano Amasa Delano distribuisce l'acqua ai naufraghi della San Dominick con la "imparzialità repubblicana" che si conviene "a questo elemento repubblicano che aspira sempre ad uno stesso livello".<sup>33</sup> È un'ironica metafora del rapporto fra circolazione e democrazia: l'acqua è metafora di eguaglianza, ma a patto che circoli liberamente, come le correnti cosmiche nella pupilla trasparente di Emerson.

Tutte le metafore della democrazia di mercato – "flusso", "fluttuazione", persino "sgocciolamento" ("trickle down") – implicano figure di acqua in movimento. "Considerate la città di New York", scrive Paul Samuelson nel suo classico trattato di economia: "senza un costante flusso di merci in entrata e in uscita, la città sarebbe sull'orlo della fame in una settimana".<sup>34</sup> E Melville, invece: "Eccovi dunque l'insulare città di Manhattan, tutta cinta dalle banchine come le isole indiane dai banchi di coralli – il commercio l'avvolge con la sua risacca".<sup>35</sup> La libera circolazione, i vasi comunicanti sono un'illusione: il commercio non è un flusso, ma una risacca che circonda New York di barriere ed ostacoli (e sbarra il porto di Salem con dogane legali e immaginarie); il canale dell'Erie, prima arteria della nuova nazione, si impantana in "lunghe e squallide paludi". Anche la luce incontra opacità e barriere: "Che cosa ha gettato una tale ombra su di voi? Il negro".<sup>36</sup>

A differenza di Isabel Archer, Babo non è quello che sembra: la sua presenza intercetta la luce dell'idealismo democratico di Amasa Delano con lo schermo materiale dei rapporti sociali e delle loro implicazioni metafisiche. Come si fa, chiede Melville, a parlare di trasparenza, pari livello, libera circolazione quando la schiavitù interferisce con tutti i comportamenti e le coscienze? E sul piano della coscienza e dell'anima, "who ain't a slave", non siamo forse tutti "schiavi"?<sup>37</sup> Come possono le correnti cosmiche circolare liberamente dentro un io che non è libero e che non si conosce? Persino per la luminosa Isabel Archer viene il momento in cui "le ombre cominciavano ad addensarsi";<sup>38</sup> e Woody Guthrie scopre alla frontiera della California che solo chi ha soldi può varcare il confine della terra promessa.<sup>39</sup>

29. Emerson, "Circles", in *Essays*, cit., p. 403; Emily Dickinson, *The Complete Poems*, ed. by Thomas H. Johnson, London, Faber and Faber, 1984, poesie n. 378, 633, 1620.

30. Aldous Huxley, *The Doors of Perception*, New York, Harper Brothers, 1954.

31. James, *Ritratto di signora*, p. 46.

32. Woody Guthrie, *Library of Congress Recordings*, Elektra 271/2/3.

33. Herman Melville, *Benito Cereno*, Milano, Garzanti, 1974, p. 49, tr. it. di Ruggero Bianchi.

34. Paul Samuelson, *Economics. An Introductory Analysis*, New York, McGraw-Hill, 1951, p. 36. Altrove: "il flusso di denaro è il sangue vitale del nostro sistema", p. 43. Si confronti con le connotazioni negative delle immagini di acqua ferma, come in "stagnazione".

35. Herman Melville, *Moby Dick*, Milano, Garzanti, 1966, p. 37, tr. it. di Nemi D'Agostino.

36. *ibid.*, p. 246, 251 (si noti come l'immagine di acque "venezianamente corrotte" rinforzi, attraverso l'immagine della laguna, la connotazione di acque stagnanti); *Benito Cereno*, p. 99.

37. Melville, *Moby Dick*, cit., p. 40.

38. James, *Ritratto di signora*, cit., p. 474.

39. W. Guthrie, "Do-Re-Mi", in *The (Nearly) Complete Collection of Woody Guthrie Folk Songs*, cit., p. 66.40. Washington Irving, "The Legend of Sleepy Hollow", in *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.* (1819), London, Dent, 1963, p. 339. Per un'interpretazione di Ichabod Crane come metafora dell'espansione geografica ed econom-

### Assimilare–Inclusion

... era un gran divoratore e, per quanto magro, aveva il potere di dilatazione di un anaconda...

(Washington Irving, "The Legend of Sleepy Hollow")<sup>40</sup>

Voglio... che ti lasci ingoiare da loro fino a farli vomitare o scoppiare...

(Ralph Ellison, *Invisible Man*)<sup>41</sup>

Come Whitman, anche il giovane Henry James prevedeva che il Canada sarebbe stato inglobato nell' "espansivo io" degli Stati Uniti: allora, scriveva, "il più grande appetito della civiltà moderna avrà inghiottito il boccone più grande".<sup>42</sup> Gli "elementi stranieri" del Canada francofono sarebbero così diventati ricchezza interna della sincretica nazione americana.

James intuiva dunque un nesso fra molteplicità interna e solipsismo esterno: l'America è diversificata internamente perché non tollera che nulla esista fuori di sé; la sua molteplicità diventa fondazione alternativa del suo eccezionalismo. Proclamandosi prima e unica nazione "universale", l'America "nazione di nazioni" conferma la sua difficoltà a pensarsi come "nazione fra nazioni": l'America sincretica, ibrida, molteplice è anche l'America solipsistica capace di gonfiarsi come un anaconda.<sup>43</sup>

Certe versioni dell'ideale multiculturale sembrano varianti della teoria della frontiera: secondo David Hollinger, si tratta di "narrazioni di inclusione" in cui, come esisteranno sempre "territories ahead" dove far spazio allo spirito trasgressivo di Huckleberry Finn senza toglierne alla "sivilization" della fattoria Phelps e della vedova Douglass, sembra che basti allargare il territorio semantico per inglobare senza traumi il "ruolo attivo di persone diverse dagli anglosassoni bianchi".<sup>44</sup> Anche lo spazio letterario è percepito "in un modo che sembra molto americano: non un limite esterno definito... ma un qualcosa di flessibile e senza limiti"; la critica al canone letterario non è tanto "revisione" quanto "espansione".<sup>45</sup>

Queste narrazioni espansive e inclusive hanno la forma del catalogo canonizzata da Whitman ("Yankee... Kentuckian... Hoosier, Badger, Buckeye... Kanadian...") o quella del "quilt" proposta da Jesse Jackson ("L'America non è una coperta tessuta da un solo filo, un solo colore, una sola stoffa...").<sup>46</sup> "Sono vasto, contengo moltitudini", proclamava generosamente Walt Whitman – ma dimenticava di chiedere alle moltitudini se avevano voglia di essere contenute in lui. Malcolm X gli avrebbe risposto: "Chi mai vorrebbe integrarsi in una nave che affonda?"

La figura fantascientifica del cyborg, corpo composito fatto di innesti e protesi molteplici, è un'altra metafora dell'America postmoderna dalle mille identità. Ma ogni utopia fantascientifica deve ignorare una (finora) insormontabile difficoltà scientifica: Asimov espande lo spazio esterno fingendo che sia possibile viaggiare oltre la velocità della luce; William Gibson crea cyborg integrati e pluralisti dando utopicamente per risolto il problema dei rigetti nei trapianti d'organo. Ma, come persino gli anaconda non digeriscono tutto quello che inghiottono, così non tutti gli innesti e le protesi del bricolage americano possono integrarsi senza

ica degli Stati Uniti, rimando al mio Il re nascosto. Saggio su Washington Irving, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 85-87.

41. Ellison, Uomo Invisibile, cit., p. 20.

42. Henry James, "Quebec", in Portraits of Places (1884), citato in Doyle, North of America, cit., p. 103.

43. Werner Sollors, E Pluribus Unum, or, Matthew Arnold Meets George Orwell in the "Multiculturalism Debate", Freie Universität Berlin, John F. Kennedy-Institut für Nordamerikastudien, Working Paper No. 53/1992; A. Portelli, Io ballo il rap contro Bush. Tu servi gli Usa e odi i jeans, "il manifesto", 28 marzo 1991. Esistono altre nazioni non meno multietniche e multiculturali degli Stati Uniti, come il Brasile o persino il Perù – un paese indo-ispánico con una consistente minoranza nera e un presidente di origine giapponese. Ma la versione eccezionalista del multiculturalismo statunitense preferisce ignorarne l'esistenza.

44. David A. Hollinger, The Narrative of Inclusion and the Will to Descend: American Historiography at the Multiculturalist Moment, relazione presentata al Seminario Internazionale "La Storia Americana e le Scienze Sociali in Europa e negli Stati Uniti", organizzato dall'USIS e dall'Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 6-9 ottobre 1993, p. 13.

45. Werner Sollors, "A Critique of Pure Pluralism", in Sacvan Bercovitch, a cura di, Reconstructing American Literary History, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1986, p. 255.

46. Whitman, "Song of Myself", cit., sez. 16; Jesse Jackson, A Call to Common Ground, "The Black Scholar", 20, 1 (January-February 1989), p. 12-18. Sul catalogo

problemi. I confini che delimitano le diversità interne all'America non si superano solo chiudendo gli occhi: introdurre nuovi soggetti significa introdurre il conflitto.

Nell'America multietnica, infatti, i confini non solo non spariscono, ma si moltiplicano e si sovrappongono. Come scrive Hollinger, alle "linee" quasi insormontabili che distinguono cinque blocchi principali (Euro-Americani, Asiatici Americani, Afroamericani, Indiani, Latini), sottostanno linee più tenui, che distinguono le "etnicità" all'interno di ciascun blocco (fra coreani, cinesi e giapponesi; fra protestanti, cattolici ed ebrei...). Questi confini generano due ordini di reazioni estreme: quella che li considera del tutto impermeabili, e lamenta la "disunione" dell'America o proclama un separatismo fondamentalista; o quella che immagina che le differenze siano pienamente trasparenti, e i confini segnalino la ricchezza del molteplice ma non un ostacolo alla comunicazione.

Entrambe queste visioni risalgono alla prima reazione coloniale alla diversità americana. Come scrive Stephen Greenblatt, i conquistatori crederono o "che le lingue indiane fossero carenti o inesistenti" e quindi che la comunicazione con gli indigeni fosse impossibile, oppure "che non esisteva nessuna seria barriera linguistica" perché la natura umana era la stessa dovunque. Incapaci di "reggere alla percezione simultanea della similarità e della differenza," i colonizzatori non riconoscono l'"opacità" delle lingue e culture native, e le rendono "trasparenti" negandone l'esistenza o "ignorandone la rilevanza come ostacolo alla comunicazione".<sup>47</sup> O disunione o trasparenza, dunque; o confini invalicabili o confini che si sciolgono al contatto: i termini del dilemma sono ancora gli stessi.

### Linee-Lines

*"Mi sono entrati nel cortile"*

(Sethe, in Toni Morrison, *Beloved*)<sup>48</sup>

Racconta Mrs. Julia Cowans, proletaria afroamericana del Kentucky:

Mia nonna, lei era figlia di schiavi. I suoi genitori erano schiavi. E si mettevano lì e raccontavano, sai, le cose che succedevano quando erano piccoli, e quello che i genitori avevano raccontato a loro. E ti dico che effetto fa una cosa simile: anche se tu non mi hai mai fatto niente, ma perché sei bianco, a causa di quello che mi hanno detto i miei genitori... Non mi fido di te, capisci. Quanto ad essere maltrattata da un bianco, a me non mi è mai successo. Ma ho visto le condizioni di altri, capisci - i neri in generale. Così sono cresciuta: mia nonna ci diceva sempre, non importa quanto sembrano gentili, non importa quanto parlano bene, tu sarai sempre nera. Ci sarà sempre un confine.<sup>49</sup>

L'opacità di cui la cultura americana ha bisogno per misurarsi con l'uguaglianza e con la differenza è generata soprattutto dalla presenza afroamericana. L'ombra di Babo, il senso del limite di Baby Suggs, la "linea" di Mrs. Cowans conferiscono la dialogicità concreta senza

---

come forma del discorso multiculturale, cfr. Sollors, *E Pluribus Unum*, cit.

47. Stephen Greenblatt, "Learning to Curse. Aspects of Linguistic Colonialism in the Sixteenth Century", in *Learning to Curse: Essays in Modern Culture*, London, Routledge, 1990, p. 16-39.

48. Morrison, *Beloved*, cit., p. 262.

49. "There's always gon' be a line": Ms. Julia Cowans, intervistata da Cristina Mattiello e Alessandro Portelli, Lexington, Ky., ottobre 1983. Per un'analisi articolata dell'intervista e della simbologia della "line" (come "confine", ma anche come "linea", traccia di scrittura) rimando al mio *History-Telling and Time: An Example from Kentucky*, "Oral History Review", 20/1-2 (Spring-Fall, 1992), pp. 51-66.

50. Ellison, *Uomo invisibile*, cit., p. 7 (trad. riveduta).

51. Richard Wright, *Native Son*, in *Works*, a cura di Arnold Rampersad, New York, The Library of America, 1991, I, p. 464; Alice Walker, *The Third Life of Grange Copeland*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1977, p. 175, 209 (corsivo nel testo); Morrison, *Beloved*, cit., p. 104, 179.

52. Matteo Bellinelli, *Il ragazzo trasformato in orso. Incontro con Navarre Scott Momaday*, "Linea d'Ombra", 85 (settembre 1993), pp. 54-7.

53. Joyce Ann Joyce, *Richard Wright's Art of Tragedy*, Iowa City, University of Iowa Press, 1986, cap. 4.

54. Wright, *Native Son*, cit., pp. 500, 527. Da notare la designazione della città come "sprawl", anticipan-



do l'uso dello stesso termine in William Gibson.

55. Harriet Jacobs, *Incidents in the Life of a Slave Girl*, a cura di Jean Fagan Yellin, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1987, pp. 128 segg. Uno scrittore afroamericano contemporaneo la cui opera è tutta fondata sul superamento di confini di identità e ruoli precostituiti è Charles Johnson: *Oxherding Tale* (1982) e *The Middle Passage* (1990).

56. Jackson, *A Call to Common Ground*, cit.

57. Sharyn McCrumb, *The Hangman's Beautiful Daughter*, New York, Scribner's, 1992, p. 142.

58. W.E.B. DuBois, "Of Our Spiritual Strivings", in *The Souls of Black Folk*, in *Writings*, a cura di Nathan Huggins, New York, Library of America, 1986, p. 364.

59. Anzaldúa, "The Homeland, Aztlán/El otro México", in *Borderlands / La Frontera*, cit., p. 3.

60. Gayl Jones, *Corregidora*, Boston, Beacon Press, 1986, p. 80. Per altri esempi, rimando a Il testo e la voce, cit., p. 275-76.

61. Anzaldúa, "La consciencia de la mestiza", cit., p. 88, 86.

62. Mark Twain, *Le avventure di Tom Sawyer*, Milano, Rizzoli, 1979, tr. it. di Gianni Celati, p. 46.

63. Anzaldúa, "La consciencia de la mestiza", cit., p. 86; *The Autobiography of Malcolm X*, with the assistance of Alex Haley, Harmondsworth, Penguin, 1968, p. 256; Ellison, *Uomo invisibile*, cit., pp. 190-91.

64. Mark Twain, *Pudd'nhead Wilson*, New York, Signet, 1964, p. 21.

65. Mark Twain, *Le avventure di Huckleberry Finn*, Milano, Gar-

la quale l'America non avrebbe corpo. L'uomo invisibile di Ellison spiega agli americani che "la struttura dei loro occhi interiori" non è la trasparenza della pupilla di Emerson ma la cecità che li manda "continuamente a sbattere" contro il corpo dell'altro.<sup>50</sup> Vedo tutto, proclamava Emerson; ma Mrs. Cowans dichiara all'intervistatore che c'è un limite all'onniscienza egemonica.

"Sai dove vivono i bianchi?" chiede Bigger Thomas in *Native Son* di Richard Wright; "over across the line," oltre il confine, risponde il suo amico Gus, e Bigger ribatte: "No...qui dentro il mio stomaco." I bianchi "non sanno quando fermarsi", spiega Baby Suggs in *Beloved*; "sono loro la ragione per cui sono stati inventati gli steccati", ribadisce il protagonista del primo romanzo di Alice Walker: "devi tenerti stretto un posto dentro di te dove loro non possono entrare".<sup>51</sup>

La necessità di difendere i confini dall'utopia egemonica di espansione e inglobamento non vale solo per gli afroamericani. "Le `riserve,'" afferma N. Scott Momaday, "hanno costituito, per intere generazioni, il nostro terreno nativo; per molti indiani che vi sono cresciuti esse sono diventate casa e, addirittura, patria".<sup>52</sup> Per chi si è visto invadere il continente, i confini delineano sia uno spazio claustrofobico, sia uno spazio protetto – sia pure in forma più teorica che reale, perché il confine è asimmetrico, sbilanciato in una direzione sola, e tenere gli invasori fuori dal ghetto è difficile quanto uscirne.

Anche Bigger Thomas si sente soffocare nei confini del ghetto e, come tanti eroi afroamericani, vorrebbe volare: lo slogan "the sky's the limit" appartiene sia alla pubblicità delle linee aeree, sia alla propaganda del Black Panther Party. Ma il sogno dell'evasione convive con l'incubo dell'invasione: la reclusione materiale e psicologica di Bigger si materializza in ricorrenti immagini di muri,<sup>53</sup> ma il panico e la tragedia cominciano quando capisce che i muri e i confini tengono lui dentro ma non tengono fuori gli altri. Mary Dalton può paternalisticamente "guardare" il confine che lo rinchiude ma almeno garantisce le distanze; più tardi, dopo averla uccisa, Bigger sente che i muri si smaterializzano attorno a lui, ma non ne deriva un senso di liberazione, bensì il terrore di sentirsi isolato, disorientato e indifeso: "La realtà della stanza venne meno attorno a lui; la vasta città di bianchi che si spargeva attorno ne prese il posto".<sup>54</sup> Alla fine, tutti i personaggi del libro si affollano nella sua cella: neppure i muri del carcere tengono gli altri fuori del suo spazio. Eppure, fino all'ultimo Bigger cerca disperatamente di parlare: la sua sconfitta finale è annunciata dal suono di una porta che lo rinchiude nel silenzio. La difesa del confine non significa rifiuto della comunicazione; spesso, nella misura in cui distingue l'identità, il confine è il presupposto della presa di parola. La "casa del soffocamento" è per Isabel Archer "la casa del mutismo"; ma la schiava fuggiasca Harriet Jacobs trasforma la soffocante soffitta in cui si nasconde nel ridotto di una comunicazione sovversiva: messaggi ai familiari e lettere al padrone che lo disorientano e lo irridono.<sup>55</sup>

Anche Mrs. Cowans, mentre rivendica il confine, comunica attraverso di esso: "non mi fido di te", mi dice, e cerca di spiegarmi perché.

Mi parla non nonostante il confine, ma grazie ad esso: l'opacità fra noi è il terreno della comunicazione, la "linea" limita il dialogo ma istituisce la differenza senza la quale non avrebbe senso. L'incontro fra le differenze avviene su quello che Jesse Jackson chiama "un terreno comune";<sup>56</sup> ma questo non è un luogo fuori dei confini, dove tutti ci somigliamo, bensì lo spazio dove si negoziano i termini del conflitto e della differenza. Il terreno comune è terreno conteso; il terreno comune è il confine stesso.

"C'era una forza nei confini delle cose", ribadisce Sharyn McCrumb, scrittrice appalachiana di fantascienza: "nelle ore del tramonto che separavano il giorno dalla notte; nei fiumi che dividevano le terre; nelle caverne e nei pozzi sospesi fra la terra e il mondo sotterraneo".<sup>57</sup> Il confine, figura dell'ambivalenza, è esso stesso una figura ambivalente: per chi vive su entrambi i lati, il confine è sia possibilità, sia sofferenza. In *The Souls of Black Folk*, DuBois mostra come il "veil", il confine esterno che separa i neri dal resto dell'America, generi una divisione interna, un senso di "two-ness", nei neri stessi: "an American, a Negro; due anime, due pensieri, due inconciliati furori in un corpo solo".<sup>58</sup> "Il confine fra Stati Uniti e Messico", scrive Gloria Anzaldúa, "es una herida abierta dove il Terzo Mondo si strofina al primo e sanguina. E prima che si formi una crosta, l'emorragia ricomincia, il sangue vitale di due mondi si mescola e forma un terzo paese - una cultura di confine". Un confine ("boundary") innaturale genera dunque un territorio ("borderland") emozionale, abitato "dal proibito e dal vietato": "lo strabico, il perverso, il diverso, il bastardo, il mulatto, il mezzosangue, il mezzo morto".<sup>59</sup>

È facile, tuttavia, per chi non vive l'esperienza claustrofobica del ghetto e della riserva e non subisce la lacerazione del confine interno, proiettarsi nell'euforia del possibile e del molteplice dimenticando il sangue versato, la pena di una "two-ness" che è tanto imposta quanto scelta. "Hai un poco di ogni cosa dentro di te", dice il marito alla protagonista di *Corregidora* di Gayl Jones; e lei, discendente di generazioni di schiave usate sessualmente dal padrone, risponde: "Non ce l'ho messo io".<sup>60</sup>

### Whitewashing-Steccati imbiancati

*Non possiamo più permettere che ci spuntino intorno difese e steccati... I bianchi al potere vogliono che noi gente di colore ci barrichiamo dietro i nostri separati muri tribali per farci fuori uno alla volta con le loro armi nascoste, per imbiancare e distorcere la storia.*

(Gloria Anzaldúa)<sup>61</sup>

"Tom apparve sul marciapiede con un secchio di calce e un pennello dal lungo manico. Ispezionò lo steccato, e la contentezza gli andò via del tutto; una profonda malinconia si installò nel suo animo".<sup>62</sup> Una profonda malinconia invade sempre l'animo americano di fronte agli steccati: tanto più che, a differenza del muro di *The Patchwork Girl of Oz*, questa "fence" è soprattutto una barriera indiretta e simbolica, che non si può oltrepassare

zanti, 1976, tr. it. (adattata) di Enzo Giachino, p. 157.

66. Ellison, Uomo invisibile, cit., p. 191; Simon Ortiz, "Washyuna Motor Hotel", in *Going for the Rain*, New York, Harper and Row, 1976, p. 61.

ma solo trasformare immaginativamente in qualcosa d'altro.

“Tom passò il pennello avanti e indietro con gusto; fece un passo indietro per vedere l'effetto; aggiunse un ritocco qua e là; studiò l'effetto di nuovo...”: il lavoro diventa teatro, lo stucco opera d'arte. L'immaginazione smaterializza l'ostacolo facendo svanire la costrizione e della fatica sotto “tre mani di bianco”, colore dell'immaterialità e dell'ambiguità. “Whitewashing” ha connotazioni di ipocrisia e implicazioni etniche ben più forti del nostro “imbiancare”. Gloria Anzaldúa e Malcolm X parlano di una storia “imbiancata” [“whitewashed”, “whitened”]; in *Invisibile Man*, il “bianco ottico” usato per verniciare gli edifici pubblici è anche una “illusione ottica”, perché contiene gocce di nero ignorate da un'America che si culla nella finzione di essere trasparente.<sup>63</sup> *Tom Sawyer* apparentemente parla d'altro; ma già *Puddn'head Wilson* si apre sulla metaforica visione di “fences” imbiancate, “esterni imbiancati” e case “circondate da bianchi stuccati”, che mascherano l'arbitrarietà dei confini fra bianco e nero e la violenta cancellazione delle identità.<sup>64</sup>

Ma c'è di più. Dato il primo colpo di pennello, Tom “confrontò l'insignificante striscia imbiancata con l'immenso *continente* di stucco ancora da imbiancare...” (corsivo mio). Questo orlo bianco che si espande fino a coprire il continente è una metafora inquietante della storia americana, della frontiera, dell'espansione. Lo stesso vale per la scena in cui Huckleberry Finn, guardando gli stuccati cadenti dei villaggi di frontiera, osserva che “Alcuni di questi stuccati erano stati imbiancati in qualche tempo lontano, ma il duca diceva che doveva essere stato *al tempo di Cristoforo Colombo*” (corsivo mio), cioè dal momento in cui l'orlo bianco ha cominciato a spandersi sul continente.<sup>65</sup>

Ma la vernice sta venendo via: anche tre mani di bianco non coprono la storia. La prima vittima del trucco di Tom Sawyer era un afroamericano, ma adesso, come spiega l'Uomo Invisibile, anche dalla facciata imbiancata del Golden Day, “la vernice si scrostava, e bastava grattarla col dito per farla cadere in abbondanza”. “Sotto le fondazioni di cemento del motel,” ammonisce Simon Ortiz, poeta indiano del *pueblo* di Ácoma, “gli spiriti antichi del popolo evocano scherzi sacri. Raccontano storie e dicono battute e ridono e ridono...”<sup>66</sup>