

Salvatore Renna

«Come se la sua impresa
affondasse le radici nella vergogna».
Vergogna e tragico in Philip Roth

ABSTRACT Moving from the most recent studies on emotions, their artistic representations and, especially, from the analysis of the relationship between shame and literary texts as recently proposed by Timothy Bewes, this essay aims at studying the representation and the function of shame in Philip Roth's so-called "American trilogy". Through a close reading of the three novels – *American Pastoral* (1997), *I Married a Communist* (1998), *The Human Stain* (2000) – it will be shown how shame is behind the contrast between private life and history as it is problematized in the texts. Moreover, it will be argued that is precisely in the symbolic field of identity and in the one of its relation to the others that the individual and the general dimensions collide. In this way, eventually, it will be possible to interpret protagonists 'downfalls through the idea of the tragic.

KEY WORDS shame; history; tragic; novel; Roth.

Suave, mari magno turbantibus aequora ventis,
e terra magnum alterius spectare laborem;
non quia vexari quemquamst iucunda voluptas
sed quibus ipse malis careas quia cernere suave est.
(Lucrezio, II, 1-4)

1. Emozioni, vergogna e letteratura

Tra i numerosi *turn* che negli ultimi tempi hanno interessato molteplici rami della ricerca umanistica e, in particolare, letteraria, quello relativo allo studio delle emozioni si è affermato come uno dei più prolifici. A partire da un'intensissima riflessione filosofica che ha ribadito la loro legittimità ontologica e le potenzialità euristiche in esse racchiuse¹, anche la narratologia, la teoria della letteratura e più in generale alcune ricerche d'impronta *cultural* sono

¹ Cfr. R. Bodei, *Geometria delle passioni. Paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Feltrinelli, Milano 1994; M.C. Nussbaum, *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press, Cambridge 2001 (trad. it. *L'intelligenza delle emozioni*, Il Mulino, Bologna 2004).

state attratte nell'orbita del cosiddetto *affective turn*². A dispetto della pretesa rivoluzionaria del sintagma, l'effetto prodotto da tale congerie di studi – spesso stimolata dalla teoria evoluzionistica e dalle più recenti scoperte cognitive – non si è concretizzato tanto in un completo stravolgimento epistemologico, quanto, piuttosto, in una riformulazione delle coordinate generali alla base di alcune questioni fondamentali dell'estetica occidentale, letteraria e non solo, cosicché i lavori di questo tipo, come riassunto recentemente da Michele Cometa, «ci hanno consentito di rileggere su solide basi biologiche le acquisizioni della teoria letteraria sin dai tempi della 'pietà' e 'terrore' aristotelici»³. Se dunque, da un lato, le convergenze teoriche tra scienze umane e scienze naturali hanno portato a una rielaborazione di interrogativi tradizionalmente afferenti alla sola riflessione estetica, dall'altro queste ricerche sono state declinate nei modi più diversi: tra i tanti esempi possibili, la scoperta dei neuroni a specchio ha comportato una ridefinizione teorica dell'empatia e del suo funzionamento⁴, così come il ruolo del lettore, già al centro di buona parte della critica post-strutturalista, è stato riformulato su basi biopoetiche⁵.

All'interno di questo contesto la vergogna è stata oggetto di un rinnovato interesse critico, che ha fatto di questa singola emozione uno dei campi in cui sperimentare una proficua convergenza di pratiche e saperi differenti. Accanto al suo approfondimento in ambito filosofico⁶, non sono infatti mancate proficue ibridazioni. Eve Kosofsky Sedgwick e Adam Frank, per esempio, hanno sottolineato l'importanza delle riflessioni di natura psicologica di Silvan Tomkins per il pensiero *queer* e per la dimensione performativa del sé⁷, mentre J. Brooks Bouson ha riletto alcune esperienze narrative contemporanee di autrici femminili alla luce del sentimento di vergogna che emerge dalle loro

² Cfr. da ultimi P. Hogan, *What Literature Teaches Us About Emotion*, Cambridge University Press, Cambridge 2014; K. Asher, *Literature, Ethics and the Emotion*, Cambridge University Press, Cambridge 2017. Per una problematizzazione cfr. R. Leys, *The Turn to Affect: A Critique*, in «Critical Inquiry», XXXVII, 2011, 3, pp. 434-472.

³ M. Cometa, *Perché le storie ci aiutano a vivere. La letteratura necessaria*, Raffaello Cortina, Milano 2017, p. 260.

⁴ Cfr. G. Rizzolati-C. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina, Milano 2006.

⁵ Cfr. M. Caracciolo, *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach*, De Gruyter, Berlin-Boston 2014.

⁶ Cfr. D. Zahavi, *Self and Other. Exploring Subjectivity, Empathy, and Shame*, Oxford University Press, Oxford 2014; A. Fussi, *Per una teoria della vergogna*, ETS, Pisa 2018; L. Hinton, H. Willemsen (a cura di), *Temporality and Shame. Perspectives from Psychoanalysis and Philosophy*, Routledge, London-New York 2018.

⁷ E.K. Sedgwick, A. Frank, *Shame in the cybernetic fold: Reading Silvan Tomkins*, in «Critical Inquiry», XXI, 1995, 2, pp. 496-522.

opere⁸. L'interesse riservato all'elaborazione della vergogna in questo ambito artistico non stupisce, non solo perché essa si distingue come una delle emozioni da sempre al centro della tematizzazione letteraria, ma anche per una sua specifica natura particolarmente aggregante. Se, cioè, «la vergogna è un'emozione negativa, che nasce dall'auto-coscienza di aver compiuto qualcosa di sbagliato o di trasgressivo»⁹, e se, distinguendosi dalla colpa (generalmente causata da un danno verso gli altri), «è correlata ad una valutazione negativa del Sé, e ha come conseguenza il nascondersi o il sottrarsi ad una spiacevole situazione»¹⁰, è chiaro quanto la sua presenza coinvolga alcune delle più importanti dicotomie della psiche umana e del suo contesto socio-culturale, come il rapporto io/altro, la tensione etica tra ciò che è giusto e ciò che è sbagliato e il dialogo col proprio sé.

In questo quadro tanto frastagliato quanto interessante occorre però muoversi con particolare cautela, perché se è indubbio che i fenomeni letterari possono essere interpretati da prospettive differenti, a loro volta stimolate da riflessioni filosofiche e psicologiche, altrettanto ineludibile è la loro specificità. In altre parole, i frutti della letteratura non possono essere considerati unicamente né quali esempi di infiniti stati emozionali né come repertori di prove e controprove di teorie psicologiche e sociali nate al di fuori del *continuum* letterario. Ciò che appare legittimo e necessario è invece l'indagine della funzione che un'emozione come la vergogna può ricoprire all'interno del campo di tensioni composito e frastagliato originato da un'opera (o più), ovvero non solo la ricostruzione di come la vergogna viene tematizzata ma anche di come essa reagisca a contatto con le altre componenti simboliche del testo e di come ne condizioni lo sviluppo e la configurazione formale, cercando altresì di identificare gli effetti di rifrazione provocati dalla sua presenza più o meno esplicita.

Muovendo da un assunto di questo tipo e da una prospettiva post-coloniale particolarmente attenta alla particolarità del linguaggio letterario, nel fondamentale *The Event of Postcolonial Shame* (2011) Timothy Bewes ha sottolineato con grande intelligenza la natura intrinsecamente aporetica della vergogna:

Shame is an event of writing, a complex, in which the tension between the ethical and aesthetic dimensions of literature is brought into sensuous existence, made manifest in all its irreconcilability. Shame [...] is the material embodiment

⁸ J. Brooks Bouson, *Embodied Shame. Uncovering Female Shame in Contemporary Women's Writings*, State University of New York Press, Albany 2009.

⁹ S. Fornaro, *Archivi delle emozioni*, in S. Sanna, *Una vergogna esemplare. Lettura de La Marchesa di O... di Heinrich von Kleist*, Edizioni di Pagina, Bari 2020, pp. 7-16, p. 14.

¹⁰ *Ibid.*

of that tension, a moment at which the formal possibilities open to work are incommensurable with, or simply inadequate to, its ethical responsibilities¹¹.

La descrizione appare piuttosto profonda: nel testo la vergogna non viene semplicemente rappresentata, ma si staglia come terreno simbolico di frizione tra le possibilità formali dell'opera e la problematica etica che la sottende. L'esperienza letteraria originata dalla vergogna appare conseguentemente segnata da una profonda e ineludibile negatività che accomuna l'autore e il lettore: se, cioè, «shame is an event of incommensurability: a profound disorientation of the subject by the confrontation with an object it cannot comprehend, an object that renders incoherent every form available to the subject»,¹² la vergogna caratterizza quel tipo di letteratura che si caratterizza come «locus of an incommensurability: between form and substance, expression and appearance, addressee and reader»¹³. Quella originata da tale sentimento risulta così essere un'esperienza del limite e dell'impossibile, ossia la manifestazione di una duplice rottura che da una parte investe il soggetto, poiché «shame is a figure not of the intimacy to the self to itself-or at least, if that is so, is the very discontinuity of the self, its otherness to itself»¹⁴, e che, dall'altra, alimenta il dissidio più profondo dell'opera, dato che «shame is not located primarily in the content of the work. It is, rather, a materialization of the discrepancy between content and form, of the inadequacy of form with respect to content»¹⁵. Approcciata da questa prospettiva la vergogna si mostra capace di rendere manifeste le più profonde tensioni che innervano l'esperienza umana e la sua rappresentazione letteraria, divenendo altresì il luogo di una concezione dell'essere caratterizzata da quella scissione insanabile che proprio il gesto poetico, pur essendo anch'esso destinato allo scacco, si incarica di mostrare sulla pagina. Partendo da questa visione, che da sola realtà psicologica, sociale o motivo letterario allarga proficuamente il campo della vergogna rendendola la zona verso cui convergono le differenti spinte e contropunte metaforiche del testo, appare interessante volgere lo sguardo a una delle più importanti esperienze romanzesche degli ultimi anni, dei quali si è programmaticamente incaricata di mostrare – proprio come (e attraverso) la vergogna – incomprensioni, aporie e contraddizioni.

¹¹ T. Bewes, *The Event of Postcolonial Shame*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2011, p. 1.

¹² Ivi, p. 3.

¹³ Ivi, p. 4.

¹⁴ Ivi, p. 23.

¹⁵ Ivi, p. 39.

2. La trilogia americana di Philip Roth

Intervistato nel maggio 2000, a ridosso dell'uscita di *The Human Stain* (2000), Philip Roth ricollega quest'ultimo ai due romanzi precedentemente pubblicati, *American Pastoral* (1997) e *I Married a Communist* (1998), insieme ai quali esso costituisce una trilogia basata su alcuni momenti fondamentali della più recente storia americana:

I think of it as a thematic trilogy, dealing with the historical moments in postwar American life that have had the greatest impact on my generation. [...] Which moments? The first was the McCarthy era. You read the newspapers even as a student and you were frightened, you were mesmerized, you were outraged. Even more potent was the impact of the Vietnam War. That was the most shattering national event of my adulthood. A brutal war went on and on [...] and brought with it social turbulence unlike anything since the Depression. The third moment was 1998, the year of the presidential impeachment. In 1998 you had the illusion that you were suddenly able to know this huge, unknowable country, to catch a glimpse of its moral core¹⁶.

Oltre a fornire un'importante indicazione sulla centralità della storia all'interno della costruzione finzionale, l'autore precisa altresì la modalità attraverso cui ha cercato di intessere il reale storico all'interno della finzione letteraria: «I just wanted these historical debacles – spiega Roth – to enter into and pass through the characters. I just wanted to find out what that would be like. Mostly I wanted to find out what a novel would have to be like in order not to be a report card about America but a work of fiction about America»¹⁷. La strategia narrativa appare piuttosto chiara: i tre romanzi costituiscono opere finzionali poiché dei movimenti storici vengono mostrate le ripercussioni, gli effetti e gli stravolgimenti all'interno delle vite di personaggi inventati. La costruzione dei testi – nei quali la narrazione viene affidata allo scrittore Nathan Zuckerman, alter ego di Roth¹⁸ – si struttura così intorno a tre personaggi

¹⁶ C. McGrath, *Zuckerman's Alter Brain*, in «The New York Times Book Review», 7 maggio 2000, pp. 8-10.

¹⁷ *Ibid.* Su questo aspetto cfr. M. Kimmage, *In History's Grip. Philip Roth's Newark Trilogy*, Stanford University Press, Stanford 2012, mentre sui rischi di una lettura eccessivamente storicizzante cfr. A. Connolly, *Posthumous Roth: Reflections on the Dilemmas of Historicizing Philip Roth's Fiction*, in «Philip Roth Studies», XV, 2019, 2, pp. 5-23.

¹⁸ Sul ciclo di Zuckerman, presente da *My Life as a Man* (1974) sino a *Exit Ghost* (2008), cfr. P. Masiero, *Philip Roth and the Zuckerman Books. The Making of a Storyworld*, Cambria Press, Amherst 2011. Per una panoramica sull'opera di Roth cfr. D. Gobblar, *The Major Phases of Philip Roth*, Continuum, London-New York 2011.

troneggianti: Seymour Levoy, detto “lo Svedese”, del primo romanzo, cristallina incarnazione dell’*American Dream* e di un’esistenza votata alla normalità razionale e piccolo-borghese; Ira Ringold, indomito agitatore comunista nel periodo del maccartismo, del secondo; Coleman Silk, ambiguo professore di letteratura greca dal passato oscuro, ritratto all’epoca dello scandalo Lewinsky, protagonista del terzo romanzo.

La contrapposizione tra movimento storico e singole esistenze appare significativa per più di una ragione. Se, da un lato, la trilogia porta a compimento l’ambizione tipica del genere-romanzo di rappresentare la particolarità della vita dell’individuo e quella che nel *Robinson Crusoe* (1719) Daniel Defoe definì «the middle station of life»¹⁹, dall’altro lo scontro tra dimensione individuale e accadere storico assume i connotati del conflitto traumatico²⁰. Dal confronto con le dinamiche della storia e, soprattutto dal loro dirompente ingresso nella dimensione privata, le vite dei tre protagonisti risultano completamente stravolte: la perfetta parabola dello Svedese viene distrutta dalla bomba che Merry, la figlia sedicenne, fa esplodere nell’emporio della loro piccola cittadina per protesta contro la guerra del Vietnam; la carriera di attore radiofonico di Ira Ringold viene cancellata dall’accusa di comunismo mossagli dalla moglie Eve, che pubblica un libro col medesimo titolo del romanzo di Roth; il tentativo di Coleman Silk di nascondere le sue origini nere e di passare per ebreo bianco, riuscitogli perfettamente per tutta la vita, si trova paradossalmente a convivere con l’accusa di razzismo, che scatena la violenta ipocrisia dell’ambiente accademico e causa le dimissioni del professore.

In maniera speculare alla narrazione di alcune delle tappe più significative dell’America novecentesca, ciò che si origina da tale rappresentazione conflittuale – e che costituisce il frutto più interessante del processo di finzionizzazione – è una problematizzazione dell’identità. In questo modo, infatti, parallelamente a una Storia che si impone come il principio che dà forma al sé dei protagonisti, degli altri personaggi e da cui scaturisce la narrazione²¹, «in the American Trilogy, – ha notato Derek Parker Royal – what [Roth] has done is write the individual subject into the fabric of history, and in doing so he illustrates that identity is not only a product of, but also a hostage to, the many social, political, and cultural forces that surround it»²². Ma, a uno sguardo più

¹⁹ Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011, pp. 151-194; 233-241.

²⁰ Cfr. B. McDonald, *Roth and Trauma. The Problem of History in the Later Works (1995-2010)*, Bloomsbury, London 2015.

²¹ D. Shostak, *Philip Roth. Countertexts, Counterlives*, University of South Carolina Press, Columbia 2004, p. 233.

²² D. Parker Royal, *Pastoral Dreams and National Identity in American Pastoral and I Married*

attento, la Storia che penetra nel privato e determina la caduta dei protagonisti non intacca la loro più autentica essenza, bensì quelle identità in un certo senso secondarie, ossia le maschere sociali maggiormente condizionate dalla percezione dell'altro, indossate e costruite a favore di quest'ultimo e dalla sua violenza costantemente minacciate. A questo riguardo l'itinerario tracciato da *Pastorale americana* è esemplare. Sin dalle prime parole del romanzo il protagonista è presentato attraverso il suo soprannome, cioè secondo quella perfetta immagine di sé esibita a partire dalle eroiche imprese sportive giovanili (di cui Zuckerman fu un fedele ammiratore) e che sarebbe diventata successivamente la più completa realizzazione e manifestazione di una vita esemplare in ogni suo aspetto. L'azione della figlia si mostra però capace di scardinare quest'apparenza su cui lo Svedese ha costruito la propria realtà, alterando il significato complessivo della sua intera esistenza e proiettandola nuovamente, ma con segno negativo, sullo sfondo più ampio di un intero Paese:

[...] una figlia e un decennio che avevano mandato in mille pezzi la sua particolare forma di utopia, la peste americana che, infiltrandosi nel castello dello Svedese, aveva contagiato tutti. La figlia che lo sbalza dalla tanto desiderata pastorale americana e lo proietta in tutto ciò che è la sua sintesi e il suo nemico, nel furore, nella violenza e nella disperazione della contropastorale: nell'innata rabbia cieca dell'America²³.

Per quanto l'azione di Merry sia rivolta idealisticamente contro Lyndon Johnson e la guerra in Vietnam, l'individualità del padre e la sua incarnazione dell'ideale americano subiscono il più pesante contraccolpo, a causa del quale viene decretata la fine delle sue illusioni e si assiste all'emergere di un sentimento di vergogna inversamente proporzionale alla precedente condizione edenica: perché «a Seymour piaceva, il pittoresco dell'America», ma «alla ragazza, no. Lui l'ha tolta dal mondo reale e lei ce lo ha rimesso»²⁴, e mentre

a *Communist*, in Id. (a cura di), *Philip Roth. New Perspectives on an American Author*, Praeger, Westport-London 2005, pp. 185-207, p. 186.

²³ P. Roth, *American Pastoral*, Houghton Mifflin, Boston-New York 1997 (trad. it. *Pastorale americana*, in P. Roth, *Romanzi*, vol. II, 1991-1997, a cura di P. Simonetti, Mondadori, Milano 2018, pp. 1165-1662, p. 1267). Su questo aspetto cfr. A. Gordon, *The Critique of the Pastoral, Utopia and the American Dream in American Pastoral*, in D. Shostak (a cura di), *Philip Roth. American Pastoral, The Human Stain, The Plot Against America*, Continuum, London-New York 2011, pp. 33-43. Per una recente lettura legata al ruolo delle emozioni cfr. M. Longo, *Action, emotions and emotional control. A reading of Philip Roth's American Pastoral*, in Id., *Emotions through Literature. Fictional Narratives, Society and the Emotional Self*, Routledge, Oxon-New York 2020, pp. 87-113.

²⁴ Roth, *Pastorale americana* cit., p. 245.

«s'intendeva di guanti, e non c'era alcun motivo per cui dovesse occuparsi d'altro», il fanatismo della figlia ha fatto sì che Levov fosse «tormentato dalla vergogna, dall'incertezza e dal dolore per il resto della vita»²⁵.

Allo stesso modo il percorso di Ira Ringold, raccontato a Zuckerman dal fratello Murray, appare caratterizzato dalla medesima dinamica di esemplarità e successiva distruzione dell'identità. L'inscalfibile impegno del protagonista a favore degli ultimi e dei lavoratori collassa nel momento in cui la moglie lo denuncia pubblicamente come esponente comunista. Le pretese rivoluzionarie di Iron Rinn, com'era conosciuto in radio, vengono cioè disinnescate da un dissidio tutto interno al proprio *dikos*. Come lo Svedese aveva cercato di creare ed esibire un'esistenza priva di macchie e incrinazioni, per essere invece travolto e lasciato nella vergogna di aver cresciuto un'assassina e, nel finale, di non aver più alcun controllo sulla propria famiglia, così il protagonista del secondo romanzo si vede piombare addosso l'accusa della moglie che, da un lato, certifica la vittoria delle contraddizioni piccolo-borghesi sulle aspirazioni di giustizia e solidarietà dell'uomo, mentre, dall'altro, nasce e si alimenta di una vergogna dal duplice volto. Le inchieste anticomuniste guidate dal senatore McCarthy fomentarono un clima da caccia alle streghe che si basava, esattamente come nel caso di Ira Ringold, sulla paura di essere additati come comunisti e, una volta che questo accadeva, sulla assoluta vergogna che scaturiva da tale attribuzione e che causava il più totale isolamento²⁶; allo stesso tempo, l'azione di Eve è a sua volta mossa da un rapporto problematico col proprio sé, causato da un sentimento di vergogna sia nei confronti delle proprie origine ebraiche, mascherate da un antisemitismo latente, sia del proprio aspetto, che, pur nella sua apparente perfezione, rappresenta ai suoi occhi una macchia che anticipa il tema principale dell'ultimo romanzo: «Eve odiava ciò che era e odiava il proprio aspetto. Eve Frame, pensa un po', odiava il proprio aspetto. La sua bellezza era la sua bruttezza, come se quella donna incantevole fosse venuta al mondo con una grossa macchia purpurea sul viso. Lo sdegno per essere nata così, la rabbia, non la lasciò mai»²⁷.

È infatti nel terzo capitolo della trilogia che la vergogna condiziona maggiormente la rappresentazione del rapporto tra Storia e individuo. La ricostruzione che Zuckerman presenta al lettore della vita di Coleman Silk appare come il

²⁵ Ivi, p. 246.

²⁶ Per una contestualizzazione storica cfr. R. Griffith, *The Politics of Fear. Joseph R. McCarthy and the Senate*, University of Massachusetts Press, Amherst 1987.

²⁷ P. Roth, *I Married a Communist*, Houghton Mifflin, Boston-New York 1998 (trad. it. *Ho sposato un comunista*, in P. Roth, *Romanzi*, vol. III, 1998-2010, a cura di P. Simonetti, Mondadori, Milano 2019, pp. 3-384, p. 192).

progressivo svelamento di un'esistenza interamente votata alla dissimulazione della propria originaria identità, volontariamente abbandonata in favore di una versione totalmente alternativa. Così, tematizzando una visione proteiforme dell'identità – tipica del postmoderno²⁸ –, viene presentato il ritratto di un afroamericano che, grazie a una «pelle di una sfumatura assai gradevole, diciamo color zabaione»²⁹, è riuscito a vivere come un ebreo bianco, inserendosi perfettamente nel tessuto sociale americano ed evitando la discriminazione razziale che la sua origine gli avrebbe probabilmente riservato. Ma c'è di più: la decisione di Silk di vivere da bianco costituisce una particolare caratterizzazione etnica dell'individualismo tipico della società statunitense, ovvero una declinazione razziale del sogno americano che per il protagonista si realizza in una strenua ricerca d'individualità, nel rifiuto dell'appartenenza a qualsiasi gruppo sociale e nella trasformazione della vergogna delle proprie origini in slancio superomistico:

Poi partì per Washington e, nel primo mese, fu prima un negraccio e nient'altro, poi un *negro* e nient'altro. No. No. Vide il destino che lo aspettava e non gli piacque. Ci arrivò intuitivamente e spontaneamente si ritrasse. Non puoi lasciare che il grande «loro» t'imponga la sua intolleranza e non puoi nemmeno permettere che il piccolo «loro» diventi un «noi» e ti imponga la sua etica. No alla tirannia del «noi» e alla prima persona plurale con cui essa si esprime e a tutto ciò che il «noi» ti vuole ficcare nella testa. Non era per Coleman la tirannia del «noi» che muore dalla voglia di assimilarti, lo storico e inevitabile noi morale coercitivo e assorbente col suo insidioso *E pluribus unum*. [...] L'io nudo e crudo, invece, con tutta la sua agilità. Andare alla scoperta di se stessi: ecco il vero pugno alla labronza. La singolarità. La lotta appassionata per la singolarità. Il singolo essere umano. La mobile relazione con ogni cosa. Non statica, ma mobile. Autocoscienza, ma dissimulata. Cosa c'è di altrettanto potente?³⁰

L'accusa di razzismo, sopraggiunta per aver chiamato «spooks» due studenti di un proprio corso³¹, si rivela dunque particolarmente paradossale. Quella

²⁸ Cfr. D. Parker Royal, *Plotting the Frames of Subjectivity: Identity, Death, and Narrative in Philip Roth's The Human Stain*, in «Contemporary Literature», XLVII, 2006, 1, pp. 114-140; G. Neelakantan, *Secrecy and Self-Invention: Philip Roth's Postmodern Identity in The Human Stain*, in «The International Fiction Review», XXXIV, 1, 2007, pp. 27-39.

²⁹ P. Roth, *The Human Stain*, Houghton Mifflin, Boston-New York 2000 (trad. it. *La macchia umana*, in P. Roth, *Romanzi*, vol. III, cit., pp. 385-812, p. 534).

³⁰ Roth, *La macchia umana* cit., p. 517.

³¹ Il termine ha come primo e più comune significato quello di “spettro”, a cui Silk fa riferimento a causa dell'assenza degli allievi, ma in gergo esso può anche significare “negro”, in senso chiaramente spregiativo. Sul fraintendimento di tale termine si origina l'accusa al protagonista, inconsapevole che i due studenti, mai incontrati, siano effettivamente di colore.

parte di sé che Silk ha represso per tutta la vita torna a tormentarlo nel momento di maggior realizzazione professionale, causandone una caduta che va ben al di là delle vessazioni che avrebbe subito da afroamericano. Il «piccolo loro» faticosamente evitato assume inoltre il volto del perbenismo ipocrita dei colleghi che, come una variante moderna del coro tragico³², non mancano di ribadire al protagonista il proprio errore, condannandolo alla perdita del lavoro e della propria reputazione³³. Ma tale errore, man mano che la narrazione prosegue, si rivela non soltanto nel poco accorto uso del termine incriminato, quanto soprattutto nel tentativo, intrinsecamente destinato al fallimento, di erigere la propria intera vita su una decisione fondata sulla vergogna della propria condizione:

La ridicola volgarizzazione di quella magistrale interpretazione che era stata la sua vita, apparentemente convenzionale, singolarmente ingegnosa: una vita con poco di eccessivo, in superficie, perché ogni eccesso va tenuto segreto. Non c'era da meravigliarsi se l'accusa di razzismo lo aveva fatto saltare in aria. Come se la sua impresa affondasse le radici nella sola vergogna. Non c'era da meravigliarsi se *tutte* le accuse lo facevano saltare in aria. Il suo delitto sorpassava qualunque cosa volessero rinfacciargli³⁴.

Come già riscontrato per il protagonista di *I Married a Communist*, anche in questo caso la vergogna assume i contorni del *miasma*, cioè di una macchia paralizzante che contamina il soggetto e ne causa l'allontanamento dalla comunità³⁵. Ma per Silk tutto ciò non rappresenta solamente, come per Ira Rinn e per lo Svedese, la distruzione della propria vita, ma assume i tratti del vero e proprio rovesciamento grottesco, poiché la singolarità ricercata sin dalla gioventù si tramuta in una solitudine pressoché totale e il rifiuto della propria razza riemerge al centro di un processo di delazione parallelo a quello subito nello stesso momento dal presidente Clinton a causa dell'*affaire* Lewinsky.

Ma se, esattamente come nei due romanzi precedenti, i traumi in atto sul piano storico-collettivo si riflettono in quello individuale e ne causano il tracollo³⁶, ciò non avviene unicamente tramite la problematizzazione della questione

³² G.S. Canales, *The Classical World and Modern Academia in Philip Roth's The Human Stain*, in «Philip Roth Studies», V, 2009, 1, pp. 111-128.

³³ J.C. del Ama, *Everyone Knows: Public Opinion in Philip Roth's Contemporary Tragedy The Human Stain*, in «Philip Roth Studies», V, 2009, 1, pp. 93-110.

³⁴ Roth, *La macchia umana* cit., pp. 782-783.

³⁵ R. Posnock, *Purity and Danger: On Philip Roth*, in «Raritan», XXI, 2, 2001, pp. 85-102.

³⁶ Cfr. K. Whitehead, *Coleman Silk and the Collective Trauma of America: Philip Roth's The Human Stain*, in «Philip Roth Studies», XV, 2, 2019, pp. 66-83.

razziale e della sua centralità nella cultura statunitense, bensì anche (e specialmente) attraverso la relazione che Silk intrattiene con Faunia Farley, bidella dell'Athena College. La storia con la donna, trent'anni più giovane dell'uomo, rappresenta infatti per molteplici ragioni un momento centrale della costruzione romanzesca: attraverso la figura dell'ex marito, Les Farley, Roth include nella narrazione una straordinaria rappresentazione delle difficoltà vissute dai reduci del Vietnam, così come è attraverso il suo dramma che pone fine alla vita del protagonista e della sua amata, oltre che, in una scena memorabile, all'intero romanzo. Ma ciò che più caratterizza la funzione narrativa di Faunia ha a che fare con il sotterraneo sentimento della vergogna e con la sua rappresentazione. Perché mentre da una parte la relazione tra i due, tenuta nascosta, contribuisce all'affresco del perbenismo dell'America di fine secolo, dall'altra Roth attribuisce a Faunia una vera e propria estetizzazione della macchia, cioè la rivendicazione, da parte di una donna dal passato altrettanto buio, dell'impossibilità della purezza, dell'universalità dell'imperfezione, da cui consegue un'assolutizzazione della vergogna da essa causata – una condizione che caratterizza le profondità di ogni traiettoria umana e di cui pregiudica qualsiasi possibile redenzione:

Questo è tutto ciò che Faunia, nel suo tono freddo e distaccato, stava dicendo alla ragazza che nutriva il serpente: noi lasciamo una macchia, lasciamo una traccia, lasciamo la nostra impronta. Impurità, crudeltà, abuso, errore, escremento, seme: non c'è altro mezzo per essere qui. Nulla a che fare con la disobbedienza. Nulla a che fare con la grazia o la salvezza o la redenzione. È in ognuno di noi. Inscita. Inerente. Qualificante. La macchia che esiste prima del suo segno. Che esiste senza il segno. La macchia così intrinseca che non richiede un segno. La macchia che *precede* la disobbedienza, che *comprende* la disobbedienza e frustra ogni spiegazione e ogni comprensione. Ecco perché ogni purificazione è uno scherzo. Uno scherzo crudele, se è per questo. La fantasia della purezza è terrificante. È folle. Cos'è questa brama di purificazione, se non l'aggiunta di *nuove* impurità?³⁷

3. Estetica della caduta

Qual è, dunque, l'aspetto che la vergogna assume nella trilogia americana? Quali effetti produce nella costruzione narrativa? E come condiziona l'estetica del romanzo? I tre testi, come detto, si fondano sulla medesima tensione tra il piano individuale e quello collettivo. Nel conflitto traumatico che si instaura

³⁷ Roth, *La macchia umana* cit., p. 674.

tra questi due poli la vergogna (elemento centrale anche in altri testi di Roth³⁸), legata a un'identità fluida sulla cui costruzione si scontrano spinte storiche e aspirazioni private, emerge come il fattore che determina, potenzia e rende manifeste la caduta dei protagonisti. La rappresentazione della rovina di Seymour, Iron e Coleman acquista infatti particolare forza evocativa per il ruolo, sotterraneo ma determinante, giocato da una vergogna provocata rispettivamente dalla distruzione del sogno americano, dalla denuncia borghese di un familiare che diviene nemico intimo e politico e da un rapporto problematico col proprio sé e col falso decoro della società.

La centralità ricoperta dalla distruzione delle vite dei protagonisti ha portato buona parte della critica ad assimilare i testi a delle tragedie moderne. Seymour Levov è stato descritto come «a tragic [...] strument of history»³⁹, mentre, a proposito della colpa alla base della rovina di Ira Ringold, è stato notato come «his acute awareness of history and materiality and his sustained ideological anger render him blind to his coming tragic fall»⁴⁰. Allo stesso tempo gli espliciti riferimenti paratestuali all'*Edipo re* presenti in *The Human Stain* hanno permesso un puntuale riscontro delle affinità col testo sofocleo⁴¹ e con le interpretazioni di Nietzsche⁴² e Freud⁴³, senza tralasciare importanti commistioni ironiche⁴⁴. L'itinerario tracciato dalla trilogia è stato

³⁸ Il tema della vergogna si irradia in tutta la narrativa dello scrittore, divenendo particolarmente importante a partire dagli anni Novanta in opere quali *Patrimony* (1991) e *Sabbath's Theater* (1995), per arrivare alla trilogia americana e alle commistioni con altri temi come la vecchiaia e la malattia, presenti nei romanzi degli ultimi anni. Cfr. F. Kelleter, *Portrait of the Sextist as a Dying Man: Death, Ideology, and the Erotic in Philip Roth's Sabbath's Theater*, in «Contemporary Literature», XXXIX, 1998, 2, 262-302; J. Rubin-Dorsky, *Philip Roth and American Jewish Identity: The Question of Authenticity*, in «American Literary History», XIII, 2001, 1, pp. 79-107; D. Tenebaum, *Race, Class, and Shame in the Fiction of Philip Roth*, in «Shofar», XXIV, 4, 2006, pp. 34-49; M. McKinley, «I wanted to be humanish: manly, a man»: *Morality, Shame, and Masculinity in Philip Roth's My Life as a Man*, in «Philip Roth Studies», IX, 1, 2013, pp. 89-101; L. De Fiore, *Philip Roth. Fantasmî del desiderio*, Castelveccchi, Roma 2018.

³⁹ Shostak, *Philip Roth* cit., p. 242.

⁴⁰ A. McCluskey, *Cosmopolitanism and Tragic Silence in Philip Roth's American Trilogy*, in Id., *Materiality and the Modern Cosmopolitan Novel*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2015, pp. 127-183, p. 170.

⁴¹ P.D. Rankine, *Passing as Tragedy: Philip Roth's The Human Stain, the Oedipus Myth, and the Self-Made Man*, in «Critique», XLVII, 2005, 1, pp. 101-112; A. Kelly, *Imagining Tragedy: Philip Roth's The Human Stain*, in «Philip Roth Studies», VI, 2010, 2, pp. 189-205.

⁴² A. Louis-G. Neelakantan, *Two Versions of Oedipus and Philip Roth's The Human Stain*, in «Philip Roth Studies», VI, 2010, 2, pp. 167-187.

⁴³ J. Glaser, *The Jew in the Canon: Reading Race and Literary History in Philip Roth's "The Human Stain"*, in «PMLA», CXXIII, 5, 2008, pp. 1465-1478.

⁴⁴ E.B. Safer, *Tragedy and Farce in Roth's The Human Stain*, in «Critique», XLIII, 2002, 3, pp. 211-227; R. Posnock, *Philip Roth's Rude Truth: The Art of Immaturity*, Princeton University Press, Princeton 2006, p. 3.

altresì interpretato nella sua interezza secondo categorie simili. Lawrence Buell, includendo i tre testi nella tradizione del «Great American Novel», ha sottolineato come essi «are cast as tragedies whose project is “to embrace your hero in his destruction”»⁴⁵, mentre Bonnie Lyons ha più saggiamente parlato di «tragico»: secondo la sua lettura «like most dramatic tragedies, each novel focuses on a very different kind of tragic hero, but all three depict heroes whose fates are intricately enmeshed in their specifically American settings and times»⁴⁶, cosicché «these novels are about men whose selves and times are inextricably intertwined and together produce and nurture the tragic outcomes»⁴⁷.

Quest'ultima linea interpretativa risulta corretta, ma può essere ulteriormente arricchita proprio dalla contestualizzazione critica della vergogna. Considerare i testi di Roth tragedie moderne costituisce un errore piuttosto grossolano: essi rappresentano infatti in maniera quanto mai esemplare il genere romanzo e, in particolare, la sua ambizione a rappresentare la totalità della vita. Al contempo però, data la nota capacità polimorfica del genere e la sua tendenza a inglobare elementi da altre forme letterarie, la collazione di componenti centrali della tragedia all'interno della trilogia è più che legittima: *in primis* il conflitto, da sempre al centro di ogni rappresentazione tragica⁴⁸, e, non meno importante, la caduta di quei personaggi che, come già descritto da Aristotele, devono appartenere a «coloro che godono di grande credito e fortuna, come per esempio Edipo e Tieste e gli uomini in vista che vengono da simili stirpi»⁴⁹. Accanto al ritratto di un eroe che, come lo Svedese, «è sottoposto a un'agonia o umiliazione troppo grandi per avere il privilegio di assumere atteggiamenti eroici»⁵⁰, l'esperienza del lettore che assiste al tracollo dei protagonisti attiva altresì quel piacere intellettuale che caratterizza la fruizione dello spettacolo tragico, sia esso in forma di tragedia o di romanzo, perché, davanti al «fenomeno generale della nostra natura, che ciò che è triste, terribile, perfino orrendo

⁴⁵ L. Buell, *The Dream of The Great American Novel*, The Belknap Press of Harvard University Press, London-Cambridge 2014, p. 201.

⁴⁶ B. Lyons, *Philip Roth's American Tragedies*, in J.L. Halio, B. Siegel (a cura di), *Turning Up the Flame: Philip Roth's Later Novels*, University of Delaware Press, Newark 2005, pp. 125-130, p. 125.

⁴⁷ Ivi, pp. 129-130. Per una panoramica sul concetto cfr. G. Garelli, G. Gentili, *Il tragico*, Il Mulino, Bologna 2010.

⁴⁸ Cfr. M. Gellrich, *Tragedy and Theory. The Problem of Conflict since Aristotle*, Princeton University Press, Princeton 1988.

⁴⁹ Aristotele, *Poetica*, a cura di P. Donini, Einaudi, Torino 2008, p. 87 (XIII, 1453a).

⁵⁰ N. Frye, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, Princeton 1957 (trad. it. *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Einaudi, Torino 1969, p. 296).

ci attira con un fascino irresistibile»⁵¹, il tragico «allows us to indulge our destructive fantasies while knowing that we ourselves cannot be harmed»⁵².

C'è però un aspetto centrale che va tenuto in considerazione e che rende il tragico della trilogia ancora più dirompente. Se si tengono a mente le note parole di Jean-Pierre Vernant, secondo cui nell'elaborazione della tragedia «l'esistenza umana accede alla coscienza, insieme esaltata e lucida, tanto del suo inestimabile valore quanto della sua estrema vanità»⁵³, e se si considera come un'esperienza estetica di questo tipo provochi piacere «because tragic art shapes suffering into a significant pattern, containing it while rendering it agreeably intelligible»⁵⁴, non si può non riscontrare quanto la visione dell'esistente proposta dalla trilogia si imponga per una negatività ulteriore e ancora più assoluta. Non solo perché a non comprendere il senso profondo di quanto accaduto sono gli eroi travolti dai colpi della storia e del destino, ma perché attraverso la maschera di Zuckerman viene tematizzata l'assoluta impossibilità di comprendere e, dunque, di includere il dolore dei protagonisti (e di conseguenza degli uomini) in una cornice interpretativa che riesca a dargli un senso. Lo sforzo di Roth va certamente in questa direzione, ma ciò che viene certificato al termine del tentativo romanzesco è la totale incapacità di rendere intelligibile e comunicabile la sofferenza. Quella di Seymour Levov diviene allora «la tragedia dell'uomo impreparato alla tragedia: cioè la tragedia di tutti»⁵⁵, mentre, come, si legge in *The Human Stain*, «ciò che sappiamo è che, in un modo non stereotipato, nessuno sa nulla. Non puoi sapere nulla. Le cose che sai... non le sai. Intenzioni? Motivi? Conseguenze? Significati? Tutto ciò che non sappiamo è stupefacente. Ancora più stupefacente è quello che crediamo di sapere»⁵⁶; oltre a ciò, a dispetto dei tentativi dei personaggi e di una narrazione che dovrebbe fornire una spiegazione delle cause di quanto accaduto, ciò che lo Svedese – e con lui il lettore – ha imparato è «la lezione peggiore che la vita possa insegnare: che non c'è un senso»⁵⁷, che «capire la gente non è vivere. Viverla è capirla male, capirla male e male e poi male e, dopo un attento riesame. Ecco come sappiamo di essere vivi: sbagliando»⁵⁸ e, secondo quanto

⁵¹ F. Schiller, *Dell'arte tragica*, in Id., *Saggi Estetici*, a cura di C. Baseggio, Utet, Torino 1968², p. 59.

⁵² T. Eagleton, *Sweet Violence. The Idea of the Tragic*, Blackwell, Malden 2003, p. 169.

⁵³ J.-P. Vernant, *Il soggetto tragico: storicità e transistoricità*, in J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia due. Da Edipo a Dioniso*, Einaudi, Torino 1991, pp. 65-76, p. 76.

⁵⁴ Eagleton, *Sweet Violence* cit., p. 169.

⁵⁵ Roth, *Pastorale americana* cit., p. 1268.

⁵⁶ Roth, *La macchia umana* cit., p. 635.

⁵⁷ Roth, *Pastorale americana* cit., p. 1261.

⁵⁸ Ivi, p. 1209.

narrato a proposito dello studioso di tragedia greca Coleman Silk, quanto sia vana la speranza di poter applicare all'esperienza reale le strutture ordinanti della creazione letteraria:

L'umano desiderio di un principio, una parte di mezzo e una fine – e una fine adeguata, come grandezza, a quel principio e a quella parte di mezzo – si realizzava così completamente solo nella materia insegnata da Coleman all'Athena College. Ma al di fuori della tragedia classica del quinto secolo a. C., aspettarsi un compimento, per non dire una giusta e perfetta conclusione, significa, per un adulto, cullarsi in una stolta illusione⁵⁹.

La ragione profonda di tale tematizzazione, così come dell'assolutizzazione del tragico e dell'estetizzazione non solo della caduta dei protagonisti ma anche dell'impossibilità di comprendere e narrare «il male inestirpabile dalle relazioni umane»⁶⁰, risiede allora negli effetti che la vergogna produce non soltanto nelle vite dei personaggi ritratti ma anche nella valutazione del gesto letterario in sé. Nella trilogia americana, infatti, una vergogna contrassegnata dalle caratteristiche individuate da Bewes dispiega tutta la sua potenza espressiva. A livello tematico essa rende evidente nei protagonisti la discontinuità del proprio sé e la dolorosa differenza che intercorre tra esso e il giudizio degli altri, divenendo così figura del disorientamento del soggetto e del suo arduo confronto con un oggetto – l'abbattersi della Storia sulla proprio esistenza – impossibile da comprendere; invece, a livello poetico-formale, essa realizza compiutamente la sua natura di luogo simbolico dell'incommensurabile, assolutizzando quel paradigma tragico alla cui narrazione di uno stravolgimento doloroso si aggiunge l'esplicita teorizzazione dell'impossibilità da parte della forma letteraria-romanzesca di riuscire a rappresentare e interpretare quel nocciolo di contenuto così restio a ogni possibile interpretazione, ovvero che «esiste soltanto l'errore. *Li* è il cuore del mondo. Nessuno trova la propria vita. Questa è la vita»⁶¹.

⁵⁹ Roth, *La macchia umana* cit., p. 759.

⁶⁰ Roth, *Pastorale americana* cit., p. 1261.

⁶¹ Roth, *Ho sposato un comunista* cit., p. 379.