

FRANKLIN PARK

Wilderness e scintille nel conglomerato bostoniano
di Mark J. Mirsky

Elèna Mortara

doi: 10.7359/780-2016-mort

Romanzo esplosivo e visionario, *Puddingstone* (2014), la più recente invenzione narrativa dello scrittore americano Mark Jay Mirsky, è ambientato nella *wilderness* del bostoniano Franklin Park, e nell'intrico di strade dei quartieri circostanti, ricchi di storia e di scontri etnici, di una Boston «lost in the fog of the sixties»¹, squassata da apocalittiche violenze e spasmodiche attese messianiche. Romanzo di sfrenata fantasia, *Puddingstone* è tuttavia saldamente costruito sul solido «conglomerato» di ricordi evocato nel suo titolo, che rimanda ad un reale contesto geografico, insieme naturale ed urbano, intimamente conosciuto dallo scrittore che in quei luoghi ha vissuto da ragazzo. *Puddingstone* è infatti il nome di una roccia sedimentaria, un tempo anche in italiano chiamata «puddinga», costituita da «frammenti rocciosi più o meno arrotondati cementati da sostanze di varia natura» (*Treccani*), di cui è ricco il sottosuolo nei dintorni di Boston, e che riaffiora in grossi detriti rocciosi nel selvaggio parco «naturale», il più grande di Boston, creato negli anni ottanta dell'Ottocento dal famoso architetto del paesaggio Frederick Law Olmsted. Franklin Park, con il suo intricato, talvolta minaccioso scenario di boschi e di gigantesche rocce composite millenarie, che si aprono in improvvise spaccature, è il cuore oscuro, di forte portata metaforica, al centro di questo romanzo: in questi luoghi, insieme misteriosi e tanto familiari a chi scrive, ripetutamente descritti, si svolgono alcune delle scene chiave del racconto.

Protagonista principale, ma certamente non unico, della storia è Maishe Ostropol, un bizzarro rabbino riformato, forse dalla personalità

¹ Mirsky 2014, 15.

scissa, evocatore di violente istanze messianiche, di cui ci vengono raccontate per frammenti avventure di infanzia, adolescenza, prima età adulta («Biography! A confused boy, shaky adolescence, early marriage, out of nowhere a rabbinical career?»²), e lo scompiglio creato dapprima dal suo ritorno alla Boston dei sobborghi multietnici e poi dalla sua misteriosa scomparsa nel parco. Tra gli altri personaggi di una sorta di divertente «zoo», o circo, umano, vi sono: innanzitutto – prima voce che ci è dato ascoltare in apertura del romanzo, e prima di una serie di evocate protagoniste femminili – una madre, «la madre di Mirl», la quale sbraita e protesta ad alta voce contro il rabbino e la figlia (scappata da casa, sembra di capire, per istigazione dei suoi insegnamenti libertari), ma anche contro se stessa, in un prolungato *kvetching* (lamentarsi) monologante, insaporito da spassosi accenti *yiddish*; vi è poi lo psicanalista Chochom Kezzlev (parodia del noto psicanalista Erik Erikson, che Mirsky ha avuto tra i suoi maestri a Harvard), il sapientone – in ebraico «sapiente» si dice *chachàm* (in *yiddish* *chòchem*³), da qui l'ironico nome affibbiatogli dall'autore – che sostituisce il rabbino nei sermoni in sinagoga dopo la sua scomparsa, il quale offre la sua «preziosa» interpretazione del caso in una scoppiettante «psycho-sermonette/analysis»⁴ tenuta nella sinagoga riformata di Newton, sobborgo alto-borghese di Boston, prima di finire a sua volta, pare, in manicomio. Seguono, tra gli altri, la *gang* di ragazzi irlandesi seviziatori di Maishe bambino; il poliziotto irlandese con il suo troppo vecchio cavallo mandati a ispezionare la *wilderness* del parco, protagonisti dell'episodio da cui si scatenerà il «pandemonium» cittadino; il reverendo cattolico che aizza le masse contro neri ed ebrei; l'antico abitante indiano costretto a nascondersi nelle paludi di quei luoghi; i corrotti politici e funzionari pubblici della città; e, nella girandola di personaggi femminili, Rochelle, la ragazza dei sogni incontrata da Maishe sedicenne brufoloso ad una festa del circolo giovanile ebraico YMHA, ritrovata poi quando già studente a Harvard, e sposata incinta e con troppa fretta, una volta divenuto rabbino di successo a Newton, per poi abbandonarla, dopo averla forse tradita con altre donne

² *Ivi*, 55.

³ Nel citare parole ebraiche e *yiddish*, seguo la traslitterazione dell'autore (che riproduce i suoni come pronunciati nella sua famiglia d'origine, per sottolinearne la fonte orale), senza far riferimento all'uso scientifico elaborato dall'autorevole Istituto YIVO di New York. Nelle traslitterazioni riportate nel testo, «ch» va pronunciato come un suono gutturale aspirato, corrispondente al «ch» del tedesco in «nach», alla «h» dell'inglese «home», o al «c» aspirato toscano di «casa».

⁴ Mirsky 2014, 53.

(molti dettagli sono appena allusi e deformati nel racconto, trascritti come dicerie), scomparendo misteriosamente.

Tutt'intorno, vi sono i quartieri che circondano Franklin Park, ognuno con la sua caratteristica etnica predominante negli anni sessanta del Novecento, in cui si svolgono la maggior parte degli eventi narrati: sul lato est e sud-est del parco, lungo la lunghissima arteria cittadina di Blue Hill Avenue, vi sono Roxbury, Dorchester e Mattapan, i quartieri a prevalenza ebraica negli anni della seconda guerra mondiale e dell'immediato dopoguerra, che si sono ormai a poco a poco trasformati in quartieri dei neri; a occidente del parco, accanto al suo lato più boscoso e selvaggio, vi è Jamaica Plain, il quartiere irlandese, anch'esso «assediato», agli occhi dei suoi abitanti più retrivi, dalla crescente «infiltrazione» di una popolazione afro-americana ancora lontana dall'integrazione; a nord, quartieri di etnie miste; più lontano, vi sono i nuovi sobborghi borghesi, quali Brookline e Newton a nord-ovest, abitati da coloro che, in ascesa sulla scala sociale, stanno fuggendo dal centro della città. Intorno, vi è la città tutta, che scoppia in violenza di fuoco da apocalisse, una violenza inter-etnica in cui si affollano, nel dettagliato racconto, personaggi del potere politico, amministrativo, religioso, e mediatico: il sindaco, il governatore, il cardinale, i capi della polizia, i giornalisti della stampa quotidiana nazionale inviati a Boston per riferire al paese gli eventi, potenti grandi e piccoli descritti tutti con accenti di grande ironia e sarcasmo, fissati per sempre sulla pagina in mosse grottesche, colti e immortalati nelle loro misere strategie di sopravvivenza (attingendo all'ironica invettiva alla città di Firenze, «Godi, Fiorenza», nell'*Inferno* di Dante, il capitolo che più tratteggia questa fase di storia bostoniana, al centro dell'intreccio narrativo, si intitola «Boston Rejoyce!»⁵).

Puddingstone di Mirsky è un romanzo drammatico, profondo, divertente, che per la ricchezza degli elementi anche colti che vi si intrecciano, la sfrenata fantasia di molte scene ed immagini, l'elaborata varietà delle voci e degli stili, per essere pienamente compreso richiede di essere riletto più volte. Inizialmente si rimane abbagliati e affascinati dal linguaggio ricco e immaginifico, dalla qualità e bizzarria del racconto, dalla molteplicità degli stili, dalla profondità di ciò che si legge. Ma non tutto è chiaro alla prima lettura, vi sono rimandi interni che si comprendono solo rileggendo. A volte si ha l'impressione di trovarsi davanti a un testo della difficoltà dello *Ulysses* di Joyce; ma, come nel caso di quel capolavoro, si ha anche l'impressione che valga la pena cercare di capire, e, riprendendo la lettura dall'i-

⁵ *Ivi*, 201. La citazione dantesca è tratta dal XXXVI canto dell'*Inferno* (dedicato ai fraudolenti), vv. 1-3.

nizio, i sensi nascosti a poco a poco si rivelano, il *puzzle* del testo nel suo mosaico di elementi si ricompone, ogni frase, ogni parola ha un significato.

Dal punto di vista formale, *Puddingstone* è composto di trentacinque capitoli non numerati di lunghezza assai varia, al cui interno si distinguono tre filoni di scrittura, la cui diversità è segnalata anche da caratteristiche tipografiche marcatamente differenti. La tecnica del collage di stili costituisce un tratto caratteristico del romanzo, e suggerisce la complessità delle fonti che vi convivono e la qualità composita, frammentaria, e insieme ben riasssemblata, del mondo descritto. Ventisei di questi capitoli (quindi circa quattro quinti, ossia la maggior parte, del testo), sovrastati da ben evidenti titoli in neretto (così come in neretto sono anche le prime parole di ogni capitolo), e stampati in caratteri dall'apparenza tradizionale (in realtà si tratta di un carattere tipografico recente, l'American Captain Eternal), contengono il caotico intreccio principale, affidato a una varietà gustosissima di voci e di modalità narrative. Questo filone narrativo è intervallato qua e là da capitoli di taglio saggistico, redatti tuttavia sempre in maniera assai fantasiosa, che riguardano il tema dell'attesa messianica, tema fondamentale nella scrittura di Mirsky fin dagli anni settanta, quando una sua raccolta di saggi autobiografici fu da lui intitolata *My Search for the Messiah* (1977). Il primo di questi capitoli di riflessione si intitola «The Messiah's Nose», mentre i successivi quattro della serie proseguono con la sorprendente intitolazione «nasale», cui viene aggiunto un numero in sequenza: «Nose II», «Nose III», «Nose IV», «Nose V». Dal punto di vista tipografico, i titoli sono sempre evidenziati in neretto e così anche le prime parole del testo, che qui è stampato però in carattere tipografico leggermente diverso da quello dell'altra serie e in formato leggermente più largo. Infine, a partire dal terzo capitolo, in quattro occasioni viene introdotto un breve capitolo di una sola pagina, che si presenta come una colonna di notizie tratta da un giornale. Il carattere, meno marcato, ricorda quello delle vecchie stampe a ciclostile, e il contenuto presenta una divertente mescolanza di informazioni di tipo comunitario e di esaltazioni commerciali di prodotti. Il primo di questi stralci indica anche una fonte di giornale (*The Hebrew Advocate*, variazione fantasiosa dell'effettivamente esistente settimanale *The Jewish Advocate*, di antica tradizione nel New England ebraico) e una precisa indicazione temporale, che retrodata il successivo episodio al 1948. In questa maniera ironica e scherzosa, senza altre spiegazioni, al reperto giornalistico carico di esaltato entusiasmo in cui viene proclamata la dolcezza paradisiaca del vivere ebraico in America è fatto seguire, ed è un vero contrasto, il secondo capitolo drammatico del filone narrativo principale, intitolato «Blood Pudding», ove per la prima volta è introdotto lo scenario del parco; qui si svolge l'episodio

del protagonista Maishe bambino, costretto da una banda di criminali in erba irlandesi a inoltrarsi nella *wilderness* boscosa, subendo le loro violenze.

Attraverso questa struttura articolata, così esplicitamente segnata da un alternarsi molto vario di sezioni e modalità narrative, il racconto procede per così dire a spirale: è una spirale al suo interno mosaicata, in cui, attraverso gli accostamenti, le riprese narrative di episodi e personaggi, e gli echi che si creano tra le varie sezioni, a poco a poco si vanno delineando gli elementi di un *puzzle*, insieme delicato e dalle forti tinte. Le pareti di questo percorso narrativo sono costruite con un affascinante e misterioso materiale conglomerato. Il *puddingstone* annunciato dal titolo, infatti, non è solo il ben noto materiale roccioso del parco, ma è anche quello che viene offerto da questa composita massa narrativa, in cui sono incastonate pietre di diversa natura, in un ben stratificato, solido insieme.

La precedente descrizione degli aspetti esteriori in cui si presenta il romanzo bostoniano di Mirsky manca di una informazione importante, che ho finora tralasciato per potermi soffermare più a lungo. Mi riferisco a un fattore di immediato impatto visivo, e cioè alle numerosissime illustrazioni di cui sono costellate le pagine del testo: presenza rara nei romanzi del Novecento e contemporanei, a differenza di quanto avveniva nell'Ottocento, per la gioia non solo della piccola Alice nel paese delle meraviglie, ma anche di tanti adulti di allora e di oggi (come ben noto, in Italia, ai lettori del serissimo, e ideologicamente impegnato, Manzoni dei *Promessi Sposi*). Aprendo le pagine di *Puddingstone*, subito dopo la dedica al figlio e prima ancora del frontespizio interno siamo accolti da una sequenza di tre immagini. Due di queste sono opere grafiche della moglie dell'autore, l'artista di origini norvegesi Inger Johanne Grytting; la terza, inserita tra le due, è una mappa di Franklin Park tratta dagli archivi e rivisitata dalla stessa artista. Proseguendo, ci accorgiamo che quasi ogni capitolo del romanzo è arricchito graficamente, appena al di sotto del titolo, da una silhouette di città: è una sottile striscia orizzontale, che presenta il profilo moderno della città di Boston, in una sequenza di edifici neri e grigi, grattacieli alternati ad edifici storici ottocenteschi, i quali tutti emergono da una appena delineata striscia d'acqua sottostante. Questa figura stilizzata di ordine urbano compare fin dal primo brevissimo capitolo, composto di una sola frase interrotta da puntini di sospensione («In a Boston lost in the fog of the sixties...»), sufficiente per indicare le coordinate spazio-temporali di quello che si presenta subito come un ricordo, annesso dal passare del tempo. La stessa immagine ritorna sotto il titolo di tutti i ventisei capitoli del filone narrativo del

romanzo. Ben diverse stilisticamente, e in funzionale contrasto, risultano le altre illustrazioni, dai tratti grafici irregolari e conturbanti, dell'artista Inger Grytting: a partire dalla figura misteriosa che compare sotto ognuno dei cinque capitoli ispirati al tema del «naso» del Messia. Solo i quattro brevi capitoletti del filone «giornalistico» sono privi di una immagine introduttiva.

Grazie alla generosa disponibilità di Inger Grytting e di Mark Mirsky, oltre che del designer Robert Reid, sono in grado di mostrare alcune delle illustrazioni di *Puddingstone*, offrendole in dono all'amico Andrea Mariani, raffinato amante dell'arte, in questo volume a lui dedicato, e con lui ai lettori tutti. Queste illustrazioni, già godibili in sé, offriranno anche una via di accesso a una più profonda rilettura del testo.

Iniziamo l'esplorazione del materiale iconografico di *Puddingstone* dall'illustrazione fondamentale che compare sulla soglia del romanzo. Essa ci mostra un gigantesco masso conglomerato in bilico sopra la cima di un promontorio (la cui forma curva evoca la circolarità del globo terrestre), il quale sembra sul punto di rovinare minacciosamente a valle, mentre accanto si staglia contro il bianco del cielo la minuscola silhouette di una figura vestita di nero e col cappello, che siede meditabonda; uno scheletrico albero a destra, un fiore in primo piano che sbuca dal promontorio, due accennati tratti di uccello nel cielo, completano l'immagine (*Fig. 1*). La centralità di questo disegno di Inger Grytting è sottolineata dal fatto che esso viene utilizzato anche nella composizione della copertina cartacea del libro (opera di Stewart A. Williams). L'immagine, dai contrastati tratti bianchi e neri, viene infatti riprodotta con grande evidenza nella parte superiore della copertina, ove però è combinata con una sottostante sottile silhouette nera di città, la skyline di Boston, simile a quella riproposta all'inizio di ogni capitolo narrativo all'interno: ma in copertina la città è mostrata in fiamme, con rosse lingue di fuoco che si sprigionano dagli edifici. È il segno visivo del pandemonio raccontato con ritmo incalzante nella parte centrale di *Puddingstone*. L'accostamento delle due immagini è conturbante ed efficace nel suscitare domande: una città che brucia, un masso enorme che sovrasta, e un piccolo uomo che medita nel silenzio irrealista di una scena di minacciosa tranquillità...



Figura 1.

Una antica mappa della zona di verde più grande di Boston è la seconda delle illustrazioni che accolgono il lettore (*Fig. 2*). Una definizione sovrastante il documento visivo indica le principali coordinate spazio-temporali dei fatti narrati: «Franklin Park in 1965». Questa immagine, a differenza delle altre, purtroppo non è di grande qualità, ma la sua rilevanza tematica è confermata dal suo apparire nuovamente all'interno del romanzo, prima del capitolo «Franklin Park», interamente dedicato alla descrizione del parco. Anche la terza illustrazione con cui il lettore viene guidato in apertura del libro verrà nuovamente riprodotta in una importante sezione finale del testo; e poiché essa non riguarda il motivo del parco, ne rimando a dopo la presentazione. In considerazione anche del tema di questo volume dedicato ai «paesaggi americani», infatti, qui desidero innanzitutto approfondire il motivo del parco e del ruolo che questo luogo ha nel romanzo di Mirsky. Se ho scelto di presentare qui questo suo romanzo, è proprio perché è difficile trovare un testo narrativo in cui sia più sviluppato e profondo il senso del luogo, la centralità di uno spaccato di ambiente americano carico di storia, e di storie, e intriso di quello *spirit of place* di cui ha scritto D.H. Lawrence, nel suo classico omaggio alla letteratura americana⁶.

Tratterò ora a grandi linee lo sviluppo del racconto, focalizzando la mia attenzione soprattutto sui capitoli introduttivi e sul filone iconografico e narrativo che ha per protagonista il parco di Boston. I primi due capitoli di *Puddingstone*, «Fog» e «Mirl's Mother», diversissimi tra loro per lunghezza e contenuti, e diversissimi per stile narrativo, sono entrambi ambientati nella Boston degli anni sessanta, e visivamente «siglati» dalla sottile illustrazione con la skyline di Boston sottostante il titolo di ogni capitolo narrativo (*Fig. 3*)⁷. Sono seguiti da due brevi capitoletti che offrono un primo saggio dei due filoni alternativi del romanzo. Questi sono: il filone «messianico», che introduce il motivo degli eterni sogni dell'uomo, il quale è sempre alla ricerca di un mondo e un tempo nuovo o del ritorno al passato dei ricordi di infanzia, e il filone, parodisticamente, «giornalistico», che, in questo primo caso, contestualizza tale ricerca in un preciso ambito culturale e spazio-temporale, indicando il nome del periodico e una data, «April 1, 1948».

⁶ Lawrence 1923.

⁷ Questa immagine vettoriale è stata inserita dal grafico R. Reid nella composizione delle pp. 15, 16, 53, 68, 71, 85, 90, 102, 118, 133, 145, 152, 167, 179, 187, 193, 200, 201, 231, 233, 247 e 277.



Figura 2.



Figura 3.

Si apre così un *flashback*, che ci riporta indietro nel tempo: dagli anni sessanta iniziali siamo tornati alla fine degli anni quaranta, mentre l'indicazione del mese suggerisce che siamo in primavera, la stagione della rinascita carica di speranze. Nel titolo dell'ipotetico pezzo giornalistico, «Here's Chaim!» («Ecco qui Chaim!»), viene fatta risuonare la voce squillante ed entusiasta di un qualche giornalista di nome Chaim, che saluta familiarmente il pubblico di lettori di una sua rubrica; ma poiché il nome proprio del giornalista in ebraico vuol dire «vita» (nei brindisi, la formula ebraica per l'italiano «cin cin» è appunto «le-chaim», «alla vita!»), la frase che funge da titolo dell'articolo si presta ad un doppio gioco di significati e può anche significare «Ecco qui la vita!». Il testo che segue (scritto in formato più stretto di una normale pagina stampata, per riprodurre il formato delle colonne giornalistiche) conferma questa doppia lettura, perché nel breve pezzo giornalistico è la paradisiaca vita americana dell'immigrato ebreo bostoniano che viene declamata, in forma insieme sentimentale e parodistica:

Ah Dorchester, dear Dorchester, and not just
Dorchester, but Mattapan and Roxbury. From the
special at Maxie's, deep in Grove Hall, an Eden of
corned beef, pickle and potato salad 35 cents, to
Maxine's Fluff and Whirl at the edge of Milton, the
Paradise Permanent \$ 1.50, this week only, one
avenue, Blue Hill, one people, Jews, one nation,
America, God Bless ! !⁸

Il taglio ironico di questo brano contiene anche un forte elemento di autoironia da parte dello scrittore, poiché un suo struggente testo autobiografico del 1971, intitolato «The Deep Blue Hill», più volte ripubblicato sui giornali di Boston, inizia proprio così: «Ah, Dorchester, dear Dorchester, and not the whole of Dorchester either»⁹. Mirsky è stato in molti suoi scritti il cantore di quella striscia di quartieri bostoniani, il cui territorio costeggiante Franklin Park si estende «from its head in Roxbury to its toe in Mattapan», luoghi che lo hanno segnato così profondamente da fargli scrivere, in quello stesso racconto del 1971: «Whatever history, whatever tie to this land, America, I feel, comes from those pleasant semi-slum blocks»¹⁰.

⁸ Mirsky 2014, 23.

⁹ Mirsky 1971b, 35.

¹⁰ *Ibidem*.

In *Puddington*, il tono ironico della succinta presentazione della zona, principale contesto ambientale del romanzo, è amplificato dal contrasto tra il tema del sogno messianico, esplicitato nel capitolo precedente, e la descrizione di un Eden americano fatto di materialità mangerecce offerte come il terrestre Paradiso Permanente. E l'ironia si chiarisce ulteriormente nel contrasto con il capitolo che segue, «Blood Pudding», con cui si riavvia il filone narrativo del romanzo.

È nel capitolo «Blood Pudding» che viene introdotta per la prima volta nel romanzo l'ambientazione di Franklin Park, ove ha luogo la scena di persecuzione antisemitica del protagonista, Maishe Ostropol, all'epoca in cui era bambino. Il *pudding* evocato nel titolo del capitolo, sottile richiamo al motivo mangereccio del sogno americano nel brano precedente e insieme riferimento al tema della pietra conglomerata che dà il titolo all'intero romanzo, è un *pudding* di violenza, perché la realtà del bambino ebreo americano perseguitato dai coetanei cristiani irlandesi, negli anni quaranta post-bellici, è ben lontana dal mondo di sogno reclamizzato nell'articolo dello *Hebrew Advocate*. Il capitolo è preceduto da una illustrazione a piena pagina, di Inger Grytting, che evoca la violenza dell'episodio, mostrando un ragazzo appeso ad un albero, che urla di terrore, circondato da una selva di tratti scuri e con ai piedi un piccolo masso di *puddingstone* (Fig. 4). Un fiore che sbucca dal suolo, un raggio di luce che si intravede nel fitto intrico dei segni, suggeriscono la possibilità di un riscatto, di una redenzione, di una primavera della vita, forse, in tanta oscurità. Questo nel disegno.

Nel testo, ove il racconto è svolto da un narratore onnisciente (a differenza di quanto avvenuto nel capitolo «Mirl's Mother», costituito di un unico, vivacissimo monologo), scopriamo che quando i fatti traumatici avvennero – fatti nutriti di una effettiva esperienza autobiografica vissuta dall'autore a sette anni – era domenica. Maishe, come ci viene svelato solo nell'ultimo sorprendente capitolo del romanzo intitolato «Where was Maishe?», si trovava nel parco per essere fuggito dalla (terrorizzante) Hebrew School domenicale, ove ai bambini viene insegnato l'alfabeto ebraico e una meccanica lettura di testi di cui non viene spiegato il senso. I quattro ragazzi irlandesi che lo bloccano nel parco provengono dall'ascolto del sermone domenicale carico di incitamenti antiggiudaici di un reverendo, Reverend S.J. O'Halloran, in una chiesa di Dorchester, la Saint Leo Church, in Harvard Street. Siamo nella «Dear Dorchester!» del capitolo precedente; ma qui è l'America della difficile convivenza inter-etnica, ove odi e pregiudizi sono alimentati da antichi insegnamenti religiosi, che trova una sua prima manifestazione nel romanzo.



Figura 4.

Il capitolo racconta con accenti realistici la paurosa avventura del bambino, le battute di scherno della *gang* e i dialoghi incalzanti tra i giovani persecutori e la loro vittima, costretta a inoltrarsi sempre più nelle zone più nascoste di Franklin Park, avanzando «toward the far reaches of the park, where a deserted stretch of woods rose from the cracks in the puddingstone»¹¹. Mentre seguiamo le pressanti battute della «schiera di crociati» (*crusading host*) tormentatori, si aprono squarci di descrizione dei luoghi segreti del parco, dove il gruppo si inoltra sempre più:

«C'mon», says Reilly, taking Ostropol by the shoulder. «Y'can't go home till you dry out. Yuh mummy'll be mad». He flings over his arm to the gang. «He ain't no sissy».

«Yuhh», all assent as they urge their acquaintance forward, down a long, grassy slope, the sheaves bending like grain, uncut, on into the woods, clambering up a stone wall, over a fence into the Wilderness, the uncharted west of Franklin Park, a place of deep puddles, thickets, shallow caves, puddingstone hollowed out in cones and pits along which Maishe and his captors crawl. They come to a rift in the rock cliff – look down to a far drop, the forest floor below the tops of thick oaks and maples. The gang lowers itself into a crib though a fissure in the conglomerate. They are in a cave, high above the trees, stepping in the ashes of campfires, broken bottles, crate slats. The mouth of the hiding place in the cliff face is stooped up with heavy boards, a barrier propped with charred two-by-fours. A patch of blue sky shows between the top of this wall and the ceiling of the crib.¹²

Il «west inesplorato» di Franklin Park in cui si inerpicano i ragazzi, la cosiddetta *wilderness*, è costituito di boschi che emergono nelle spaccature delle rocce, facendosi strada tra le fenditure della pietra, descritte in quante più possibili varianti linguistiche: i «cracks», i «pits», «a rift in the rock cliff», «a fissure in the conglomerate», che ricorrono nella descrizione di questo paesaggio selvaggio, sono le crepe da cui si può precipitare nella cavità del male, ma anche gli squarci attraverso cui può passare la spada del liberatore. Lo stile di Mirsky tipicamente accosta, accanto a scene realistiche, apparizioni di realtà visionarie. Così in questo episodio, dopo che un «thunderous crack» abbatte dall'alto la barriera che chiude la cavità, è l'intervento di un gigantesco braccio munito di un gladio, una breve spada romana, a costringere alla fuga nella notte la schiera di giovani crociati in mutande, liberando il piccolo Maishe. Il riferimento all'arma romana è giustificato dal fatto che il liberatore è Bar Kokhba (qui scritto Bar Kokhaba),

¹¹ Mirsky 2014, 26.

¹² *Ivi*, 27.

leader dell'ultima grande rivolta ebraica contro l'occupazione romana, la cui figura viene qui collegata con quella dell'atteso Messia ben David; ma nella visione allucinata di questo episodio, in cui emergono ricordi infantili, rivisitati, dello scrittore, vi è anche un riferimento ai giganti che secondo la tradizione locale americana sarebbero vissuti in questi luoghi, come si scoprirà oltre. Figure della tradizione ebraica si mescolano con miti di altre tradizioni nella *wilderness* americana e gli angeli dell'apocalisse attraversano la bostoniana Dorchester, nella visione notturna del bambino salvato dal rapimento. I ricordi degli anni quaranta, così come quelli successivi, sono intrisi di una percezione storica che attraversa i secoli e fa rivivere personaggi del passato come fossero ancora presenti tra di noi.

Il racconto delle avventure di Maishe prosegue nei capitoli che seguono, con alternanza di episodi narrativi e di sezioni messianiche e giornalistiche. Come già nei primi episodi, gli stessi capitoli narrativi sono stilisticamente molto diversi tra di loro: il capitolo che racconta l'adolescenza del ragazzo e i suoi primi approcci amorosi è scritto tutto in forma dialogica; le notizie relative alla sua carriera di rabbino presso il più moderno tempio riformato di Newton e alla sua iniziativa di un «Grand Jewish Tour» collettivo oltre oceano sono affidate ai brevi, divertenti pezzi giornalistici; la descrizione del suo *breakdown* e della sua misteriosa scomparsa è invece affidata, in un capitolo veramente spassoso e insieme illuminante, al punto di vista di un dottore, lo psichiatra Chocom Kezzlev, che in un vivacissimo sermone in sinagoga, intervallato da interventi del pubblico, ne analizza il caso, parlando di schizofrenia, di isteria di massa, di una nuova branca della medicina nata per casi del genere: la «'Metasicknix', diseases of the spheres»¹³.

Apprendiamo poi, dall'inserimento di un breve notiziario giornalistico, che un ciclone ha colpito Newton, dove si stava svolgendo la «psych-sermonette/analysis» in sinagoga. A questo punto, nel capitolo successivo («Sparks») lo sguardo si allarga all'intera città di Boston, colpita dal fenomeno di una pioggia di scintille divine («Divine sparks are falling all over Boston») che precipitano in ogni dove, dalla torre della Customs House ai quartieri di Brighton, di Rosindale, di Brookline e Mattapan, mentre un torrente di gocce colorate confluisce verso lo «square of green» di Franklin Park; e la visione dell'acqua si unisce a quella del fuoco, che attraversa crepitando le pietre conglomerate del parco: «A column of fire crackles in its puddingstones»¹⁴. È qui che il parco ritorna ad essere scenario protagonista

¹³ *Ivi*, 60.

¹⁴ *Ivi*, 68.

del racconto; ed è qui che assistiamo ad una breve apparizione del giovane rabbino in fuga, in uno dei rari casi in cui il personaggio compare direttamente in scena nel romanzo, da adulto, essendo di solito evocato piuttosto tramite altri personaggi. Il rabbino viene colto nel momento in cui scende da un autobus, con un suo carico scaraventatogli addosso di vecchia valigia sgangherata ricoperta di etichette di tanti luoghi della diaspora e della vita ebraica nei tempi lontani e recenti – Granada, Amsterdam, Haifa, Buenos Aires. Con l'abito luminescente ed in fiamme, il rabbino Maishe bacia la pietra, salta oltre il muro del parco e scompare oltre il recinto dello zoo, lasciando dietro di sé una scia di profumi. Nella bocca di una donna carica di borse della spesa che grottescamente lo insegue, rimane un debole sapore cremoso di aringa infradiciata, e in gola... «a spark of *schmaltz*»¹⁵, una scintilla di *schmaltz*: immagine sinestetica ardita, in cui un elemento visivo (la scintilla, evocata anche nel titolo del capitolo) si coniuga con la percezione di un sapore, che a sua volta rappresenta un sentimento. *Schmaltz*, infatti, è un termine *yiddish* (tra i tanti di cui è costellato questo romanzo), che originariamente denota il «grasso» di pollo usato in cucina, ma in America è venuto ad indicare l'eccesso di sentimentalismo. L'espressione ben sintetizza il tono tra il nostalgico, il visionario e l'ironico con cui lo scrittore si avvicina al mondo dei suoi ricordi giovanili, e la qualità fortemente inventiva e originale della sua scrittura.

È nel capitolo che segue, «Franklin Park», preceduto visivamente dalla antica mappa del luogo, che Mirsky si sofferma a descrivere dettagliatamente il parco, nei cui meandri e ai cui margini avverranno buona parte delle vicende successive (nel 1979, all'epoca della prima stesura di *Puddingstone*, lo scrittore pubblicò anche un importante intervento sul parco nel *Boston Globe Magazine*). La descrizione del parco a questo punto del romanzo è scientificamente accurata, ed insieme innervata di conoscenze storiche e citazioni letterarie, americane e non solo. Nel cuore della città capitale del New England, ecco delinearci questo quadrilatero di forma irregolare di natura sapientemente conservata e ricostruita, al cui interno, in spazi di ricompota *wilderness*, si trovano depositati i giganteschi massi rocciosi di natura composita, che emergono in alcune zone abbandonati sul terreno, tra foreste di alti alberi e cavità sotterranee, residui frammentari di una storia antica del mondo di cui evocano le origini: sono i *puddingstone* richiamati nel titolo del romanzo. Mirsky ci guida ad entrare nel parco, ce ne descrive la forma bislena, la posizione al centro di Boston a tre miglia dall'Atlantico, e ci presenta l'intrico di strade sviluppatosi intorno, a cavallo

¹⁵ *Ivi*, 69.

tra Ottocento e Novecento, sottolineandone le caratteristiche etniche in continua trasformazione: «Once Jewish and Irish, now it belongs to Blacks and Hispanics»¹⁶. Poi, lentamente, ci invita a percorrere il contorno esterno del parco, partendo dalla sua punta a nord-ovest, che si proietta verso Egleston Square, «in the late sixties, no-man's land, struggling Irish, Italians, Blacks»; quindi, dopo una breve proiezione verso sud, ci riporta quasi per mano sul lato a nord-ovest, come a toccare insieme a lui con i nostri sensi quei luoghi, a sentir sotto le nostre dita di lettori i nodi della roccia conglomerata: «Put your hand down upon it. Feel... If you grope with your fingers northwest, you feel the knobs of puddingstone». L'esplorazione continua su tutti i lati e più volte nelle diverse direzioni, e a poco a poco è la storia stratificata di un paesaggio americano fatto di natura e di storia che veniamo perlustrando. Incontriamo luoghi mitici della cultura del New England coloniale, la zona di Roxbury nota dal Settecento come «Canterbury» («A Canaan to the English Colonists»), intravediamo ad ovest Jamaica Plain, più lontano i sobborghi di Newton e West Roxbury, ritorniamo a nord lungo Seaver Street, e, superato l'elegante quartiere di Roxbury, scendiamo sul lato orientale del parco lungo Blue Hill Avenue (centro mitico di ricordi per Mirsky, e oggetto di molte altre sue scritture, a cominciare dal suo primo romanzo, del 1972), costeggiando, anzi «rotolando», oltre il quartiere ebraico di Dorchester (luogo della prima infanzia dello scrittore, ridotto in cenere, viene aggiunto come in un grido di dolore, «turned to charcoal through the 1970s»: cinema chiusi, negozi bruciati...). Proseguiamo poi ancora verso sud, costeggiando il manicomio statale nel quartiere di Mattapan, e, superato questo e gli ampi spazi di un cimitero, evitando di dirigerci verso «a tangle of concrete traffic arteries which have broken up the dream of the park's designer, Frederick Olmsted, for an uninterrupted circle of green through and around Boston», ritorniamo lungo il lato ovest del parco, là dove «a stone fence hugs the park». Qui, leggiamo, un intrico di strade costeggia la parte più selvaggia del parco, quella che lo stesso progettista ha chiamato, in omaggio a Thoreau, «the Wilderness»¹⁷.

La *wilderness*, commenta lo scrittore, colpisce non per quello che vi cresce ma per «what once rolled, alive, cold with titanic force – stone»¹⁸. Nel cuore più nascosto e boscoso del parco, infatti, si ergono i massici di pietra conglomerata, residui frammentari di una storia di epoca geologica antichissima, simbolo centrale del romanzo: i *puddingstone*, quelle amal-

¹⁶ *Ivi*, 71.

¹⁷ *Ivi*, 71-74. Per una descrizione del parco, cfr. anche Mirsky 1979.

¹⁸ *Ivi*, 75.

game di ciottoli levigati dal tempo, tenute insieme da un impasto di roccia felspatica di origine magmatica, prodotti di una energia incandescente raggelatasi in epoca glaciale, in cui si sono incastonati residui multicolori, cristallizzati nella notte dei tempi, e tipici della area di Roxbury. La compresenza di storia locale (*spirit of place*) e storia universale è rappresentata con forza metaforica dal *Roxbury puddingstone* al centro del romanzo, e sembra manifestarsi anche nella doppia titolazione dell'opera, ove si consideri che nel frontespizio interno il titolo completo, *Franklin Park Puddingstone*, include il riferimento locale al Franklin Park, anteposto in caratteri più piccoli al nome della pietra, mentre nella copertina esterna e nel retro di copertina compare solo *Puddingstone*, il nocciolo duro della pietra composita, privo di ogni altro riferimento limitante – simbolo universale di una mescolanza di elementi potentemente vitali, impietriti nel tempo.

Le pietre raccontano di tempi preistorici antichissimi da cui tutto ha origine, la cui traccia persiste nel presente. Ma questo, e l'universalità dell'immagine di antichità naturale al centro del romanzo, non contrasta con lo stratificarsi intorno ad essa di puntuali riferimenti americani, storici e mitologici, compresenti nella geografia del parco, di cui la narrazione dà conto. Molto espliciti sono i rimandi all'epoca di un New England coloniale, a cui risale lo stesso nome «Roxbury», dato dai coloni al villaggio nei pressi di Boston proprio per la presenza delle «rocks» di cui era costellato il terreno¹⁹. Ampio spazio hanno poi i riferimenti ottocenteschi, non solo a Olmsted creatore del parco, ma anche a noti rappresentanti della letteratura americana vissuti in quei luoghi nella prima metà del secolo. Si tratta di Oliver Wendell Holmes, medico e scrittore, che nella poesia giovanile «The Dorchester Giant» (1830) ha raccontato in forma umoristica, attingendo al folklore locale, la leggenda di un gigante «embedded in the conglomerate cliffs»²⁰. E si tratta del suo amico Ralph Waldo Emerson, lo «Yankee schoolmaster», che, da sempre innamorato della campagna intorno a Boston, dal 1823 è vissuto per un periodo in una modesta casa sulla collina a Roxbury, e nel suo diario giovanile del 1824 ha esaltato quei luoghi, che saranno anche di ispirazione per il suo saggio *Nature*. In una poesia, «The Blackbird», inserita nel diario di quell'anno e citata da Mirsky, Emerson,

¹⁹ «We found it justly called Rocxberry, for it was very rocky, and had hills entirely of rocks»: il brano, citato nel romanzo (Mirsky 2014, 75), è tratto da un diario del Seicento puritano, dell'olandese J. Danckaerts, alla data dell'8 luglio 1680 (Danckaerts 1913, 264). Il testo, tradotto dall'olandese, è anche incluso nella classica antologia di scritti puritani curata da Miller - Johnson 2001 (1938).

²⁰ Mirsky 2014, 72, e Holmes 1830, 123-125.

descrivendo la gioia dell'arrivo del giorno «O'er well-known cliffs, those giants proud», arriva ad affermare che è lì che si trova la sua «ancient home» (una antichità non tanto di storia personale, quanto dei luoghi); «Ye are my home», ripete nello stesso componimento poetico, «ye ancient rocks»²¹.

Nel Franklin Park di Mirsky, le presenze *yankee* risuonano dunque forti nell'aria. Tuttavia esse non sono isolate, ma, come le pietre variegata di cui sono «infarcite» le rocce del luogo, queste si combinano con altre presenze, portatrici di altri miti e altre storie di cui è anche fatto il terreno del parco. Non ci si stupisca dunque nel leggere che al centro di una protuberanza nella roccia potrebbe esserci un frammento del «Foundation stone», postulato quale fondamento della creazione nella Kabbalà²², e che lo scenario roccioso di fronte al quale Emerson in *Nature* prova la sensazione esaltante di trovarsi di fronte allo «infant world» dei patriarchi e a una visione di angeli scesi sulla terra, questo scenario, citato, venga immediatamente associato da Mirsky alla pietra su cui poggiò il capo Giacobbe, avendo in sogno una apparizione di angeli che scendono e salgono su una scala dal cielo (visione che evoca, nel testo biblico come in Emerson, i sentimenti forti e apparentemente contrastanti della *gioia* e della *paura*, entrambi condivisi dallo scrittore di questo romanzo²³). Né ci sorprenda soprattutto che, come detto in un capitolo successivo («Rabbis»), frammenti ossei di due fondamentali maestri della tradizione ebraica post-biblica, Rabbi Akiva e Rabbi Ishmael, le cui scuole si contrappongono nel dibattito talmudico, siano anch'essi «embedded in the ground» del parco²⁴, come già detto con le stesse parole a proposito del gigante della leggenda *yankee*, e che ora dai loro resti germogli l'erba all'angolo di Seaver Street e Blue Hill Ave, lungo i confini dei quartieri densamente ebraici nella Boston dell'epoca del racconto. Questi resti sono descritti nella loro fisicità surreale, come fossero frammenti residui di cranio, l'uno (Rabbi Akiva) ridotto ad una mascella da cui esce erba, con un dente molare che vibra rumorosamente ogni volta che passa il vicino tram, e l'altro (Rabbi Ishmael, «Ishy» per Rabbi Akiva) ormai trasformato in «a piece of cranial cavity»; e se ne immagina il per-

²¹ Le citazioni da Emerson sono tratte dalla poesia «The Blackbird», vv. 4 e 15, in «Journal XIV, 1824» (Emerson 1909, 353, 354). Sono citate in Mirsky 2014, 76.

²² *Ibidem*. Riferimento alla teoria di Moses de Leon, formulata sulla base di Giobbe 38,6 e Isaia 28,16.

²³ In Mirsky 2014, 78, viene citato il passo, dalla prima sezione di *Nature* (1836), in cui Emerson descrive un momento di beatitudine nella natura: «I have enjoyed a perfect exhilaration. I am glad to the brink of fear». Con questa citazione, centrata sulle parole chiave *exhilaration* e *fear*, si conclude il capitolo di Mirsky dedicato a Franklin Park.

²⁴ Mirsky 2014, 85.

corso per giungere in America, dalla Palestina distrutta dai Romani, a Babilonia, al Nord Africa, alla Spagna, all'Europa orientale di Vilna, sempre passando anche attraverso la Terra Santa. Ora, «on the crosscurrents of so many dreams», i residui ossei dei due maestri ricompaiono qui in America, e, nonostante la loro condizione, sono ancora carichi di vita e di voce e colloquiano familiarmente tra di loro, evocando il profumo della Regina di Saba, di cui risulta impregnato il sottosuolo di Franklin Park:

The perfume of the queen, since it partook of the female presence of the Holy One, had distilled itself into musk. This seeped into the soil between the cracks in the sidewalk through a smoky veil of asphalt to the bottom of the potholes, under cobbles, in the ash of backyards as it permeated the earth of Roxbury and was drawn to the remains of two sages. Mingling with the underwater table it was now nourishing the park.²⁵

L'immaginazione di Mirsky si è nutrita di cultura ebraica, fin dall'infanzia e prima gioventù trascorse in famiglia. Di conseguenza i luoghi, i personaggi e i miti ebraici hanno indubbiamente un notevole ruolo in questo romanzo, così come nell'opera tutta di questo scrittore (in un suo saggio intitolato «Hebrew-American literature», Mirsky ha contestato una letteratura ebraico-americana che non attinga alle fonti della sua tradizione religiosa, e ha insieme teorizzato il rapporto costitutivo della cultura americana con le fonti ebraiche²⁶). Ma anche queste presenze ebraiche ed ebraico-americane di *Puddingstone*, come quelle *yankee*, per quanto essenziali, non vi rimangono isolate, perché personaggi di altre culture, in particolare quelle degli irlandesi cattolici e dei nativi indiani d'America, con le loro realtà e i loro miti, si aggiungono ad arricchire il conglomerato di cui è fatto il romanzo, soprattutto nella prosecuzione del racconto. Il *puddingstone* che dà il titolo al testo si rivela, allora, essere portatore di significati che vanno ben oltre quello letterale di pietra composita presente nel parco: esso è anche la metafora di una visione dell'America, del *melting pot* o del mosaico, o piuttosto del *puddingstone*, il cui sedimentato conglomerarsi è ben rappresentato nel romanzo, ed è insieme la cifra di una ricerca di scrittura, fatta di frammenti saldamente tenuti insieme, secondo un insegnamento che Mirsky ha ricevuto dai maestri del modernismo, in particolare il Joyce di *Ulysses*, e da un sodale di avventure letterarie quale Donald Barthelme, il geniale esponente dell'avanguardia letteraria americana post-modernista, che Mirsky ha co-

²⁵ *Ivi*, 86. Le precedenti citazioni sono da *ivi*, 85, 88. Su Rabbi Akiva e Rabbi Ishmael, si veda il fondamentale studio di Heschel 2005.

²⁶ Cfr. Mirsky 1977, 214-227.

nosciuto nel 1966 (ad un convegno di scrittori-insegnanti, riuniti sul tema dell'insegnamento della letteratura nelle scuole e nelle università), e la cui scrittura innovativa e amicizia hanno costituito per lui «the other major influence on my intellectual life», l'altra, in equilibrio con quella del rabbino ortodosso Soloveitchik, che lo ha guidato ad entrare nel mondo del Talmud e dei racconti rabbinici di cui si è nutrita la sua fantasia²⁷. Con Barthelme, a New York (ove ormai vive dal 1963), Mirsky ha fondato nel 1972 la rivista letteraria *Fiction* (che continua ad essere pubblicata, sempre diretta da Mirsky, da allora), ed è Barthelme che in anni di intensa frequentazione gli ha comunicato il fascino del *collage* impervio di testi nella scrittura. La tecnica ad incastro di diversi filoni di scrittura con cui è costruito il romanzo *Puddingstone*, e la varietà degli stili che ne caratterizzano le pagine anche all'interno del filone narrativo, sono indubbiamente collegate con queste esperienze, di lettura e di frequentazione, e con una prassi di impegno militante da parte di Mirsky, nella direzione di un rinnovamento anche rivoluzionario del linguaggio della *fiction*, che sappia inglobare in sé, in forme nuove, anche le voci e gli echi del passato²⁸.

A partire dal sorprendente capitolo («Rabbis») che ha per protagonisti i due rabbini *embedded* sotto il prato del parco, nelle circa centocinquanta pagine successive il romanzo non presenta più l'alternanza di filoni già segnalata, ma lascia che il filone narrativo si sviluppi quasi ininterrotto, di capitolo in capitolo (con la sola eccezione di due brevissimi incisi giornalistici), in un racconto incalzante che, seguendo diversi punti di vista, descrive il muoversi concitato dei singoli personaggi e un crescendo rossiniano di eventi di massa. Il parco, luogo di misteri e iniziazioni, ne è scenario fondamentale. Qui, davanti ai cancelli dello zoo, avvengono strani incontri da Teatro dell'Assurdo (una donna in calze nere e pelliccia, moglie del rabbino, corre urlando alla ricerca del marito, aiutata da tre ragazzi e poi inseguita da altri). E qui, nel parco, ha luogo un episodio centrale della vicenda che ha per protagonista un poliziotto irlandese a cavallo, Seamus McShane, inviato dal suo capo ad affrontare i delitti e i delinquenti di quei luoghi, perché «*too Irish*» («The young man about to be thrown into the pudding is sitting on a horse, long baton in reach of his fingers, pistol strapped to his side. / McShane has been dispatched to Franklin Park – the closest wilderness

²⁷ Mirsky 1999, 198.

²⁸ Riguardo alla sensazione di una presenza delle voci del passato nella propria vita, cfr. il lirico *incipit* di Mirsky 1999, 161.

at hand. [...] McShane was *too Irish*»²⁹). Durante l'inseguimento di una gang, composta in parte dagli stessi ragazzi persecutori del bimbo ebreo ora divenuti incalliti delinquenti che stanno cercando di rapire la moglie del rabbino nel parco, il giovane irlandese a cavallo si scontra con l'auto di costoro; muore il cavallo e rimane morente anche il poliziotto. Da questo episodio che crea scandalo («an Irish cop killed, or almost, in *Roxbury?*»³⁰), si sviluppa una vicenda centrale nell'intreccio, quella della «St. Patrick's Extermination Day Parade» o «Evacuation Day Parade»³¹, la parata messa in moto da un prete gesuita razzista (O'Halloran) che scatena la violenza e l'odio degli irlandesi, questa volta non più come negli anni quaranta contro gli ebrei, ma contro i neri d'America. Siamo negli anni sessanta, come noto al lettore già dal primo capitolo. Sta per cominciare una «holy war» di liberazione del territorio, al grido di «Southie shall be free»³²; è l'ultima occasione per il riaffermarsi di una South Boston e quartieri limitrofi che sia tutta irlandese: impresa già tentata negli anni quaranta contro gli immigrati ebrei, di cui faceva parte l'episodio della «crociata» nel bosco, raccontato nel capitolo autobiografico «Blood Pudding».

In un crescendo quasi apocalittico di scontri e violenze, vengono rivisitate, in chiave grottesca e dai forti accenti espressionistici, con modalità proprie di un realismo fantastico alla Hieronymus Bosch, vicende drammatiche effettivamente avvenute a Boston nei turbolenti ultimi anni sessanta e anni settanta del Novecento, allorché la città fu attraversata da frequenti *riots* e scontri razziali, spesso controllati da duri interventi della polizia. Si pensi alla manifestazione delle «Mothers for Adequate Welfare», nel quartiere ormai a prevalenza nero di Roxbury nel giugno del 1967, repressa con forza all'epoca del sindaco di origini irlandesi John F. Collins, o ancora, negli anni successivi, con sindaco Kevin H. White (sindaco per ben quattro mandati, 1968-1984); si pensi ai *riots* contro la politica antisegregazionista nelle scuole, strenuamente combattuta da una parte della popolazione bianca, specie a partire dal 1974, in particolare nei quartieri a prevalenza irlandese coinvolti nel programma del cosiddetto *desegregation busing*, il trasferimento imposto di bambini neri nelle scuole del quartiere, e viceversa, di bambini bianchi in scuole frequentate prevalentemente da bambini neri³³, cui si contrappose

²⁹ Mirsky 2014, 102.

³⁰ *Ivi*, 108.

³¹ *Ivi*, 128.

³² *Ivi*, 109 e 127.

³³ Cfr. Melloy 1986 (sul *busing* a South Boston) e Tager 2001, 171-234 (sui *Boston Riots*).

a Boston il movimento di resistenza alla desegregazione, «Restore Our Alienated Rights», nato contro l'applicazione del «Racial Imbalance Act» del 1965. Insieme al ricordo più antico del «Boston Massacre» del 1870, questi sono alcuni dei riferimenti storici che riecheggiano all'interno del ritratto di una città come impazzita, travolta dal caos e degna dell'inferno dantesco, ma contemporaneamente attraversata da lampi di attesa messianica. Il tema messianico è presente in molteplici forme nel romanzo, e si manifesta anche, se pur in forma distorta, nell'episodio importante nella trama, e del tutto inventato, del cavallo morto nel parco che, surrettiziamente gonfiato di gas color smeraldo e «resuscitato» in una farsesca «resurrezione», viene trascinato gigantesco al centro della parata razzista promossa dal prete irlandese, prima di esplodere violentemente sulla città.

Gli eventi descritti nella ampia sezione centrale del romanzo non si svolgono soltanto nel Franklin Park o nella sinagoga di Newton, ma coinvolgono in un unico evento catastrofico tutto l'intrico di strade e quartieri limitrofi al parco, e invero la città tutta. La fantasia dello scrittore è sfrenata, ma si nutre di una puntuale conoscenza dei fatti e dei luoghi; evoca nomi di strade e quartieri. Ci viene fatto sentire anche il sapore salmastro del mare vicino e il fango del fiume Neponset, come avviene nello struggente capitolo intitolato «The Last of the Pokapoags», che ha per protagonista, appunto, «l'ultimo» membro della tribù indiana dei Pokapoag presente nella baia di Boston. Anche questo capitolo è preceduto da una illustrazione a piena pagina di Inger Grytting, che mostra il precipitare di un nero masso tra due pareti di grande contrasto bianco e nero, e sopra come un galleggiare tra le acque di lumache marine preistoriche. Il personaggio di Chicatabot, l'ultimo degli indiani Poakapog, avrà un ruolo nel racconto, finendo col congiungersi con la madre di Mirl, entrambi rifugiatisi per diversi motivi nel parco; così come ce l'ha il poliziotto irlandese, Seamus McShane, che, in una scena surreale, mentre giace moribondo a terra dialoga con i rabbini di Franklin Park, vantando la «sweet melody» del *Tain Bo Culaigne*³⁴, racconto epico dell'antica letteratura d'Irlanda scritto in antico gaelico; e frasi in gaelico risuonano nella conversazione tra il commissario della polizia e il dottore che esamina il corpo del poliziotto sul prato, in una scena in cui si apprende che il poliziotto discende addirittura dalle figlie della regina Medl, protagonista femminile del *Tain Bo Culaigne* (l'interesse per la cultura irlandese è stato accentuato in Mirsky dalla lettura di Joyce, oltre che da una esperienza di viaggio in Irlanda nel 1969, ricco di incontri importanti, che lo hanno aiutato ad entrare nell'universo interiore della

³⁴ Mirsky 2014, 194.

Boston irlandese, accanto a cui era vissuto crescendo³⁵). Realtà e miti si intrecciano nel presente del racconto, in cui non esiste barriera tra mondo dei ricordi e mondo dei sogni, e le diverse culture sono in rapporto, a volte di scontro, a volte di dialogo. Così, il poliziotto irlandese MacShane, che nel suo stato di coma dialoga coi rabbini interrati nel parco («Why box oneself in?», si domanda ironico uno dei rabbini³⁶), da loro apprende gli insegnamenti del famoso rabbino Hillel («Se io non sono per me stesso, chi lo sarà per me?», ma anche, «Se io sono soltanto per me stesso, chi sono io?»), per poi, da agnostico per quanto cattolico, parlarne al Cardinale venuto a trovarlo in ospedale (in quest'ultima figura è riconoscibile un ritratto parodico del noto Cardinale Richard James Cushing di Boston, protagonista della vita religiosa e politica di Boston fino al 1970, così come in quella del prete razzista è riconoscibile la figura storica del Padre Gesuita di origini irlandesi Leonard Feeney, i cui discorsi incendiari, razzisti e antisemiti, condannati dalla stessa Chiesa di Roma, hanno scosso la Boston del secondo dopoguerra). Perché in questo romanzo i gruppi etnici sono in conflitto, ma le culture sono capaci anche di conversare tra loro, e gli esseri umani possono congiungersi in amplessi amorosi oltre i confini del gruppo di appartenenza.

Le ultime due illustrazioni del romanzo di Mirsky su cui vorrei soffermarmi non hanno nulla a che fare con Franklin Park, ma sono semmai collegate al tema dell'eros, cui si è accennato nella conclusione del paragrafo precedente. La prima di queste immagini, sempre di Inger Grytting, è la alquanto misteriosa e bizzarra vignetta di piccolo formato (Fig. 5), collocata sotto al titolo di ognuno dei capitoli dedicati al sogno messianico, a partire da quello intitolato «The Messiah's Nose». In questi capitoli, l'aspirazione all'incontro con il divino si esprime insistentemente attraverso la ricerca di una mistica unione erotica con la manifestazione femminile del divino, in tutte le forme da questa assunte nella tradizione (l'ebraismo di Mirsky è nutrito di misticismo e Kabbalà).

³⁵ Durante la visita di Mirsky a Dublino, particolarmente importante fu l'incontro con Anthony Kerrigan, traduttore di Borges e Unamuno, da cui fu per la prima volta introdotto alla lettura del *Tain Bo Culaighe* e di *At Swim-Two-Birds* di Flann O'Brien, e attraverso cui poté entrare in contatto diretto con Edward Dahlberg, che in quel periodo era a Dublino. «Edward Dahlberg», confessa Mirsky nel suo profilo autobiografico, «his essays, his book *Because I Was Flesh*, turned my prose upside down. I went back to Manhattan with new riches in my head» (Mirsky 1999, 197).

³⁶ Mirsky 2014, 196, anche per le successive citazioni da Hillel.



Figura 5.

Nel terzo dei capitoli dedicati a questo tema, l'esplicativo «Nose III», leggiamo di odori di mirra e altre essenze profumate che letteralmente fluiscono in spirali dal testo: il Talmud, lo Zohar... E di come il Messia, tanto atteso nei sogni umani, riconoscerà i giusti dai malvagi attraverso l'olfatto, sentendone lo *smell*, l'odore della loro essenza interiore. «He shall smell us out»³⁷, perché – e qui lo scrittore introduce un vertiginoso intreccio di citazioni e di giochi linguistici basati sulle parole del testo ebraico³⁸ – conoscere (il «quick understanding» dell'ebraico *harycho*) e sentire col naso (la forma verbale «smells» di *rayach*) hanno radici comuni, e d'altra parte lo spirito, il respiro, *ruach*, è la radice da cui deriva anche *riyach*, ossia l'odore, la fragranza portata dal vento, da cui si può dedurre che attraverso l'odore si percepisce anche lo spirito interiore³⁹... Sicché, ecco il «naso» del Messia che dà il titolo ai capitoli, e la cui punta si intravede affacciarsi appena, in un angolo della vignetta, intento ad annusare un mondo che appare sottosopra, a soqquadro, «topsy-turvy», come detto nel testo. Sotto l'enorme punta del naso, in una visione non priva di sottintesi ironici che coinvolgono la stessa figura messianica, compare una figurina umana di cui si scorgono le gambe rivolte all'insù, accanto ad una colonna dorica, a un fiore e una farfalla.

La visione di un mondo sottosopra ricompare in forma gioiosa nell'ultima illustrazione a piena pagina del romanzo, quella che precede e integra visivamente il fondamentale capitolo «Utopia». La figura ha per tema l'allegria della festa ebraica di Purim, una delle più gioiose della tradizione ebraica, una sorta di carnevale ricco di significati, in cui si festeggia la sopravvivenza del popolo ebraico e lo scampato pericolo da una tentata strage

³⁷ *Ivi*, 45.

³⁸ Su questa modalità di analisi rabbinica dei testi, cfr. il commento in *ivi*, 260: «The rabbis pun – put their hands on every dot in the text. [...] They squeezed the text».

³⁹ Cfr. *ivi*, 44-51 (le traslitterazioni sono dell'autore del romanzo). L'insistenza sull'olfatto quale strumento di profonda conoscenza immediata del reale è di derivazione talmudica, ma si lega anche con un aspetto stilistico proprio della scrittura di Mirsky, e cioè la forte presenza di riferimenti che coinvolgono, oltre all'olfatto, anche gli altri sensi, dall'udito (vi è nel testo una quantità incredibile di suoni), alla vista nei suoi aspetti anche visionari, al tatto, e insieme con la propensione alle mirabolanti operazioni di sinestesi linguistiche, attraverso audaci associazioni di parole e immagini pertinenti a sfere sensoriali diverse, come già notato sopra, a proposito dell'espressione «a spark of *schmaltz*». Nel capitolo «Rabbis», ad esempio, Rabbi Akiva percepisce il profumo della Regina di Saba nel parco tramite un dente della mascella a cui è ridotto, cioè attraverso il gusto, cosa di cui lo stesso narratore si stupisce (*ivi*, 86); e le stesse percezioni di fenomeni mentali possono passare attraverso l'olfatto ed il gusto, come accade ripetutamente: «He smelled the end of the city»; «Madness can be smelled, tasted in the city» (*ivi*, 117, 200).

di tutti gli ebrei nel regno di Persia ai tempi di re Assuero e della regina Ester, circa 2500 anni fa (vicenda raccontata in uno dei libri della Bibbia, la *Meghillàt Estèr*, che viene letta dal rotolo durante la festa, con molto rumore prodotto ogni volta che viene nominato il malvagio consigliere Hamàn). Durante la festa sono prescritti la gioia e persino una leggera ubriacatura (questa permessa una sola volta all'anno), oltre ai consueti doni verso i bisognosi, e i bambini usano travestirsi e mascherarsi, «a ricordo del ribaltamento delle sorti»⁴⁰. L'illustrazione di Inger Grytting sulla «follia di Purim» (Fig. 6), originariamente parte di una serie di incisioni da lei create per accompagnare una nuova traduzione del Libro di Ester fatta nel 1990 da Edward Greenstein, e poi scelta per illustrare un momento chiave di questo libro di Mirsky, non racconta gli eventi, ma ha lo scopo di evocare, come mi ha scritto l'autore, «the carnival madness of the holiday where everything is turned upside down». Infatti, aggiunge Mirsky ad ulteriore chiarimento:

The masks, the sense of joy bursting around the merry-maker, and of a world turned upside down in a defeat of evil, of masks, costumes, ringing bells, all of this speaks to the spirit of the book [...]. Purim is indeed a messianic holiday, for it gives us a taste of the world of the Messiah in which everything is happily turned to joy.⁴¹

In questo brano, lo scrittore offre una illuminante lettura dello spirito del suo libro. Eppure, vi è qualcosa di essenziale che manca in questa auto-descrizione, qualcosa di non detto che va fatto emergere dal testo stesso. Ciò si chiarisce quando collochiamo l'immagine della «follia di Purim» nel contesto del romanzo, prima del capitolo «Utopia» ove è stato inserito. Questo è il capitolo più meta-letterario del libro, quello in cui il tema dell'attesa messianica si unisce esplicitamente a quello della scrittura, e lo scrittore riflette sul proprio stesso inventare storie. Qui, dove l'autore sembra rivolgersi ai suoi lettori più che altrove parlando da dietro la maschera in prima persona, questo testo, *Puddingstone*, che nel frontespizio è sottotitolato «a novel», viene invece definito «a romance»; e viene teorizzato che il luogo dell'Utopia, il mitico non-luogo, può essere proprio questo genere di narrazione, il racconto intriso di fantasie (seppur nutrito, come verrà suggerito dopo, delle conoscenze e dei ricordi della propria vita).

⁴⁰ Di Segni 2002.

⁴¹ Mirsky, lettera a E. Mortara del 7 settembre 2015. Per la traduzione del Libro di Ester citata, cfr. Greenstein 1990.



Figura 6.

Il paesaggio americano e le sue rappresentazioni nel discorso letterario

A cura di C. Martinez - Milano, LED, 2016

<http://www.ledonline.it/Il-Segno-le-Lettere/>

È nelle pagine del *romance*, infatti, che si può dare concretezza di racconto ai propri sogni e creare un «mondo migliore», con cui addirittura contribuire all'arrivo dell'agognata età messianica: «Utopia. Create Utopia, a world for the Messiah, to tempt Messiah. What better Utopia than the last pages of a romance? What is a romance but a small utopia? Tying up of loose ends happily, ever after, a better world»⁴².

Alla luce di queste parole di sogno, e delle scoppiettanti invenzioni narrative del testo, l'illustrazione che introduce il capitolo acquista nuovi significati, che coinvolgono la figura stessa dello scrittore. Chi è infatti l'uomo dal volto mascherato che vi appare protagonista, intorno a cui turbinano figurette volteggianti nell'aria, un re con la trombetta, una donzella che balla ammaliante al ritmo di uno strumento da lei stesso suonato, e tutt'intorno un turbinio di sonagli, campanelli e libri volanti? Certo, potrebbe essere il misterioso rabbino protagonista del romanzo, Maishe Ostropol, travolto dallo spirito di Purim (festa cui viene fatto esplicito riferimento una sola volta nel testo); ma poiché l'immagine intende comunicare l'aspirazione ad un difficilmente raggiungibile mondo di gioia in cui si condensa lo spirito del libro, e dato il taglio meta-letterario del capitolo, chi si nasconde dietro la maschera che il personaggio indossa è indubbiamente anche lo stesso scrittore. È lui il «merry-maker», o, come viene detto più volte nel testo con parola di antica tradizione *yiddish* traslitterata con accento peculiarmente bostoniano, il narratore di *bubbemeiser* (nel folclore *yiddish*, *bubbe-meise* è il racconto fantastico, della nonna⁴³), che ha creato il suo mondo immaginario, e che ora, alla fine, «embodied in the language of concrete description» (secondo il modo di esprimersi non astratto proprio del pensiero ebraico, tanto ammirato dall'autore⁴⁴), si diverte ad annodare i fili del racconto, concependo in allegria il destino dei suoi personaggi, immaginando, con battute non prive di autoironia, innovative congiunzioni amorose in un mondo di proliferanti matrimoni anche intra-etnici («Utopia, romance – what is conventional romance without a marriage? One? Have another and another, who's counting?»⁴⁵); ed è lui che poi, sempre in chiave autoironica, mette in discussione le proprie stesse conclusioni narrative, riferendo il giudizio di coloro secondo cui l'età messianica è ancora

⁴² Mirsky 2014, 247.

⁴³ La traslitterazione con desinenza «-er» usata da Mirsky presuppone la conoscenza dell'accento di Boston, dove si tende a pronunciare la desinenza «-er» come fosse «-ah», quindi in questo caso come fosse «bubbemeisah».

⁴⁴ Mirsky 2014, 269.

⁴⁵ *Ivi*, 248.

ben lontana, e il suo racconto non regge, è pieno di buchi; come si fa, ad esempio, a far sposare Rochelle, la moglie abbandonata del rabbino, con lo psichiatra Chochom Kezzlev, se il rabbino non è ancora dato per morto, ed è lui, Maishe, l'uomo dei sogni della donna?

Ah Maishe, Maishe... Qui si rende necessario un chiarimento, che riguarda la figura del rabbino protagonista di *Puddingstone*. Ci siamo chiesti chi, nell'illustrazione che descrive il mondo festoso di Purim, possa nascondere il volto dietro la maschera: il rabbino o lo scrittore? Ebbene, la verità è che l'alternativa... forse non esiste, perché lo scrittore in questo romanzo mette in gioco se stesso, assegnando, in forma cifrata, al personaggio del bizzarro rabbino il proprio stesso nome più intimo. Maishe, infatti, è una versione *yiddish* del nome Mosè⁴⁶, e Mosè è il nome ebraico dello stesso Mark Mirsky. Da bambino, chi lo chiamava col nome *yiddish* era il nonno paterno, Israel, il primo dei Mirsky a giungere in America dalla lituana Pinsk, lui che si era fatto strada come grossista alimentare ed era anche *shammes*, una sorta di sagrestano e custode ebraico, nella storica sinagoga Beth El di Fowler Street («the Fowler Street Shul»⁴⁷) a Boston, ed era figura venerata e di riferimento nella famiglia. Nei primi anni sessanta, studente *undergraduate* e attore di teatro all'Università di Harvard (l'attività di recitazione e poi di regia teatrale ha avuto una parte importante nella carriera iniziale dello scrittore), Mark Mirsky era divenuto un «free thinker» e un «citizen of the world»⁴⁸, e aveva inizialmente fuggito questa parte di sé, nome *yiddish* compreso. Ma lo *yiddish*, la lingua materna dei genitori e dei nonni venuti dall'Europa orientale, i cui ritmi in famiglia scorrevano, ha scritto Mirsky, «like Alph in the sunless sea of our basement lives»⁴⁹ (si noti la citazione dal Coleridge di *Kubla Kahn*), rimaneva in lui, americano della prima generazione nato a Boston nel 1939, come sotterraneo linguaggio interiore, pronto a riemergere ben presto con forza, insieme ai ricordi di vita nei quartieri ebraici di Boston, che già negli anni di studi letterari a Harvard sarebbero divenuti sua prima fonte di ispirazione nella scrittura (seppur combinati con una sensibilità visionaria piuttosto antirealista, che

⁴⁶ Il nome di Mosè in ebraico è «Moshé» (מֹשֶׁה); in *yiddish*, a seconda delle comunità e delle varianti di pronuncia, il nome viene normalmente traslitterato come Moshe, Moïshe (versione più comune), Moyshe o Maishe.

⁴⁷ Mirsky 1999, 189. *Shammes* è la versione *yiddish* dell'ebraico *shammash*. La Beth El Synagogue è stata il centro della vita ebraica di Dorchester dalla sua fondazione nel 1912 al 1967, quando la congregazione si è trasferita a Newton.

⁴⁸ Cf. Mirsky 1961, 21, 24, in cui il tema viene per la prima volta affrontato in un racconto dall'autore.

⁴⁹ Mirsky 1999, 167.

negli anni appena successivi avrebbe trovato nuovo alimento nella lettura delle «fantasie rabbiniche» rinvenute nel Talmud⁵⁰). Quanto al recupero del nome *yiddish* «Maishe», fondamentale fu il ruolo giocato da Cynthia Ozick, oggi grande amica dello scrittore, in occasione di uno dei loro primi incontri anni fa. Chiestogli quale fosse il suo nome ebraico e saputo che era Mosè, aveva esclamato, «ma allora sei Maishe»; e lui aveva avuto la sensazione di aver ricevuto un titolo onorifico, come se fosse stato nominato cavaliere da parte della «Imperatrice» della letteratura ebraico-americana. Queste le parole esatte con cui l'episodio mi è stato da lui raccontato:

[...] my grandfather used to call me Maishe. I had forgotten this until Cynthia Ozick in our second or third meeting, after asking my name in Hebrew, Moshéh, cried, «You are Maishe». I felt I had been knighted by the Empress of American Jewish literature and since then to very select few intimates, I am forever, «Maishe» the child of Litvak Pinsk, an imaginary Litvak.⁵¹

Sta di fatto che in alcuni scritti di Mirsky, sia autobiografici che di fantasia, il protagonista si chiama Maishe. Così avviene nel romanzo breve «Dorchester, Home and Garden», primo dei testi inclusi nella raccolta dello scrittore, *The Secret Table* (1975). E così è in un commovente racconto autobiografico del 1995, «Memory Candle» (con cui lo scrittore viene rappresentato nella *Norton Anthology of American Literature*), in cui protagonista è la rielaborazione del dolore per la perdita della madre. Quanto a *Puddingstone*, in cui sono individuabili molti aspetti di un'esperienza autobiografica rivisitata, non è possibile però non notare il taglio spietatamente, e insieme affettuosamente, autoironico, la *self-mockery*, nel ritratto del personaggio di nome Maishe, di cui sono tratteggiate inadeguatezze e bizzarrie; la connotazione ironica è ulteriormente sottolineata dal fatto che il cognome di Maishe è Ostropol, denominazione di Hershel of Ostropol, un personaggio di *wise fool* vagabondo del folclore ebraico dell'Europa orientale. Persino quando, verso la fine del capitolo «Utopia», il personaggio viene per così dire celebrato come ancora, nonostante le sue improvvise fughe, oggetto dell'amore della moglie Rochelle/Rachel, che lo preferirebbe a Kezzlev lo psicanalista (ciò in contrasto con la soluzione dell'intreccio precedentemente proposta dal narratore), persino allora il suo incessante aspirare imprecisato a «something else that is promised. Something quite different, after all», il suo volere «something beyond the household gods, some ineffable spirit of eroticism and knowledge that will...» (frase lasciata

⁵⁰ Cfr. *ivi*, 196.

⁵¹ Mirsky, lettera a E. Mortara del 13 settembre 2015.

volutamente in sospenso nel testo) viene immediatamente ridicolizzato dal commento feroce, tanto più se rivolto all'*alter ego* di uno scrittore: «But frankly, the young man never made himself clear and the tale trailed into abstractions»⁵².

La parodia è fortemente presente in *Puddingstone*, e si manifesta non solo nella rappresentazione del protagonista e della sua donchisciottesca ricerca, ma anche nella presentazione degli altri personaggi. Accanto al filone degli intrecci amorosi, a loro volta visti come riflesso di una ricerca di unione mistica con l'Ignoto, gioca un ruolo importante in *Puddingstone* anche il filone politico, che nella conclusione si condensa nel destino, satiricamente tratteggiato, assegnato a vari personaggi del mondo istituzionale, politico e religioso, anch'essi attori di queste vicende. Trionfa poi, anche nel capitolo «Utopia», il ritratto della città intera di Boston, cornice protagonista e luogo di questi intrecci. Qui si manifesta il convergere di un sogno politico-esistenziale e di una poetica. Nel riannodare i fili del racconto e creare la propria Utopia, ci si rivolge, afferma lo scrittore, alle pagine della propria vita. Ma, specifica (citando Rimbaud citato da Neruda nel suo discorso di accettazione del *Nobel* nel 1971), lo si fa trascinati dalla melodia dei poeti, che hanno cantato il futuro ingresso all'alba di noi che, «armati di un ardente pazienza», entreremo dentro le «splendide città»⁵³. Per Mirsky, come si è capito, la *burning patience* è quella dell'attesa messianica, e la splendida città, «*splendida splendida*», conquistata dalla poesia, è la città di Boston, di cui abbiamo visto le convulsioni nei capitoli precedenti. In «Utopia», la città riappare, infine, circondata di verde e di acque, profumata e multicolore, in una mistica visione celestiale:

Tie the knots together in a town now splendid, «*splendida splendida*», conquered by poetry, by miles of grass and trees, as block by block, it recovers the smell of fir, pine and leaves. Spread this parkland a green canvas right and left, a coverlet of jonquils, dandelions, freckled lilies over the smoking streets, a coat of many colors. Boston bedecked in park. A corner of emerald touches the Atlantic unbroken by asphalt. Another weds the Neponset River, the Charles. Its flanks are washed by three waters.

⁵² Mirsky 2014, 256, 257.

⁵³ Cfr. Rimbaud 1873 («Et à l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides villes»), citato esplicitamente come profetico da Neruda nel suo discorso di accettazione del *Nobel* della Letteratura del 13 dicembre 1971 («A l'aurore, armés d'une ardente patience, nous entrerons aux splendides Villes» / «Al amanecer, armados de una ardiente paciencia, entraremos a las espléndidas ciudades»), pubblicato in Italia l'anno successivo (Neruda 1972).

Greensward swallows up the asphalt, buckles the cobbles in every other street. Brooks gurgle up pallid from sewer pipes, rill between the city's streams, making the margins of wide-skirted meads.⁵⁴

Questa è la prima volta che un romanzo di Mirsky viene fatto oggetto di studio in Italia, né alcuno dei suoi libri è stato mai tradotto nel nostro paese. Soltanto un suo libro di critica dantesca, *Dante, Eros, § Kabbalah* (2003), ardita e affascinante interpretazione dell'opera del grande poeta fiorentino, è stato una volta recensito su una rivista italiana⁵⁵. Questa disattenzione è alquanto sorprendente se si considera che Mirsky è l'autore di diversi romanzi e racconti, che la sua opera ha ricevuto il riconoscimento dell'inclusione nella *Norton Anthology of Jewish American Literature*, curata tra gli altri da Jules Chametzky (il quale, nel suo libro di ricordi letterari, *Out of Brownsville*, gli ha dedicato un capitolo pieno di ammirazione⁵⁶), e che la sua attività di artista, intellettuale e promotore di una rivista a New York, ove vive da molti decenni, lo ha posto al centro di una fitta rete di contatti letterari importanti. Sarebbe opportuno ampliare il discorso con un profilo più ampio sul percorso artistico di questo scrittore; ma non potendo ora andare oltre, per ovvi motivi di spazio, mi rallegro di aver potuto almeno infrangere il silenzio sull'opera narrativa di Mark Mirsky con questa presentazione e analisi di quello che è, momentaneamente, il suo ultimo romanzo, *Puddingstone*, e di aver contribuito a far conoscere insieme l'opera grafica dell'artista, Inger Grytting, che con le sue interpretazioni visive ne impreziosisce le pagine.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Chametzky 2012 J. Chametzky, «Maishe Mirsky», in J. Chametzky, *Out of Brownsville: Encounters with Nobel Laureates and Other Jewish Writers. A Cultural Memoir*, Cambridge (MA), Meredith Winter Press, 2012, 95-98.
- Chametzky et al. 2001 J. Chametzky - J. Felstiner - H. Flazbaum - K. Hellerstein (eds.), «Mark Mirsky», in *Jewish American*

⁵⁴ Mirsky 2014, 247-248.

⁵⁵ Mirsky 2003 e Debenedetti Stow 2007.

⁵⁶ Chametzky et al. 2001 e Chametzky 2012, 95-98. Per una lista delle principali opere narrative di Mirsky, cfr. la bibliografia.

- Literature: A Norton Anthology*, New York, Norton, 2001, 1060-1066.
- Danckaerts 1913 J. Danckaerts, *Journal of Jasper Danckaerts, 1679-1680*, ed. by B. Burleigh James - J. Franklin Jameson, New York, C. Scribner's Sons, 1913.
- Debenedetti Stow 2007 S. Debenedetti Stow, Recensione di M.J. Mirsky, *Dante, Eros and Kabbalah*, in *Dante, Rivista Internazionale di Studi su Dante Alighieri* 4 (2007), 171-176.
- Di Segni 2002 D.G. Di Segni, «Due feste così diverse eppure così uguali. Analogie e similitudini tra Purim e Kippur», http://www.morasha.it/zehut/gd06_purimkippur.html; originariamente in *Shalom* (febbraio 2002) (per Purim 5762).
- Emerson 1836 R.W. Emerson, *Nature*, Boston, J. Munroe & Co., 1836.
- Emerson 1909 R.W. Emerson, «Journal XIV, 1824», in *Journals of Ralph Waldo Emerson, 1820-1872*, I, Boston, Houghton Mifflin, 1909, 353-354.
- Greenstein 1990 E. Greenstein, «The Scroll of Esther», *Fiction* 9, 3 (1990), 52-63.
- Heschel 2005 A.J. Heschel, *Heavenly Torah As Refracted through the Generations*, ed. and transl. by G. Tucker, with L. Levin, New York, Continuum, 2005 (orig. ebraico: *Torah min ha-shamayim be-aspaklaria shel ha-dorot*, 3 vols.: I, London 1962; II, London 1965; III, Jerusalem 1990).
- Holmes 1830 O.W. Holmes, «The Dorchester Giant», *The Collegian: In Six Numbers* [February-July 1830], Cambridge (MA), Hilliard and Brown, 1830, 123-125.
- Lawrence 1923 D.H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*, New York, T. Seltzer, 1923.
- Melloy 1986 I. Melloy, *Southie Won't Go Home: A Teacher's Diary of the Desegregation of South Boston High School*, Urbana, University of Illinois Press, 1986.
- Miller - Johnson 2001 (1938) P. Miller - T.H. Johnson (eds.), *The Puritans: A Sourcebook of Their Writings*, 2 vols. bound as one, Mineola (NY), Dover, 2001 (1938).
- Mirsky 1961 M.J. Mirsky, «Lukshin Kugel», *Mosaic (Journal)* 2, 1 (Winter 1961), 21-32, Harvard-Radcliffe Hillel Societies.
- Mirsky 1967 M.J. Mirsky, *Thou Worm Jacob*, New York, Macmillan, 1967 (novel).

- Mirsky 1971a M.J. Mirsky, *Proceedings of the Rabble*, Indianapolis (IN), Bobbs-Merrill, 1971 (novel).
- Mirsky 1971b M.J. Mirsky, «The Deep Blue Hill», *Boston University Journal* 19, 1 (Winter 1971), 35-44; repr. in *The Boston Sunday Globe*, March 27, 1971.
- Mirsky 1972 M.J. Mirsky, *Blue Hill Avenue*, Indianapolis (IN), Bobbs-Merrill, 1972 (novel).
- Mirsky 1975 M.J. Mirsky, *The Secret Table*, New York, Fiction Collective (distrib. G. Braziller), 1975 (novellas).
- Mirsky 1977 M.J. Mirsky, *My Search for the Messiah*, New York, Macmillan, 1977.
- Mirsky 1979 M.J. Mirsky, «In Search of Franklin Park», *The Boston Globe Magazine*, September 30, 1979.
- Mirsky 1990 M.J. Mirsky, *The Red Adam*, Los Angeles, Sun & Moon Press, 1990 (novel).
- Mirsky 1998 M.J. Mirsky - David Stern (eds.), *Rabbinic Fantasies: Imaginative Narratives from Classical Hebrew Literature*, Philadelphia, Jewish Publication Society, 1990; repr. New Haven (CT), Yale University Press, 1998.
- Mirsky 1999 M.J. Mirsky, «Mark Jay Mirsky», *Contemporary Authors Autobiography Series* 30, Gale (1999), 161-200.
- Mirsky 2001 M.J. Mirsky, «Memory Candle», *Kerem: Creative Explorations in Judaism* 5755 (Spring 1995), Washington (DC), Jewish Study Center Press; repr. in J. Chometzky et al., *Jewish American Literature: A Norton Anthology*, New York, Norton, 2001, 1060-1066.
- Mirsky 2003 M.J. Mirsky, *Dante, Eros, § Kabbalah*, Syracuse (NY), Syracuse University Press, 2003.
- Mirsky 2014 M.J. Mirsky, *Puddingstone*, New York, Golem Books, 2014 (novel).
- Neruda 1972 P. Neruda, *Discurso de Estocolmo*, Alpignano (TO), Tallone, 1972.
- Rimbaud 1873 A. Rimbaud, «Adieu», in *Une saison en enfer*, Bruxelles, Alliance Typographique, 1873, 51-53.
- Tager 2001 J. Tager, *Boston Riots: Three Centuries of Social Violence*, Boston, Northeastern University Press, 2001.