

LETTERATURA AMERICANA

Sempre più di frequente c'è chi osserva che la narrativa americana sembra stanca: quasi lo sforzo del primo dopoguerra l'avesse esaurita. Si fanno i nomi di Anderson, di Fitzgerald, di Hemingway, di Faulkner, e sembra ad alcuni che in America abbiano detto tutto, abbiano fatto tutto, senza lasciare posto ad altri. I giovani — da Bowles a Styron, da Bellow alla Keogh, dalla McCarthy a Phillips — vengono sempre giudicati in rapporto ad altri: somiglia al tale, non somiglia al talaltro.

Molto meno spesso invece si osserva che la molla che nel primo dopoguerra ha fatto scattare in primo piano la narrativa americana col suo sogno di freschezza e di sincerità antiletteraria, ha animato una schiera di critici insieme a quella degli scrittori. Randolph Bourne è a malapena un nome, per noi, e da poco si conosce Van Wyck Brooks; eppure è stato Brooks a scendere in campo, nel 1915, come alfiere del radicalismo letterario che esigevo uno stretto legame tra letteratura e vita, intesa questa come esperienza vitale, in contrasto coi critici conservatori che intendevano per vita i valori morali stabiliti dalla tradizione. E se Brooks fu l'alfiere del movimento, l'eroe di esso fu il piccolo, deforme Bourne, coetaneo di Brooks ma precocemente morto a trentadue anni, prima di aver dato una base filosofica o un programma costruttivo alle aspirazioni che lo animavano.

Sono in pochi a conoscere Bourne e così sono in pochi a conoscere l'origine della critica americana moderna: come dire, lo Anderson dei critici, il punto di partenza da cui si staccò da un lato la corrente più rigorosamente sociale di Frank, Eastman e Reed e dall'altra la corrente della critica psicologica di Brooks e Lewisohn e Josephson. Esempio prezioso nella storia letteraria del mondo, letteratura e critica andavano al passo; e mentre Dreiser e Mencken affrontavano all'unisono la via del naturalismo, si consolidava la caratteristica dell'alleanza americana tra critica e letteratura nella lotta contro la tradizione « genteel » del sentimentalismo e delle buone maniere.

E' un'alleanza che durò per tutti i « twenties »; e caratterizzò perfino la scissione avvenuta nella critica stessa, quando si delineò la corrente estetizzante nata da Santayana, Humecker e il crociano Spingarn

(e continuata poi da Eliot e Pound). Fu in pieno accordo che le due correnti si batterono contro il movimento reazionario neo-umanista guidato da Brownell e poi da More e Babbitt; e avvenne così che la battaglia si svolse più aspra in sede critica che in sede letteraria. I giovani che intorno al 1930 parlavano delle « due scuole letterarie » in antagonismo, in realtà parlavano di due scuole di critica: la conservatrice di Babbitt e More e la ribelle dei « Nuovi critici ». Uscirono antologie polemiche con titoli come: *L'Umanesimo e l'America* e *La critica dell'Umanesimo*; e alla battaglia tornarono a unirsi gli scrittori quando i critici liberali, incapaci ormai di continuare il realismo sperimentale e l'entusiastico socialismo democratico di Brooks e Mencken, si crearono un'ortodossia — loro, nati per distruggere l'ortodossia umanistica — e, spinti dalla crisi del 1929, si riallacciarono soprattutto alla corrente della critica sociale di Eastman per individuare le responsabilità della letteratura nell'azione politica.

Ma non poteva essere che un'ortodossia d'accatto, per i discendenti di Whitman e di Emerson. Mentre Hicks e Gold insistevano nell'atteggiamento marxista — o, ormai, staliniano — Wilson, Farrell, Burke e la « Partisan Review » tornavano a invocare per lo scrittore una totale libertà ideologica. L'alleanza stretta tra Hitler e Stalin nell'estate del 1939 segnò la fine dell'equivoco: i discendenti di Emerson si aggrapparono al sogno del liberalismo americano, e furono in pochi a restare fedeli al principio comunista.

Questo segnò la ripresa della critica estetizzante che, più o meno rifacendosi a Poe e James, Eliot aveva difeso con Pound dal 1915 e ora raccolse anime sbandate e il gruppo dei critici del Sud (Ransom, Tate, Warren, Jarrell), rafforzando la voga del disprezzo per le forme autoctone del pensiero e dell'arte americana e dell'ammirazione per le forme d'arte europea: la critica francese di St. Beuve, la narrativa inglese, l'arte italiana e così via.

Ma è il caso di dire che, scacciata dalla porta, l'America rientrò in casa sua dalla finestra. A misura che la critica ufficiale si andava europeizzando, sorse in America una critica per così dire secondaria: la critica del costume, nata insieme dal gusto per

la sociologia caro al decennio del 1930 e dalla tradizione iconoclasta che aveva fatto sgorgare la vena più autentica della narrativa americana.

Se questa tradizione si era sviluppata come rivolta di costume nel primo dopoguerra, ed era diventata rivolta sociale — o più che altro protesta — nel decennio della « grande depressione » che seguì la crisi del 1929, la sociologia si sviluppò soprattutto in questo secondo decennio. Mentre gli scrittori si gettavano con rancore comune a denunciare la realtà del disfacimento generale quasi a frugarvi le cause della catastrofe e creavano la narrativa di protesta che avrebbe avuto come esponenti Caldwell e Steinbeck, Dahlberg e Richard Wright e, con senso ben diverso, James T. Farrell, dalla sociologia veniva offerta al pubblico una serie di esperti che mettevano al servizio degli uomini sconcertati i frutti delle loro ricerche. Uscirono studi sugli sprechi industriali e sulla vita degli operai, sui problemi di classe e di casta e sul problema razziale visto alla luce dell'antropologia, studi di agraria e di urbanistica.

Pareva che l'America avesse perso la voglia di scherzare: tutti facevano molto sul serio, quelli che protestavano e quelli che studiavano le cause della protesta, quelli che sprofondavano nella rovina e quelli che lottavano per ritornare a galla. Ma quando il New Deal, o forse soltanto lo scorrere del tempo, incominciò a dare i suoi frutti e l'America tirò il fiato per accorgersi che la

sua narrativa e la sua critica si andavano smorzando nella europeizzazione diventata di moda, parve che si piegasse su se stessa e col rigore ereditato dagli studi sociologici e la spregiudicatezza ereditata dagli scrittori iconoclasti si volgesse a studiare la propria storia.

Fu allora che incominciarono a uscire libri come *Black Metropolis* o *Chicago Confidentially* o *Inside Black America*, dove la storia di Chicago e di New York, favole stupende, erano narrate con rigore di scienziato e fantasia di poeta; e storie di gangsters moderni come Al Capone o antichi come Jessie James; e le storie dei magnati di Matthew Josephson, e la storia del primo dopoguerra di Frederick Lewis Allen. Non è facile chiudere questo elenco; e non si sa quale di questi libri lodare di più per la freschezza, il brio, il rigore morale con cui sono scritti. Non c'è dubbio che questa è la nuova pagina scritta dall'America nella storia della cultura; non c'è dubbio che questa è la scoperta che incalzerà le altre scoperte, di una narrativa libera dalle pastoie della letteratura e di una critica scevra di estetismi.

Ancora una volta l'America è sgusciata via dalle mani della vecchia Europa per darle una lezione di freschezza. Ai critici e ai letterati americani della nuova generazione, precocemente invecchiati nelle biblioteche europee, ha indicato la vera, infallibile via da seguire: l'amore per la vita, la curiosità per la propria storia.

FERNANDA PIVANO

LE ARTI FIGURATIVE

Mentre scrivo, è ancora in corso la grande mostra di pittura olandese del Seicento, passata da Roma a Milano: una occasione eccezionale, per il pubblico italiano, di conoscere una civiltà artistica che è fra le preminenti nella storia delle arti figurative, e che in Italia non è possibile avvicinare che per nuclei di opere sparsi e non troppo ricchi. E non è facile penetrare anche mediocrementemente questa civiltà così sfumata e complessa nella sua apparente monotonia di timbro; ma che, d'altra parte, per chi resti estraneo a certe più intime ragioni della pit-

tura, potrà forse sembrare estremamente variata e piacevole. Vi trovan voce gli atteggiamenti più liberi e diversi: la cronaca della nazione nei ritratti corali delle « gilde » e dei corpi di guardia, la vita intima dei cittadini e dei villani nelle scene di genere borghesi e rustiche, l'uomo individuo nei ritratti, la tranquillità o il dramma della natura nelle tempeste e nelle bonacce, nelle notti di luna e nel giorno luminoso, la vita silenziosa delle cose nella natura morta; lo spirito religioso, infine, negli interni delle chiese solitarie o nella biblica terribilità di