

dotti altri due romanzi, premiati nel 1959-60: *I figli morti* e *Prima memoria*. Quest'ultimo è forse la prova maggiore della genuina narrativa della Matute, centrata sostanzialmente nella zona vitale e fantastica dell'infanzia e della memoria, non intesa idillicamente, ma esplorata a contrasto della brutalità e dell'ingiustizia del mondo adulto. Quindi, una memoria e un'infanzia scavate nel midollo della più vissuta e appassionata realtà, cioè l'esperienza crudele del bambino nei primi tempi della Guerra Civile; è un assillo di tutta questa generazione di scrittori, ma in Ana María la cronistoria è prevaricata dal sospetto biblico-semitico di un peccato radicale dell'adulto, da cui una finale ebbrezza di patetica conflagrazione. Le figure di Matía e Borja nel progresso fatale d'infanzia e d'adolescenza sono fra le creature più vive ed umane del romanzo novecentesco, sbalzate in una parola poetica senza tecniche speciose, di rude e

semplice impulso, pur controllato sui modelli classici della narrativa iberica. La stessa temperie di passione e di stile è dato trovare in *Festa al Nordovest*, sorta di kermesse tragica e paesana alla Valle-Inclán, ma calibrata e motivata su un fondo sociale e paesistico di appello costante.

Ma una cosa vorremmo raccomandare all'industria editoriale, senza scendere a esempi ingrati: che si serva di buoni traduttori; il fantastico e il patetico dei nuovi romanzi spagnoli si risolvono in una ricerca di stile nuovo: tale verità estetica è quella che conta. Vorrei portare come esempio di schietta versione la silloge *Miliziani a Ibiza* del poeta Rafael Alberti presso Parenti a cura di Dario Puccini; comprende due racconti e un dramma riferentisi alla Guerra Civile, e un brano sullo *Zio garibaldino* (si chiamava Merello): scritture cordiali del generoso impegno umano di Alberti, esempio e monito alle nuove generazioni che non disperino e non disarmino.

ORESTE MACRÌ

## LETTERATURA AMERICANA

### La narrativa degli Anni Cinquanta: J. D. Salinger

Forse è vero, come osservava un paio di anni or sono John W. Aldridge, che non esiste più un *corpus* organico e coerente di narrativa negli Stati Uniti. Va aggiunto che gli scrittori i quali, attorno al '30, contribuirono a dar vita a una stagione narrativa di una rigogliosa ricchezza e varietà, se non sono scomparsi hanno finito per sprofondata in una sorta di manierismo e di sterile ripetizione di se stessi dalla quale sembra arduo uscire. Ora anche il lettore italiano viene messo in grado di giudicare se almeno qualche libro significativo sia apparso nell'ultimo dopoguerra, se la narrativa degli Anni Cinquanta abbia una parola non effimera da dire. Ed è in grado di fare

qualche confronto con le opere più recenti di scrittori di una generazione precedente. Ecco dunque una serie di coincidenze non del tutto casuali: *The Catcher in the Rye* di J. D. Salinger, che è del '51, pubblicato da Einaudi col titolo *Il giovane Holden*, in attesa che lo stesso editore presenti anche i nove racconti, *Nine Stories*; tra qualche mese, sempre per i tipi di Einaudi, *The Assistant*, di Bernard Malamud, che è del 1957 (e che si chiamerà probabilmente *Il Commesso*); Mondadori pubblica intanto, di Nelson Algren, *Passeggiata selvaggia* (*A Walk on the Wild Side*, 1956).

Proprio negli ultimi mesi del '61 tanto Salinger che Malamud sono tornati alla ribalta: il primo con *Franny and Zooey*, due lunghi racconti apparsi già sul *New Yorker*, il secondo con un impegnativo romanzo che si intitola *A New Life*. Per

entrambi si può parlare di una dinamica ben netta nel quadro di una ricerca narrativa che ha di gran lunga superato il puro e semplice esperimento ma che al tempo stesso rifiuta di ripetersi, di nutrirsi di « clichés », di diventare, com'è purtroppo il caso di molti scrittori americani anche in tempi recenti, prodotto industriale.

Che il romanzo di Salinger debba essere considerato ormai uno dei libri più importanti apparsi in America nel Novecento mi sembra fuori questione; ciò che ci impegna oggi è piuttosto l'andare a fondo sulla singolare attitudine di Salinger a tradurre in termini di risultato narrativo la condizione attuale, complessa e conturbante forse come non mai, della società americana. In questo senso lo sviluppo della narrativa di Salinger si prospetta di una eccezionale coerenza e di una sbalorditiva consapevolezza. Non bisogna lasciarsi ingannare dalla apparente limitatezza della dimensione per così dire ambientale del mondo di Salinger. Certo, Holden Caulfield, il suo eroe più noto, proviene da un *milieu* preciso, ne ha non soltanto le connotazioni caratteriologiche, ma anche il linguaggio. Quando l'editore italiano, con una terminologia piuttosto mercantile, ci informa che il romanzo di Salinger « continua a vendersi ogni anno negli Stati Uniti in duecentocinquanta mila copie » non precisa che per la prima volta da decenni uno scrittore americano ha un pubblico molto definito, che è poi lo stesso che popola i suoi libri, il mondo degli studenti di università soprattutto dell'East, di certi *colleges* più sofisticati ma anche di più alto livello. Al di fuori di questo ambiente Salinger è quasi sconosciuto; egli esprime una generazione fortemente delusa e fortemente critica, che un poco frettolosamente, visto che è meno fragorosa di quelle che l'hanno preceduta, è stata chiamata negli Stati Uniti « la generazione silenziosa ». Ne esprime i dubbi, le perplessità, l'innocenza — vorrei dire la castità — i complessi, le sprovvedutezze, il distacco dal nucleo familiare (secondo la memorabile definizione di Margaret Mead, che in America non c'è seconda generazione), la ricerca di un diverso orizzonte, ricerca che è la stessa della giovane narrativa, e si realizza nell'aspirazione ad esplorare attivamente, come ha

scritto Wright Morris riprendendo una frase che è nell'ultimo paragrafo di *Huckleberry Finn*, « il territorio che ci sta dinnanzi ». (*The Territory Ahead*, Harcourt and Brace, 1958).

Nel ragazzo Holden si è voluto scorgere un deliberato inserimento in una lunga tradizione di narrativa in cui il protagonista o il personaggio chiave è appunto un adolescente, tradizione che, partendo da Twain, comprende poi nel Novecento il Nick Adams di Hemingway. L'accostamento mi sembra troppo generico e sotto certi aspetti del tutto ovvio. Holden è, innanzitutto, un angolo di visuale, un punto di partenza. Se il romanzo si esaurisse nella sua personale esperienza, il suo universo risulterebbe per forza di cose quanto mai limitato. Holden è il punto di rifrazione, è il giudice inconsapevole di una condizione umana che lo trascende; se la struttura del romanzo rammenta il modulo picaresco che affiorò dichiaratamente nella grande narrativa inglese già nel secolo decimottavo, il suo protagonista va ben oltre, è un pellegrino che, se pur manca della ferma determinazione del classico modello puritano del Bunyan, cammina sulla via della perfezione, o per lo meno della perfettibilità, affrontando e superando vittoriosamente le tentazioni e l'assalto dei peccati capitali: il suo è un itinerario ideale. (In *The Catcher in the Rye* le tentazioni fondamentali sono precisamente tre, a mio avviso, e in esse si configura la casistica più corrente a questo proposito in America: l'alcool, quando Holden si ubriaca quasi con rammarico ma resiste e in sostanza supera l'insidia; il sesso, quando respinge le profferte della prostituta; l'omosessualità, quando sfugge insieme con orrore e con stupore al tentativo di violenza del suo vecchio professore, Mr. Antolini. Non si dimentichi che Holden è vergine).

Holden persegue dunque una ricerca di valori che va di pari passo con la sua acquisizione di ciò che non si può accettare nella società costituita. La scelta dell'adolescente come personaggio guida non meraviglia affatto, proprio perché si tratta di un personaggio « aperto », tale da consentire una apprensione della realtà non viziata dalla sedimentazione del pregiudizio o del partito

preso, e da rappresentare conseguentemente quella costante di innocenza che riconosciamo come fondamentale nell'intero corso della narrativa americana, l'Adamo americano, come lo ha chiamato opportunamente Richard W. B. Lewis. Holden ci appare allora come discendente non soltanto di Huck Finn, ma anche della jamesiana Maisie, del Nick di Hemingway, e ci rammenta l'importanza del personaggio del giovane o del ragazzo in altri scrittori di quest'ultimo dopoguerra (pensiamo alle due bimbe dell'eccellente racconto di Herbert Gold — uno scrittore che non ha avuto fortuna da noi — intitolato *Love and Like*, e che è del 1958). In una società come quella statunitense, con il peso di una tradizione spesso contraddittoria per effetto delle conseguenze di un rapido sviluppo economico sociale, l'adolescente si trova esposto a prove ben più ardue e sconvolgenti che non altrove. In un suo libro che fa ormai testo (*Childhood and Society*, Norton, New York, 1950) Erik H. Erikson ha scritto a questo proposito: «Dobbiamo tentare di formulare il modo con cui le contraddizioni interne della storia americana possono esporre i giovani a un corto circuito emotivo e politico danneggiando così il loro potenziale dinamico». Qui siamo al linguaggio freddo e un tantino sgradevole del ricercatore, ma si constata che Salinger sembra aderire alle postulazioni di chi, come lo Erikson, mettendo a fuoco il problema dell'auto-identificazione, insiste sull'urgenza di questa nuova problematica oggi, così come, alcuni decenni or sono, si era fatto nella psicanalisi a proposito di una interpretazione in chiave specificamente sessuale. (Un altro significativo punto di osservazione è costituito, naturalmente, dalla sorellina del protagonista, che offre per così dire una interpretazione diversa e complementare, con un implicito e diverso giudizio di Holden, anch'esso sostanzialmente antipragmatico e al difuori di schemi logori e consueti).

L'itinerario morale di Holden è, di per sé, piuttosto elementare, come elementare è il linguaggio di Salinger, che non conta probabilmente più vocaboli del *basic English* ma che appunto da questa netta e contrappuntata semplicità trae la

sua maggior forza. Egli parte da una rappresentazione dei due aspetti polari del suo mondo: la scuola e la famiglia. Nella scuola egli trova un sistema e un ambiente per i quali si sforza invano di provare una simpatia che apra la strada alla persuasione sulla loro validità. Due studiosi che hanno cercato, invero un poco rigidamente e sbrigativamente, di mettere a fuoco la tematica della narrativa di Salinger (Frederick L. Gwynn e Joseph L. Blotner, *The Fiction of J. D. Salinger*, University of Pittsburgh Press, 1958), osservano giustamente che la polemica di Holden è diretta soprattutto contro la *phoniness*—*phony, phoney, phoniness*, questi neologismi di impronta irlandese che risalgono agli inizi del secolo sono parole chiave per Salinger — e cioè contro la contraffazione, la stupida, conformistica finzione del buon borghese pretenzioso. Holden non è uno studente fallito per prigizia o per mancanza di doti, lo è per l'incapacità di inserirsi in un sistema che gli ripugna e per l'impossibilità, in quel sistema, di perseguire una effettiva ricerca di valori o di comunicazione umana. Una simile ricerca, che parte dalla fiducia nel prossimo e in un intenso desiderio di affetto, urta contro l'egoismo, l'incomprensione, il conformismo.

I compagni d'università sono sordi e rozzi; persino nella scarsa cura della persona essi rivelano la propria elementarità. Il sesso è uno dei loro imperativi più immediati; lo sport la pratica più costante. Holden vorrebbe comunicare con loro, ma non vi riesce: il punto di rottura si ha quando egli teme che uno di loro abbia avuto rapporti sessuali con una fanciulla che egli considera l'ideale stesso della femminilità e che, vero prodotto della mente, non compare mai se non indirettamente nel romanzo. Non rimane che abbandonare l'università, anzi, fuggirne, come Huck Finn fugge le persone «per bene» che vogliono educarlo. Ma anche gli uomini comuni sono sordi e crudeli. Il taxista di New York al quale Holden chiede notizie delle ochette che vivono nello stagno al Central Park gli risponde ruvidamente, considerandolo un idiota, poiché uno degli aspetti della disumanità dell'uomo medio americano è il disinteresse, la mancanza di affetto

per le creature, quell'affetto che Holden sente intimamente e che si riflette anche nella sua visione religiosa (« Gesù non mandò mai Giuda all'Inferno... Credo che chiunque tra i Discepoli l'avrebbe mandato all'Inferno e così via — e in fretta, anche — ma ci scommetto quel che volete che Gesù non l'ha fatto »).

Anche con la pagina scritta Holden esige un contatto diretto, per ingenuo che possa risultare; allo scrittore che meglio apprezza egli vorrebbe telefonare, e così egli esprime la sua inclinazione per un determinato libro. Siamo sulla strada di una risoluzione religiosa e irrazionale della problematica morale, una risoluzione che esce dall'insegnamento tradizionale di impronta puritana, così estrinseco e catechistico, e che lo porta a una istintiva simpatia per le monache incontrate in un ristorante o lo induce a un amore diretto, personale per Cristo, che fa a meno di ogni superstruttura problematica.

La fase successiva nella evoluzione mentale di Holden, il quale, come Huck Finn, parte per esplorare nuovi territori senza che ci sia dato di sapere più nulla di lui, la troviamo in un altro fanciullo, quello che dà il nome al racconto *Teddy*, raccolto in *Nine Stories* e che risale al 1953, due anni dopo il romanzo. Teddy è un fanciullo prodigio, più giovane ancora di Holden, e anch'egli insofferente dell'ambiente familiare in cui vive. Holden si sente distante dai genitori, e l'unica volta che nel corso del romanzo egli si reca a casa lo fa di soppiatto, cercando di evitarli, per parlare soltanto con la sorellina. Teddy dichiara di provare soltanto dell'affinità per il padre e la madre, quest'ultima tipica « Mom » quale la descrivono nelle loro casistiche lo Erikson o Ruth Benedict, delusa e repressa ma al tempo stesso sciocamente imperativa; quello masochista, frustrato e alla ricerca di una supremazia formale nella famiglia, che lo renda *boss* anche nella vita domestica, secondo i principi di una stanca morale degli affari. I genitori di Holden, per quel che ne sappiamo, appartengono alla stessa categoria.

Teddy è dunque alla ricerca di un adattamento che presuppone, per riuscire, una definitiva revisione di valori. Qualcosa del genere ha tentato

l'adulto Seymour, protagonista di *A Perfect Day for Bananafish*, la prima delle *Nine Stories*, ma non vi è riuscito e ha suggellato col suicidio la propria sconfitta. Teddy pensa di superare l'*impasse* giungendo a vagheggiare una sua visione del mondo che rivela la evidente influenza del buddismo *Zen*, che è uno degli approdi recenti di Salinger (è inutile sottolineare qui la fortuna americana dello *Zen*, dovuta soprattutto ai libri divulgativi del Suzuki). I discorsi di Teddy, ovviamente improbabili in un bambino di dieci anni quale egli è, rivelano fino a che punto la rappresentazione del bambino o dell'adolescente servano a Salinger come simboli di comodo. « Sapete » dice Teddy « di quella mela che Adamo mangiò nel Giardino dell'Eden, di cui si parla nella Bibbia? Sapete che c'era nella mela? Logica. Logica e roba intellettuale. È tutto quello che c'era. Così — questo è ciò che penso — quello che dovete fare è vomitare se volete vedere le cose come sono realmente... Molti non vogliono vedere le cose come sono realmente. Non vogliono neppure smettere di nascere e morire tutto il tempo. Vogliono soltanto nuovi corpi tutto il tempo, invece di fermarsi e stare con Dio, che è la cosa davvero bella... Non ho mai visto un tale branco di mangiatori di mele ».

Teddy, vittima egli stesso dell'assurdo della vita quotidiana, muore per effetto di un vero e proprio atto gratuito che aveva previsto, spinto dalla sorellina in una piscina vuota, sul transatlantico su cui viaggia con la famiglia. Il romanzo e i racconti di Salinger non si concludono mai nel senso tradizionale della parola: sono davvero aperti verso il territorio che ci sta dinanzi. L'interrogativo rimane sospeso in uno dei racconti più risolti, *For Esmé-with Love and Squalor*, ove la progressione è peraltro ben definita tra lo squalore della vita quotidiana e una sofferta aspirazione all'amore, alla comunicazione umana; così è per *De Daumier-Smith's Blue Period*, con il suo evidente travaglio religioso che, oscillando tra San Francesco e Lutero, approda esso pure a conclusioni chiaramente *Zen*, e ancora in *Franny*, la prova forse più conclusa di Salinger, con il suo mirabile equilibrio tra rappresentazione dell'ambiente

universitario, ritmo, maturità espressiva e il rapporto tra ricerca sofferta di valori e ironia, peculiare della narrativa di Salinger.

Liquidata ogni indulgenza contenutistica, il linguaggio di Salinger si va facendo sempre più sottile, impalpabile. Il suo *verbiage*, il suo ricorso a uno *slang* tutt'altro che intricato, sono elementi essenziali nella economia narrativa. Uno studio del suo lessico meriterebbe davvero un capitolo a parte (magari col sussidio dell'ottimo *Dictionary of American Slang* del Wentworth e del Flexner, apparso nel '60, o dell'agile e informato volume di Thomas Pyles, *Words and Ways of American English*, pubblicato nel 1952 dalla Random House). Non vi è mai, da parte di Salinger, compiacimento per il bizzarro o per il sanguigno. Il suo *slang* è per così dire classico, nutrito di vocaboli ormai diffusi (alcuni risalgono all'inizio del secolo e compaiono nell'*American Language* del Mencken) ma scelto come elementi necessari di un discorso che vuol essere insieme — ci si passi la parola abusata — una *koiné* ed uno strumento libero delle pastoie di una sintassi ormai convenzionale, distaccato e pure estremamente vibrante, sempre limpido. Si veda il caso del racconto *Down at the Dinghy*, ove il culmine drammatico della narrazione si raggiunge proprio attraverso una parola, lo spregiativo *kike* usato per indicare gli ebrei, cui la madre del piccolo Lionel attribuisce il significato di *kite*, aquilone, per evitare che la sua sensibilità sia scossa e il suo equilibrio interiore compromesso da manifestazioni di volgare antisemitismo di cui il bambino è già stato testimone.

*The Catcher in the Rye* e i racconti sono, si potrebbe dire, compiutamente *scritti*, nel senso che il linguaggio è mirabilmente risolto, che non vi rimangono scorie né secche narrative: pochi libri possiedono il ritmo e la perfezione di struttura (così rara oggi tra i giovani scrittori americani) del romanzo di Salinger. Ora egli si trova di fronte a problemi più sottili e complessi, come è dato di constatare in *Franny* ma soprattutto in *Zooey*. Il racconto che diviene una professione di fede — e quale professione di fede — pretende non soltanto un progressivo stemperamento del-

l'urto dei fatti o degli oggetti, ma un avvicinamento costante all'ideale dello *Zen*, il gesto, il valore spaziale, la verifica di nuove dimensioni. Così lo scrittore procede su un sentiero pieno di insidie, ben sapendo che i nuovi impegni possono condurlo a un profondo rinnovamento del suo linguaggio, sotto certi aspetti utopistico, che si prospetta in termini di variazione, di allusività, alle soglie del pericolo estremo: il silenzio.

Un problema arduo si prospettava per il traduttore. Adriana Motti lo ha affrontato con molta serietà e molto impegno. *Il giovane Holden* non tradisce l'originale, anche se (a parte alcuni infortuni cui si potrà rimediare e che posson capitare a qualunque traduttore, per agguerrito che sia) qua e là il *tono* vien tradito. È il caso di espressioni dubbie come « marpione sfessato » o di qualche soverchia sforzatura (inutile tradurre « head », che non è parola di *slang*, « zucca », anziché « testa », « capo »). Ma essa merita lode e incoraggiamento per le eventuali nuove edizioni del libro.

## Due generazioni Malamud e Algren

Bernard Malamud ha oggi quarantasette anni. Il suo primo romanzo, *The Natural*, è del '52; il più riuscito, *The Assistant*, del '57, e i racconti di *The Magic Barrel* del '58; del '61, come si diceva prima, il libro forse più impegnato, *A New Life*. La sua tematica, è stato detto più volte, risente dell'influsso della cultura *yiddish* nei confronti della quale egli sarebbe debitore, ma la nostra ignoranza in questo campo ci impedisce di approfondire un aspetto che riteniamo secondario del suo lavoro di narratore. La presenza dell'ambiente dal quale egli proviene è invece determinante, anche se pare attenuarsi nell'ultimo libro. Tralasciando il primo romanzo, ancora nettamente sperimentale, è chiaro che nel mondo simbolico e mitizzato di Malamud quale si definisce in *The Assistant* la tematica del narratore mette alla luce uno dei suoi punti di forza, che è costituito appunto dall'utilizzazione della costante religiosa in termini di valore, piuttosto che di ortodossia.