

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.

Malamud lavora in *The Assistant* sul terreno preferito da molti narratori americani di gusto *hard-boiled* e realista, il periodo della Depressione, ma vi compie con tutta evidenza un'operazione di continuo recupero del dato oggettivo per trasferirlo in un contesto simbolico attraverso uno scavo psicologico del personaggio. Diciamo psicologico e non psicanalitico perché il tentativo di uscire dalle secche di una antinomia che ha gravato sovente come un'ipoteca sulla narrativa americana degli ultimi trent'anni sembra comune a molti scrittori delle generazioni più recenti (l'antinomia ha una sua contropartita nel campo della ricerca negli Stati Uniti, come ha dimostrato con grande acutezza e ampia documentazione una specialista, Marie Jahoda, in un contributo al congresso di studi americani di Berlino dello scorso settembre, intitolato *Some Notes on the Influence of Psychoanalytic Ideas on American Personality Research*).

I piccoli bottegai ebrei che vivono poveramente, quasi in miseria, in una New York grigia e deprimente sono parte di una generazione di immigrati che si è mantenuta quasi intatta come un'isola, mentre nella generazione successiva è sopravvenuta una frattura profonda. I vecchi Morris di *The Assistant* si abbarbicano da un lato a un sistema economico superato, quello del piccolo commercio al minuto, minacciato irrimediabilmente dai supermercati, e dall'altro a una coscienza di casta che ormai non ha altro significato se non quello di una vuota superstruttura. La loro diffidenza verso i *goys*, i gentili, non è facilmente sradicabile; i loro figli, al contrario, sono o indifferenti a queste barriere, come Louis Karp, perché hanno assimilato la religione americana degli affari e degli interessi, o ne sentono le limitazioni drammaticamente, come Helen Bober, senza trovare una via di uscita, senza poter eliminare le incrostazioni conformistiche per riportare alla luce un'ansia di verità che esiste al di là delle convenzioni ancestrali. È la crisi di adattamento a una società ancora parzialmente estranea che turba Helen come turba Frank Alpine, il giovane commesso di origine italiana le cui vicissitudini lo portano a sfiorare il delitto prima di

trovare con Helen un terreno comune che, per un individuo in crisi quale egli è sempre stato, significherà la conversione. « Darei a mia moglie qualsiasi cosa mi chiedesse », dice Louis a Helen, riferendosi però soltanto al benessere materiale, e quando la ragazza gli chiede: « Ma se essa volesse diventare migliore, avere idee più ampie, vivere una vita più degna? Moriamo così in fretta, senza speranza. La vita deve avere un significato », egli le risponde: « Senti, bimba, lasciamo perdere questa profonda filosofia e andiamo a mangiarci un *hamburger*. Il mio stomaco si lamenta ».

Anche Frank ricerca la « Verità della Vita », e giunge a comprenderlo confusamente, grazie alla compagnia di Helen, alle letture che essa gli consiglia e che si fondono curiosamente con le nozioni apprese nell'infanzia, così che Anna Karenina dà la mano ai *Fioretti* di San Francesco (un significativo ricorso, come si vide prima, anche per Salinger). Il suo è un turbamento fisico oltre che morale, una ricerca di sentimenti oltre che di equilibrio intimo. Dopo aver derubato il vecchio Morris e violentato la ragazza, Frank inizierà una spiazione, una rigenerazione, una ricerca di ordine che si concluderà, anche qui simbolicamente, con la circoncisione e l'ingresso nella nuova comunità.

C'è nei personaggi di Malamud un singolare residuo di *romance*, di melodramma. È il caso del protagonista del racconto *The Lady of the Lake*, un modesto commesso di grandi magazzini che, con i pochi risparmi, viene in Italia proprio perché l'Italia è la patria del *romance*, e dopo averlo inaspettatamente trovato lo perde per la propria viltà e la propria mancanza di coerenza. Secondo una tradizione biblica, per i personaggi di Malamud conoscenza è sinonimo di rapporto sessuale: l'una e l'altra si completano, innestando l'antichissimo dato religioso su una moderna ricerca psicologica e caratteriologica. (Un inutile sussidio su questo punto può essere fornito dalla lettura di *Existence*, di Ernest Angel e Henry F. Ellenberger, che, apparso nel 1958, ha raggiunto nel '61 la settima ristampa e contiene pagine assai penetranti).

In *A New Life* un modesto insegnante di *college* insegue questo disperato sforzo di autode-

finizione abbandonando la città e spingendosi nel Nord Ovest, condannandosi, lui sostanzialmente liberale e anticonformista, a vivere in un ambiente soffocante e retrivo ove la cultura ha perso ogni senso e dove i risultati più apprezzati degli studenti sono i trionfi sportivi. Ma laggiù egli riscopre la natura e la donna, anche qui avventurosamente, tra mille contraddizioni, fuggendo poi verso la California con la moglie di un altro che in fondo egli non ama più ma che lo ha aiutato a cercare nuove soluzioni, quasi come per scommessa, alla ricerca di nuove alternative. Alla donna che gli chiede che cosa egli voglia dalla vita, questo S. Levin, sul cui nome è facile tentare, come l'autore fa, un gioco di parole con *love*, amore, risponde: « Ordine, valore, realizzazione, amore ». Ed è dopo averla posseduta che egli le dice di aver compreso di avere in sé « a new identity ».

Si tratta di una ricerca individuale in un mondo indifferente od ostile, in certo senso irrecuperabile. In Salinger il mondo « pubblico », l'interesse politico sono del tutto assenti; in Malamud il radicalismo è frutto più di inquietudine che di convinzione coerente, quando non finisce per essere monopolio degli opportunisti, mentre il conservatorismo rigido e ottuso accompagna una condizione di vita soffocante nella quale si adagia tutta una classe, una categoria di persone.

S. Levin, questo Holden maturo e insoddisfatto, non raggiunge ciò che sogna di realizzare, ma, egli pure, si mette in marcia. Anche per lui, ciò che conta è affrontare il territorio che sta dinnanzi, non seguire l'esempio dei pionieri che, una volta insediatisi, hanno perso ogni slancio ed ogni vitalità. Dopo un libro come *A New Life* è difficile prevedere le nuove tappe di un esperimento narrativo per molti aspetti confuso, nella sua problematica non priva di residui deteriori come nel suo linguaggio, che raggiunge spesso una rara efficacia, passando dalla misura sommessa e commossa insieme di *The Assistant* a una più distesa e mossa, più libera non senza una concessione all'ironia che si fa quasi beffarda, per tacere di certi echi, specie joyciani. Ma Bernard Malamud resta una delle presenze più dirette e più significative della nuova narrativa americana.

Algren appartiene a una generazione più vecchia anche come gusto, ma non vorrei che si perpetuasse sul suo conto l'equivoco dello scrittore realista alla Farrell. *Passeggiata selvaggia* riprende motivi già noti, mutando soltanto lo sfondo, che da Chicago muove al Sud, a New Orleans. Nella parte finale del suo romanzo Algren ha addirittura utilizzato il materiale del suo racconto forse più bello, contenuto in *The Neon Wilderness* e che apparve in italiano in *Notti di Chicago* col titolo *La faccia sul pavimento del bar*. Il torto di Algren è forse quello di aver eretto a categoria, a retorica il suo mondo, ma egli lo ha scoperto nelle sue nervature tragiche e nel suo linguaggio, che costituisce probabilmente l'esperimento più importante nella narrativa americana tra il '35 e l'ultimo dopoguerra. Nel combattimento furioso che si incontra al termine del romanzo non assistiamo a una delle tante cazzottature di norma nella letteratura o nel cinema della violenza. Si tratta di un duello che per la sua epicità ricorda i grandi scontri che chiudevano i poemi cavallereschi, e non è detto che il vero sconfitto sia chi ne esce apparentemente battuto. Il ritorno del giovane Dove (e si noti anche qui il significato del nome, « colomba ») alla campagna da cui viene, dopo esperienze che ha affrontato con l'assurda incoerenza di chi manca di un universo morale ma che può crearsene uno, forse precario e monco ma non per questo fragile, lascia intendere che anche per Algren la ricerca di un « accomplishment » esiste come per S. Levin. È la « costa crepuscolare » che nelle *Notti di Chicago* appariva nei sogni all'ufficiale di polizia (*Il capitano fa brutti sogni*) e che egli non avrebbe mai raggiunto. Il « territory ahead », cioè, o, se si vuole, la « luce verde » del *Great Gatsby* fitzgeraldiano, che è semibuio, ove ci si brucia e ci si annulla.

Questa della soluzione provvisoria, della mancata catarsi, è occorrenza frequente nella narrativa americana. Sappiamo bene che cosa trova Twain nel territorio oltre *Huck Finn*: il pessimismo totale e tragico, disperato, di *The Mysterious Stranger*; sappiamo quale sia il destino degli eroi di Fitzgerald, l'autore preferito dei personaggi di

Salinger, o quello di Nick Adams, al di là delle sue emozioni grand-guignolesche: la sua ferrovia, quella che segue in *The Battler*, ha lo stesso significato del fiume per Twain. Quello che ci importa è che Salinger e Malamud, pur esposti a molti rischi (lo stesso Salinger nel risvolto di *Franny and Zooey* ironizza sul futuro delle sue «locuzioni e manierismi») ci confermano che oggi la narrativa americana, dopo una stasi preoccupante, è di nuovo in movimento.

I critici « radicali », come Richard W. B. Lewis (e si veda il suo *American Letters* nell'ultimo numero della « Yale Review » del '61) pensano che

sarà la nuova « età americana », la si chiami di Kennedy o altrimenti, a fornire un « nuovo potenziale per lo spirito umano ». Il discorso è forse più adatto a Malamud che non a Salinger, la cui vocazione metafisica e il cui rifiuto a reinserire l'individuo insofferente nella massa riprendono motivi non nuovi nella cultura americana, pur invitando a un diverso ripensamento. Ma non ci sembra possibile negare il legame diretto che corre tra la positiva inquietudine della cultura americana delle giovani generazioni e la stimolante ansia di rinnovamento che si coglie oggi nel profondo della civiltà americana.

CLAUDIO GORLIER

LINGUE E LETTERATURE ROMANZE

Letterature d'oc e d'oïl

È frequente, e giustissimo, il rammarico per la scarsa attività divulgativa dei migliori studiosi italiani: riesce perciò doppiamente lieta l'incombenza di segnalare un volume che avvia nel modo più immediato e sicuro alla conoscenza della letteratura medievale di Francia. Aurelio Roncaglia, con *Le più belle pagine delle letterature d'oc e d'oïl*, Milano, Nuova Accademia, 1961 (« Thesaurus litterarum »), è riuscito a dimostrare che impegno divulgativo e impegno scientifico possono benissimo coesistere. Lo si vede nei « cappelli » premessi alle singole sezioni del volume (dove la densa eleganza, ed anche raffinatezza di discorso, di cui citeremo ad esempio le pagine su Maria di Francia e su Chrétien de Troyes, riesce a sistemare in quadri armoniosi, senza sforzo apparente, il risultato di una impegnata meditazione sui più recenti raggiungimenti e indirizzi degli studi neolatini, come nella presentazione della *Chanson de Roland*, che trova il giusto equilibrio tra le conquiste della filologia novecentesca e le esigenze documentarie e rico-

struttive recentemente riaffermatesi; e riesce ad anticipare argomenti e soluzioni nuovi, come per ciò che riguarda le « chansons de toile », o ad additare una migliore dimensione critica, come per Guglielmo IX); lo si vede nelle traduzioni tanto esatte quanto scorrevoli, che anche all'intenditore risultano spesso criticamente risolutive; lo si vede infine nell'ottima bibliografia finale, ammirevole non solo nell'aggiornamento, ma nella sicurezza di scelta: sicché il lettore riesce subito avviato alle consultazioni integrative più proficue.

Anche nella limitatezza dello spazio (occorreva racchiudere, in circa 600 pagine, il succo delle due più feconde e importanti letterature del Medioevo) il R. ha saputo rappresentare, talora per accenni, tutta l'estensione dei generi e dei temi. Perché se la linea generale dell'antologia era condizionata dal tracciato dello svolgimento storico (si passa così dai primi poemetti agiografici alla *Chanson de Roland* e alle altre *chansons*; esempi di romanzi del ciclo classico preludono alla « saga » di Tristano e Isotta e ai romanzi cortesi di Chrétien; della lirica si documenta la