

della piet  religiosa: tale il volere stesso di Dio. Bisogna per  aggiungere che, almeno negli ultimi anni di vita, Edwards era gi  in grado di constatare che la sintesi da lui postulata andava spaccandosi senza rimedio e riproducendo le sue alternative in modo del tutto insanabile. Poco meno di cent'anni pi  tardi, la morale del *Moby Dick* di Melville implicava esattamente il contrario: che, cio , una visione dinamica della religione che comprendesse un costante allargamento della conoscenza conduceva fatalmente alla catastrofe. Le ironie dello stesso Melville riguardo all'illuminismo in *Pierre* (ci sembra che questo sia il senso pi  autentico del « pamphlet » interno con la distinzione tra morale « cronometrica », vale a dire metafisica ed assoluta, e « orologistica », e cio  razionalistica ed empirica) lasciano intendere, insieme alla satira del concetto di progresso che appare costantemente in Hawthorne, a qual punto l'illusione di Edwards venisse radicalmente smantellata.

La parte vitale e pi  rigorosa dello studio dello Heimert, per ci  che riguarda il discorso volto alla letteratura, riguarda dunque due punti chiave. Uno sta nello sforzo di sottrarre al principio di natura la sua funzione prevalentemente metaforica attribuitale in genere dal puritanesimo americano, restituendole almeno in parte un significato diretto, autentico e immediato. Il risultato fu assai pi  ambiguo di quanto Edwards immaginasse, e ce ne accorgiamo nell'opera di scrittori quali Cooper ed Hawthorne, oltre, s'intende, che nella significativa risistemazione di Emerson e dei trascendentalisti. L'altro, indicato giustamente dalla Winslow nella sua recensione, va scorto nella teoria delle « affections », e cio  nella cura minuziosa con cui Edwards segue la graduale ed intima trasformazione dell'io, di quel « sense of the heart », per usare l'espressione dello stesso Edwards, la quale non approda affatto alla tranquillit  e alla contemplazione, ma all'angoscia e alla tensione tragica che incontriamo soprattutto in Hawthorne, in pratica e a distanza, il discepolo pi  coerente del grande teologo del Settecento. Le conclusioni dello Heimert suonano forse troppo ottimistiche. Se, come egli afferma, tanto Edwards quanto Chauncy e i suoi seguaci intendevano fissare degli obiettivi

precisi e perseguibili, essi finivano per indicare i punti focali di un conflitto irresolubile se non a patto di accettare un'ortodossia che andava gradualmente sfaldandosi. Pu  darsi che alle origini della democrazia americana si trovi un dibattito religioso che lasci  tracce profonde e positive, ma   altrettanto innegabile che l'aspirazione evangelica di Edwards non trova alcun riscontro nella realt . Coscientemente o meno, agli interrogativi angosciosi che seguiranno egli comincia a dar corpo, e, si sarebbe tentati di dire, fornisce la casistica e il vocabolario che alcuni dei maggiori scrittori americani dell'Ottocento faranno propri.

Favola e umor nero nella narrativa di oggi

Anche una ricerca classificatoria, pedante e spesso evasiva pu  avere la sua utilit  come occasione per un discorso di qualche urgenza:   il caso del volume di Robert Scholes, *The Fabulators* (New York, Oxford University Press), nel quale si affronta la tematica di alcuni scrittori americani delle ultime generazioni — Vonnegut, Southern, Hawkes, Barth — esaminati, secondo un dubbio criterio di affinit , accanto a due narratori inglesi, Durrell e la Murdoch. Per comodit  di discussione intendiamo lasciar da parte questi ultimi e John Barth, di gran lunga il pi  importante scrittore americano del gruppo, sul quale converr  tornare presto in occasione della comparsa in italiano del suo maggior romanzo, *The Sot-Weed Factor*. In compenso, diremmo che le considerazioni dello Scholes possono valere in certi limiti anche per un altro nome che non compare nel libro, cio  il discusso e anche troppo popolare William Burroughs, oltre che per Bruce Jay Friedman, che nei *Fabulators*   visto soltanto di scorcio.

I « favolatori » o favolisti di Scholes (che per motivi chiaramente spiegati nella prefazione si   servito di un vocabolo ormai in disuso) stanno lentamente trovando un pubblico anche in Italia: di Southern   stato pubblicato *Candy*, uno dei suoi libri meno sinceri e mordenti; di Hawkes *Second Skin* (il primo da Longanesi, l'altro da Feltrinelli,

Seconda pelle); di Barth *Fine della strada* (Rizzoli). Vonnegut e, come dicevamo, un altro Barth sono in programma per il 1968. Alla lista potremmo aggiungere *Catch 22* di Heller, di cui abbiamo avuto occasione di parlare in questa sede quando apparve da Bompiani la versione italiana, col titolo *Comma 22*. Naturalmente l'etichetta di Scholes va presa per quello che vale: una definizione di comodo estremamente generica e come tale contestabile. A proposito di questi scrittori si è fatto ricorso a tutta una serie di classificazioni: umor nero, forse la più fortunata (si vedano i due numeri dedicati all'argomento nel 1966 dalla rivista « Wisconsin Studiés in Contemporary Literature »); picaresco, che naturalmente si applica a molti altri, ad esempio Bellow o Malamud; gotico, e via discorrendo. Se si accetta il suggerimento abbastanza pertinente dello Scholes, secondo il quale Barth non ha fatto, in certo modo, che riscrivere *Candide*, si potrebbe parlare di « conte philosophique »; ma Sterne, in particolare, si configura come un modello ideale in questo contesto, e dunque anche un simile rimando diviene d'obbligo.

Una caratteristica comune a tutti si può individuare nel ripudio della trama nel senso tradizionale della parola; in una spericolatezza verbale che non può non rammentare Joyce, in particolare il Joyce di *Finnegans Wake*, e cioè quello meno figurativo; l'abolizione deliberata dell'eroe inteso nel senso faulkneriano o hemingwayano; il rifiuto di ogni concessione soggettiva, che distanzia quindi questi scrittori da Miller, la cui intrusione, ad onta dei suoi esperimenti di anti-romanzo, tende a farsi sempre più netta anche nelle opere meglio indicate; la dimensione satirica che un passo dopo l'altro, nel tentativo di abolizione di ogni valore, sfiora il nichilismo; la diffidenza o addirittura il disgusto per l'oggetto e il compiacimento insistito per la finzione e l'espedito molto spesso ironicamente dichiarato. Ne consegue un distanziamento rispetto a qualche « scuola » europea, quale il « nouveau roman » francese, che Barth non ha mancato a suo tempo di far notare coerentemente. « La struttura », scriveva in quell'occasione Barth, « la coerenza verbale e psicologica, è ancora la mia preoccupazione maggiore come scrittore ».

John Hawkes si pone probabilmente come lo scrittore più impervio del gruppo, e quello in cui sussiste un rapporto più complesso tra elemento gotico ed elemento ironico. L'operazione principale tentata dall'autore di *Seconda pelle* nella sua fuga dalla realtà e nel suo sprofondamento nell'inconscio che verrebbe fatto di definire post freudiano (non senza, nei primi libri, qualche evidente residuo kafkiano), consiste a prima vista nel recupero della lezione « nera » mai sopita nella narrativa americana, ove ha vissuto una serie di reincarnazioni ben più numerose e fortunate che non nella sua patria naturale, l'Inghilterra. Ma sappiamo benissimo che il « nero » inglese nei suoi momenti classici ha sempre una morale da raccontare, in taluni casi, come in Godwin, addirittura una morale metapolitica e sociale, e che nelle sue strutture lineari raramente diviene irrazionale, preferendo invece — se intendiamo usare la terminologia della recente trattatistica sul romanzo — « dire » che « mostrare ». Hawkes da una parte distrugge la linearità e la frantuma di continuo attraverso sequenze assurde, ma dall'altra se ne fa beffe, gioca sulle sue giunture interne, la sottopone ad una scomposizione illusionistica e beffarda. Si applica a lui, come ad altri scrittori americani recenti, la definizione attribuita da Leslie Fiedler in un brillante e acutissimo saggio pubblicato nella « Partisan Review » dell'autunno 1965, e ricavata dalla fantascienza: « i nuovi mutanti ». Sono « mutanti », secondo Fiedler, non solo i personaggi di scrittori del genere di Burroughs, ma anche i loro « doubles » reali, gli studenti protestatari, gli intellettuali che cercano nella droga una liberazione irrazionale. Nel quadro di una società estremamente mobile e in continuo ricambio, ma dominata da una classe dirigente che fa invece appello al significato conformistico di valori assoluti e immutabili, diviene figura di rilievo il « drop-out ». L'espressione si riferisce allo studente che deve abbandonare la scuola dopo una serie di insuccessi, ma Fiedler la allarga e ne fa una categoria: siamo di fronte, a suo avviso, ai « drop-out » dalla storia, che rifiutano il presente ma anche la storia stessa, rifugiandosi in un'area neutra, anti-eroica, in continua e

indistinta mobilità, che offre a noi l'impressione di una sorta di permanente bombardamento e frantumazione di atomi.

Fiedler non ha condotto, secondo noi, alle estreme conseguenze il suo discorso, ma vorremmo un poco paradossalmente estenderlo e riportarlo indietro, riferendoci a quel che dicevamo della esplorazione dell'io in Edwards. Ci pare che quel processo irreversibile sia giunto ora alle estreme conseguenze, senza peraltro uscire dalle alternative che si ponevano cento anni or sono. L'ipertrofia dell'io di cui parla Hawthorne, la quale deriva non soltanto, si noti, dalla incapacità di comunicare e quindi dalla medievale superbia, peccato dei peccati, ma anche dal condizionamento della società in cui si è chiamati a vivere, porta infine a una grottesca disintegrazione. Non stupisce, allora, che lo scrittore ritorni a modo suo, con stilemi del tutto diversi, a schemi narrativi che gli si presentano per rappresentare la fase estrema di una crisi. Anche Poe, del resto, giunse a una forma di allucinazione controllata quando comprese che sfuggivano di mano all'uomo gli strumenti illusori suggeritigli per catturare razionalisticamente il mondo e la sua identificazione. La fuga dal presente e la fuga dalla storia impongono strutture volutamente artefatte e la discesa negli inferi di un universo allucinato dal quale non si vuole a nessun costo riemergere. Il rilievo vale per Hawkes e per Burroughs, nel quale ultimo l'uomo si annulla e si spersonalizza (perdendo, osserva Fiedler, persino la caratterizzazione sessuale tanto evidente nell'eroe che lo precede), divenendo una creatura mostruosa, soggetta a trasformazioni spesso orripilanti, la quale vaga in un « medium » irreali o spaziale, in un cosmo grottesco che è, in effetti, la sua parte più intima. Analogamente a ciò che accade per le folgoranti anche se informi intuizioni dell'ultimo Mark Twain, gli oceani misteriosi e agghiaccianti, popolati di mostri, sui quali naviga, sono l'oggettivizzazione della sua coscienza. Ma, a ben vedere, si tratta degli stessi mari su cui naviga il melvillian *Pequod* o il vascello della *Balata del vecchio marinaio* di Coleridge.

Il caso è diverso solo in apparenza per Southern, per Vonnegut, o per Friedman. Southern ha messo

il suo talento satirico al servizio del cinema, non senza corrività, sceneggiando *Il dottor Stranamore*, ma il suo libro più rappresentativo, *The Magic Christian*, che è del 1960, ha un tessuto narrativo così tenue e pretestuoso che nessun regista si sognerebbe di portarlo sullo schermo. In una delle pagine più penetranti dei *Fabulators* lo Scholes fa notare che Southern si colloca, nelle peregrinazioni gratuite del suo personaggio, al di là della tradizione picaresca. *The Magic Christian*, egli scrive, ricorda da vicino i « jest-books » elisabetiani o, meglio ancora, uno dei risultati supremi della narrativa cinquecentesca inglese, lo *Unfortunate Traveller* di Nash. Analogamente al viaggiatore di Nash, il Guy Grand del *Magic Christian* si presenta come castigatore e come tentatore, il quale, naturalmente, deve provare divertimento e piacere nelle azioni che compie. Southern organizza una commedia esagerativa nel solco del grande umorismo americano, e perviene quasi inevitabilmente a una conclusione che contiene un implicito moralismo. Il suo personaggio punisce gli uomini che si sono ridotti al rango di automi, e in questo modo hanno violato le leggi della natura.

Vonnegut va oltre, e le accuse di nichilismo portate contro di lui scaturiscono dall'assenza di palese rivendicazione di valori che la sua satira mette a fuoco. Il protagonista di *Mother Night*, al servizio insieme dei nazisti e degli americani, recita così bene le due parti che riesce impossibile scindere le due personalità sovrapposte operanti in lui: paradossalmente, la sua totale abdicazione morale viene costantemente ricompensata, anche quando in un'occasione egli sarebbe disposto ad espiare. Ma non esiste catarsi in un mondo nel quale il sistema di valori è conculcato. La lezione di Vonnegut, dichiara Scholes, si può cogliere obliquamente e solo attraverso la indiretta allusività insita nel comportamento del protagonista. Il progredire degli interrogativi che il personaggio di Vonnegut si pone parlando in prima persona dal « che cosa » e dal « come » al « perché » e « perché no », si iscrive in un sistema etico non fisso e privo di compiacimento, ma ferocemente provocatorio.

Lo Scholes non dedica molto spazio alle strutture narrative di quelle che chiama « commedie intellettuali », e che poggiano in genere su una diversificazione prospettica realizzata utilizzando spesso il personaggio chiave in quanto esso stesso struttura; parallelamente, si sarebbe desiderata una analisi diretta di un linguaggio che si identifica ormai con la « koiné » colloquiale americana sulla quale lo « slang » viene innestato parcamente e senza la prevaricazione insistita e un poco fastidiosa di un Salinger; nel caso di Hawkes si ha piuttosto la parodia del « bello scrivere » che rende

l'originale intraducibile. Spesso una semplice notazione possiede una ben precisa forza connotante; tipico, in questa direzione, l'« incipit » di *Fine della strada* di Barth: « In un certo senso io sono Jakob Horner ». I personaggi dei « favolatori » mancano sempre di definizione: la loro provvisorietà e la difficoltà di identificazione sono la conseguenza di una necessaria qualificazione negativa. *The Fabulators* serve di introduzione, in attesa di ricerche più probanti, a una fase assai delicata della narrativa americana contemporanea.

CLAUDIO GORLIER

STORIA E CULTURA

Che un volume miscelaneo prenda il titolo da uno degli scritti che raccoglie, è consuetudine letteraria tanto comune da non suscitare, di per sé, attenzione. E *Geografia e storia della letteratura italiana* di Carlo Dionisotti (Einaudi, Torino, 1967, pag. 250) è, appunto, una raccolta di saggi, scritti in momenti diversi, negli ultimi venti anni, e sempre specialistici, nel senso migliore. Cioè: sempre per fare luce su una questione poco conosciuta e poco chiara, o meglio ignota e, come tale, mai proposta; con una ricerca che « in tanto vale in quanto va al di là di chi la esegue ». Eppure l'unità del libro non è data soltanto dall'ovvio, e perciò esterno, oggetto unitario del discorso storico letterario; o ancora, come sobriamente l'autore riaugura nella sua tesa prefazione-dedica, perché « testimonianza di un'inchiesta condotta con scrupolo di verità, ma con passione politica, sulla storia della letteratura italiana nel quadro generale della storia d'Italia ». Tutto questo certamente è vero. Nei nove saggi raccolti, alcuni motivi si rintracciano costanti: talora più, talora meno evidenti, per la discrezione propria allo scrittore, studioso di non volere forzare i suoi temi, spesso occasionali, mai pretesti. Conseguire una tale organicità non è impresa facile specialmente se si tiene presente che nel volume si discutono problemi che vanno, per fare degli esempi, da quello

della lingua — che è centrale nella storia della formazione unitaria della letteratura e della cultura italiana in un contesto politico-sociale differenziato e fratto com'è stato quello del nostro paese, e su tale questione Dionisotti non si stanca di proporre idee e dubbi — alla varia fortuna di Dante a partire dal '700, all'interpretazione dell'umanesimo italiano. A un certo punto del saggio, che risale nella prima stesura al 1949 e che dà il titolo al libro, l'autore confessa: « Certo che mai come all'indomani di una disfatta militare e nel decorso di una crisi politica che hanno insidiato l'esistenza stessa, come nazione e come Stato, dell'Italia, si è sentito forte il bisogno di vedere con chiarezza in che modo e fino a che punto l'Italia sia stata a tutt'oggi fatta. Ma il problema, che si è così posto nei suoi termini propri di storia politica, invade per un buon tratto la storia della letteratura e sollecita l'attenzione degli studiosi di questa. Già è significativo il fatto che una storia letteraria, quella ormai classica di Francesco De Sanctis, sia, credo, il solo libro che alla maggioranza degli italiani abbia offerto e tuttavia offra una suggestiva rappresentazione e interpretazione unitaria della loro storia ».

Riproporsi la questione in tale modo, con nuovo sentimento e spesso con nuova e diversa dottrina, è volere stare, e perciò comprenderla, in una tradizione che non fu « scuola » ma formazione spiri-