

qualche rilievo aveva in lui uno dei più fedeli osservatori. La sua «bravura» nel trattare una o l'altra forma metrica si rivela a prima vista, anche se si nota una certa insistenza ritmica che, per esempio, è meno scoperta in Hofmannsthal. Le sue preferenze vanno più che ad autori tedeschi ai francesi dell'Ottocento, particolarmente Baudelaire e Verlaine e tra i moderni a Verhaeren, uno degli astri del primo Novecento, divenuto poi amico di Zweig, che gli ha dedicato pagine affettuose anche nel suo *Mondo di ieri*. Ma Zweig non si limitò a questi poeti; leggeva tutto, specialmente di letteratura francese e aiutò chi presentava in traduzioni autorevoli e fedeli, ma di un certo livello poetico, anche molti tra i suoi contemporanei. Così, insieme al suo amico Karl Klammer preparò alcune versioni da Rimbaud, che sino a oggi sono restate insuperate nel mondo tedesco e hanno avuto tanta diffusione, prima della grande guerra mondiale del 1914-18, che, in veste tedesca naturalmente, alcuni versi passarono — par quasi incredibile — nell'*Opera da tre soldi* di Brecht. Questo grande maestro del «pastiche», seguendo del resto rigorosamente le sue teorie sull'opera di teatro, prese da ogni parte quel che gli poteva essere utile — ed è cosa nota, ma forse difficilmente i critici e anche i lettori e ascoltatori più colti avranno riconosciuto nell'*Opera da tre soldi* i versi dell'autore del *Bateau ivre*. Disgraziatamente queste versioni che forse avrebbero ampliato troppo i limiti del volume, non sono state accolte qui, per la speciosa ragione che non tutte erano da attribuirsi a Zweig. Comunque già in questa mole

il volume ha una sua consistenza e un suo valore indiscutibile. C'è per esempio, accanto a delicate poesie di tono impressionista, una specie di ballata in onore di Dostojevskij, intitolata non a caso *Der Märtyrer (Il martire)*, pag. 123-129) che non potrà essere più ignorata quando si vorrà giudicare il «ritratto» che dell'autore dei *Demoni* Zweig ha poi fatto. Oltre all'indagine psicologica e biografica si vede che esisteva nello scrittore austriaco una carica poetica che contribuiva notevolmente alla riuscita del «ritratto». Questo viene confermato anche da una lirica che Zweig scrisse a 60 anni, in America, quasi un anno prima, dunque, di uccidersi colla sua seconda moglie. È intitolata *Ultima poesia* ma il sottotitolo è più preciso: «Un sessantenne ringrazia». Non possiamo riportarlo tutto, ma vogliamo dare un'idea della lirica di Zweig traducendo qui almeno l'ultima strofa:

*« Mai lo sguardo spazia più libero
Che nello splendore della luce del tramonto
Mai si ama la vita più tenacemente
Che nell'ombra della rinuncia ».*

Così Zweig scriveva, con pacata rassegnazione, ancora nel 1941. Poi nel tragico 1942, quando le sorti della guerra erano ancora incerte, la nostalgia della sua terra, della sua Europa lo vinse e non riuscì ad attendere il momento in cui sarebbe potuto tornare a Salisburgo, nella sua casa luminosa, ove aveva raccolto per anni cimeli musicali di grande valore.

RODOLFO PAOLI

LETTERATURA AMERICANA

La ricerca di uno stile americano

La fine del '66 ci ha recato due libri tra i più stimolanti del panorama critico americano recente: uno assai ambizioso perché affronta il ciclo della narrativa da Cooper ai giorni nostri (Richard Poirier, *A World Elsewhere*, Oxford University Press); l'altro inteso viceversa ad esplorare una zona alquanto ristretta che si potrebbe legittima-

mente considerare una fase di delicata incubazione della cultura del Novecento, e cioè gli ultimi anni del secolo scorso (Larzer Ziff, *The American 1890s*, Viking Press). Anche se i due studiosi seguono impostazioni metodologiche diverse, esistono tra di loro significativi punti di convergenza; del resto, le conclusioni si possono per qualche verso avvicinare.

Tanto il Poirier che lo Ziff hanno, in definitiva,

una tesi se non da dimostrare certo da verificare; va precisato peraltro che il secondo segue una linea più scopertamente descrittiva e non priva di suggestioni storicizzanti che il Poirier ha abbandonato, a nostro avviso molto opportunamente. Nello Ziff, poi, sussiste quel tanto di partecipazione nei confronti degli autori presi in esame che finisce per condurre, con le migliori intenzioni, a una sorta di prevaricazione; mentre, infatti, è difficile non trovarsi d'accordo con lui su certe messe a fuoco, riesce piuttosto arduo accettare la generosità con la quale egli giudica segnatamente i narratori dell'ultimo Ottocento americano. Come vedremo più innanzi, il Poirier pare essere uno dei pochi critici americani d'oggi che, sia pure annegandolo in una generale nozione di « stile », sanno affrontare il problema delle strutture e del linguaggio in termini persuasivi. La tesi dello Ziff si coglie tanto nel sottotitolo del suo libro (*Life and Times of a Lost Generation*), quanto nelle conclusioni, alle quali attingeremo per una lettura in certo senso *à rebours* del volume. In breve, la sua convinzione è che negli Anni Novanta l'America abbia espresso un gruppo di scrittori nuovi, se non rivoluzionari, aperti e ricchi di fermenti, che per ragioni diverse non trovarono né un pubblico né dei critici preparati. Essi furono dunque, più ancora degli scrittori degli Anni Venti, una « generazione perduta », o per lo meno, saremmo tentati di correggere, una generazione inascoltata. Non a caso, aggiunge lo Ziff, dopo il periodo di ristagno del primo Novecento, toccò proprio alla generazione degli Anni Venti di ristabilire i contatti, nel senso che molte delle esperienze della *fin de siècle* vennero riprese e riutilizzate. D'altro canto, il Poirier riconduce la discussione al suo punto focale, quando sostiene che lo sforzo costante dello scrittore americano, fin da Cooper e, naturalmente, da Emerson, è consistito soprattutto e con sempre maggiore consapevolezza nel rivendicare una posizione tale da contestare la realtà ordinaria e corrente della società americana, o le sue stesse istituzioni. Formulato un poco genericamente un simile presupposto (e noi pensiamo che in effetti la narrativa americana, in tutta la sua tradizione, oscilli drammaticamente tra l'accettazione e il rifiuto, tra l'iniziazione sug-

gerita e l'iniziazione ricusata), va rilevato che il Poirier non ne ricava una categoria da sovrapporre arbitrariamente agli scrittori che più diffusamente indaga. In sostanza, e per sviluppare a fondo, magari un poco schematicamente, le argomentazioni dello studioso americano, risulta da *A World Elsewhere* che lo scrittore ha tentato costantemente negli Stati Uniti di confrontare criticamente la realtà e l'ambiente in cui viveva, il paesaggio umano e quello fisico, con i miti così espliciti e qualificanti della tradizione culturale cui apparteneva. Scrive il Poirier: « I classici americani tentano attraverso lo stile di liberare l'eroe (e il lettore) dai sistemi, di liberarlo dalla pressione del tempo, della biologia, dell'economia, e delle forze sociali che in definitiva comportano il disfacimento dell'eroe americano e dei suoi creatori ». In quanto, poi, l'*io* dello scrittore « tende a sostituirsi al mondo », si perviene a una coincidenza tra eroe e scrittore. Il « mondo posto altrove », o « al di fuori » che appare nel titolo del libro del Poirier implica dunque — come del resto è stato spesso osservato a proposito della letteratura americana — l'ignoranza o il rifiuto della storia; se si preferisce, l'indifferenza per la storia, questo punto di forza della narrativa europea dell'Ottocento.

Il merito principale del Poirier, e l'originalità del suo contributo, risiede nel fatto che egli non si è lasciato invischiare da un tipo di premessa o di ipotesi di lavoro consueta per la critica « tematica », i cui meriti abbiamo altre volte illustrato ma i cui rischi risultano per lo più soverchianti quando non sorretti dal lievito creativo, dalla penetrazione e dal gusto che hanno fatto, ad esempio, del praziano *La carne, la morte e il diavolo* un punto d'arrivo difficilmente avvicinabile. Difatti, se il Poirier persegue non senza compattezza e con ammirevole virtuosismo il motivo dello scrittore alle prese con un sistema, un'organizzazione sociale o una serie di rapporti codificati che lo disturbano e sembrano violentare i miti che ha ricevuto in eredità e che tiene presenti come modelli, egli cerca di mostrare in qual misura ciò comporti la ricerca di un linguaggio — o meglio, di uno stile — che rifiuti le convenzioni letterarie imposte dal sistema. A noi sembra che

proprio in questa direzione la dialettica tra iniziazione e ripulsa assuma una così rilevante incidenza nella narrativa americana, e che tocchi al critico studiare non tanto i termini di una reazione, ma dell'ambigua risposta che lo scrittore offre, non potendo in ogni caso tagliare il nodo gordiano che gli sta innanzi. Ne aveva trattato a suo tempo con estrema acutezza il Matthiessen a proposito di Hawthorne (e in particolare di quell'emblematico racconto che si chiama *My Kinsman, Major Molineux*, cui si riferisce appropriatamente il Poirier) formulando la teoria della molteplicità, o ambivalenza, di scelta.

Per il Poirier, lo scrittore americano si pone l'arduo problema di riformare il linguaggio della tribù, contrapponendogliene uno suo che viene spesso a trovarsi profeticamente in anticipo; lo farà sul piano creativo, come Hawthorne, come Cooper, come Melville, come James, o sul piano teoretico, come Emerson. Da un punto di vista letterario, egli non può che passare per una via obbligata, che si riassume nella tradizione inglese. Basta rammentare che cosa abbia significato per la narrativa americana dell'Ottocento il filone « nero » inglese, il romanzo d'ambiente, la prosa addisoniana, per tacere della continua e pesante ipoteca shakespeariana o, più generalmente, elisabettiana. Ha ragione il Poirier, tanto per fare un esempio, a identificare in un tardo romanzo di Cooper, *The Crater*, uno dei documenti più caratteristici e più « moderni » della narrativa americana, ma resta il fatto che alla sua radice stanno esplicitamente il Defoe di Robinson e mediamente lo Shakespeare dei *romances*. In Cooper il tentativo di affrontare una realtà particolare e unica senza farsi soffocare dalle convenzioni e dai modi che in larga misura accettava (egli considerava, come si sa, la letteratura americana come parte di quella inglese) spiega i parziali fallimenti sui quali doveva poi ironizzare Mark Twain. Ma Clemens non si sottraeva allo stesso rischio, e a questo proposito il Poirier scrive alcune delle sue pagine più persuasive. « Il linguaggio di Huck », egli osserva, « è dominato da persone che gli sono essenzialmente estranee ». L'aspirazione a liberarsi da un ambiente e da un modo di vita che non sopporta,

comportano per Huck il rifugio in un nuovo linguaggio; è questa, dal punto di vista formale e strutturale, la sua zattera sul grande fiume. Hawthorne, a sua volta, quando parla dei vincoli e delle costrizioni da spezzare si riferisce tanto al suo disagio di puritano in un'età di crisi del puritanesimo quanto al suo doloroso travaglio di scrittore per uscire dalle limitazioni artificiali che la tradizione puritana racchiudeva: prima fra tutte l'allegoria come favola edificante. Henry James non fa che porsi sulla direttrice di uno sviluppo iniziato da Hawthorne: entrambi di rifugio nell'esercizio letterario e vi trovano una libertà e un modo di realizzazione che — secondo il Poirier — fu consentito solo imperfettamente a Mark Twain.

Minor spazio dedica il Poirier a Melville, che tratta solo indirettamente, ma ci si rende conto che in questo caso la discussione avrebbe forse preteso un libro a parte; anche Thoreau viene affrontato di passata, ma con una finissima indagine della sua ricerca stilistica: qui si sarebbe desiderata se mai una più estesa analisi di strutture. Piuttosto, è la saldatura con il Novecento che il Poirier attua con ammirevole coerenza, seguendo le linee di sviluppo estrapolate a proposito dei classici dell'Ottocento. Si vede con piacere un riesame di Dreiser spogliato dei consueti luoghi comuni ormai largamente diffusi; analogamente, lo sperimentalismo dell'inizio del secolo, a cominciare dal lavoro della Stein, acquista un rilievo e una dimensione del tutto convincenti. In sostanza, il libro del Poirier suggerisce un invito continuo ad allargare il dibattito: nella sua densità, nella sua ingegnosità e persino in qualche forzatura esso offre la prova di una singolare intelligenza critica in continuo esercizio.

Lo Ziff opera, al confronto del Poirier, su basi più artigianali, ma assai prolifiche. Si diceva che stentiamo a seguirlo sul terreno delle conclusioni a loro modo perentorie. « La letteratura americana », egli scrive, « non offre un altro esempio di una generazione tagliata fuori perché aveva cominciato ad operare troppo presto ». Poco prima egli aveva fatto un elenco di scrittori morti prematuramente (Crane, Harold Frederic, Norris) o trascurati (Sarah Orne Jewett, E. A. Robinson),

tutti ignorati dallo *establishment* letterario. Questa affermazione ci sembra, in linea di principio, esatta, ma si dovrà pur dire, alla luce di una rilettura attenta che anche noi abbiamo praticato negli ultimi tempi che si trattava in gran parte di figure importanti ma non di prima grandezza. Si potrebbe fare un'eccezione per Robinson, rammentando peraltro che — come gli stessi Imagisti non mancarono di rilevare — egli si collocava al culmine di una direttrice Wordsworth - Browning felicemente innestata in America, e la cui utilizzazione appariva ormai problematica. Henry James si trovava definitivamente in Inghilterra alla fine del secolo, ed Henry Adams, visto qui un poco di scorcio, chiudeva maestosamente — e tragicamente un — ciclo alle soglie dell'estinzione.

Ora, l'attento studio dello Ziff acquista particolare rilievo quando egli segue la traiettoria dei maggiori scrittori della fine Ottocento, studiandoli documentatamente e con apprezzabile diligenza. Il contributo che egli reca, proprio per la capacità di padroneggiarli nel loro insieme ma senza indulgere a generalizzazioni, rimanendo ancorato ad elementi solidi e concreti di indagine, ci pare eccellente. Gli appartenenti a questa « generazione perduta » escono dal libro dello Ziff con una fisionomia più netta di quella che possedevamo sulla scorta di studi precedenti, ma resta in noi la convinzione che essi rimangono in definitiva degli scrittori di transizione. Manca loro la ricchezza di interessi della generazione degli Anni Venti, la capacità di dialogare alla pari con la cultura europea: ci troviamo di fronte, ci sembra, a degli ammirevoli provinciali. Lo confermano, in fondo, le « riscoperte » degli ultimi decenni, dal pur notevolissimo Harold Frederic a Kate Chopin, di cui si occupò Edmund Wilson e che, stando a qualche recensore (Stanley Kauffmann nella *New Republic*, per fare un caso), si presenterebbe come una scrittrice di primo piano. *The Awakening*, il romanzo della Chopin, può meravigliare per la spregiudicatezza e meritare qua e là la qualifica di conturbante; è in sostanza non un punto d'arrivo, ma un libro « sulla strada », un Flaubert trasportato e acclimatato con abilità in Louisiana. Questo il limite e insieme l'elemento

positivo degli Anni Novanta in America: lo Ziff ha chiarito in che misura si scorga qui un anello di congiunzione, una forza attiva in una dinamica inquieta di sviluppo. Anche nel suo libro si restituisce a Dreiser il posto che gli compete, né si saprebbe negare che senza il lavoro non solo di un Norris, ma di un Phillips, appunto Dreiser avrebbe trovato la via aperta. Nella definizione di uno « stile » americano la generazione di cui parla Ziff ha sostenuto una parte risolutiva.

Il « caso » Mac Bird

Nel primo numero del 1967, pubblicando un vivace contributo di Lionel Abel, la *Partisan Review* annuncia una serie di interventi su *Mac Bird*, il discusso testo teatrale di Barbara Garson, che, secondo la redazione della rivista, « sembra stia diventando una *cause célèbre* politica e intellettuale ». Così è purtroppo, e non si vedrebbero altre ragioni per parlarne qui, oltre al fatto che la parodia, o il *burlesque*, o la caricatura (per tornare indietro sino Fielding) tanta parte hanno nella tradizione letteraria anglosassone. Di *Mac Bird* ha parlato diffusamente un esperto del genere, curatore a suo tempo di un'eccellente antologia di parodie letterarie, Dwight MacDonald, nella *New York Review of Books*, provocando una serie di accese polemiche; Robert Lowell vi ha scorto un raffinato risultato stilistico; Robert Brustein (e lo si capisce meglio, trattandosi di un critico risolutamente « impegnato ») lo ha definito « brutalmente stimolante ».

Si tratta davvero, si domanda Abel, di un ammonimento e una sfida nei confronti del « modo di vita americano », secondo quel che dice un altro autorevole critico teatrale, Eric Bentley? O possiamo parlare, come fa MacDonald, di una delle satire più divertenti scritte da anni a questa parte? Abel risponde di no, aggiungendo di non avervi trovato un solo passo tale da suscitare una franca risata; dobbiamo aggiungere che, da parte nostra, ci troviamo perfettamente d'accordo con lui. Forse *Mac Bird* non guadagna nulla dalla lettura: stando a Peter Brook, che ne ha trattato sul londinese *Observer*, ha un senso solo sulla