

esasperata, una confusione frenetica, un risentimento irriconciliabile, puramente femminile», dice Morales. Sottolinea, per bocca di Garcés, il «clima visionario della Spagna», «quella virtù personale ... che si converte a volte in un ostacolo», il dramma della guerra adoperata per fini particolaristici, e l'indebolimento della causa provocato dagli abusi, il carattere fraticida e intestino che caratterizza le guerre spagnole. Alle parole di Garcés risponde sempre, rafforzandole e con una angolazione leggermente diversa la voce di Morales che echeggia anch'essa temi unanimiani e orteguiani, comuni all'*intelligentsia* spagnola della epoca: l'unicità della Spagna nel contesto europeo, la sua arretratezza, il suo sostrato di roccia non romanizzata né cristianizzata appena coperta da un velo di modernità. Alla fine della *Veglia*, quando le altre figure hanno esaurito, come in un *Morality play*, il ruolo di accusa pubblica o di coscienza interna, a dominare la scena rimangono Garcés e

Morales. Accusato di arcaismo politico, di sentimentalismo da secolo XIX, Garcés si è difeso dicendo che il fondamento del suo pensiero risale alla Grecia, al V secolo avanti Cristo. Accusato di non essere repubblicano ortodosso, Morales ha enunciato le sue speranze repubblicane, le idee per cui aveva lottato mentre altri venivano a patti con l'idea monarchica: «un regime tollerabile e tollerante ... più vicino alla morale sociale del nostro tempo ... Speravo e desideravo la Repubblica come strumento di civiltà in Spagna, non per una esaltazione mistica».

Come non sentire qui l'eco di Azaña che poco più di dieci anni prima aveva dichiarato di preferire il pellegrinaggio, la processione, all'isolamento e allo scampanio nella torre? Come non sentire in questa terminologia, «pellegrinaggio», «processione», «veglia» un senso quasi religioso della vita, pur laicamente intesa?

ANGELA BIANCHINI

LETTERATURA AMERICANA

Entra Djuna Barnes

La traduzione italiana di *Nightwood* di Djuna Barnes, lavoro ammirevole di Filippo Donini (*Bosco di notte*, editore Bompiani), com'era prevedibile ha provocato le perplessità che un sensibile ritardo rispetto all'originale comporta. Arbasino ha paragonato spiritosamente il libro a certe classiche ma ormai ordinarie acque di colonia francesi, implicitamente puntando il dito sul logorio e la prevedibilità che l'avanguardia suggerisce a qualche decennio di distanza. Non sopravvalutiamo, però, il nostro lettore medio, e neppure aree sorprendentemente vaste di addetti ai lavori; si sa che qualcuno cerca ancora di mettersi al passo con l'*Ulysse*. D'altronde, in materia di attardate riscoperte non si scherza neppure fuori dei nostri confini; basti pensare alla singolare rivalutazione in Inghilterra (tra qualche mese immancabilmente anche da noi) della Rhys, il cui *Good Morning*,

Midnight mi sembra una specie di incontro tra l'operetta, Dekobra e il monologo interiore.

L'apparizione di *Nightwood* e della Barnes può forse rammentare l'entrata in scena ritardata di un attore distratto; però, il suo posto sul palcoscenico, magari in un angolo, le compete tuttora. Ho il sospetto che tra un decennio o giù di lì si dirà altrettanto, che so, di Henry Miller. Sta di fatto che *Nightwood*, in un momento assai delicato di transizione nella narrativa americana, ebbe una funzione di sblocco non inferiore, e se si vuole complementare, a quella dei *Tropici*, o dei romanzi di Nathanael West. Si ponga mente alle date. *Nightwood* esce nel 1936, e precede di un anno *Avere e non avere* di Hemingway, di quattro anni *Per chi suona la campana* e la morte di Francis Scott Fitzgerald. Tutto questo consente di valutare il libro della Barnes in una prospettiva più appropriata, e di comprendere perché e in quale misura esso abbia esercitato una intensa influenza su alcuni

scrittori di punta nel rinnovamento della narrativa americana del secondo dopoguerra. Fuori moda, allora, e dignitosamente elusiva, appare se mai la prefazione che T. S. Eliot scrisse per *Nightwood*, parlando in termini assai generici di orrore elisabettiano e ignorando i fermenti che, magari a posteriori rispetto a certe grandi esperienze europee, affollano il romanzo.

Nightwood rimane, bene inteso, un elegante e deliberato *pastiche*, gremito di reminiscenze e intessuto di motivi di riporto, a cominciare proprio da Eliot, con echii addirittura di *Prufröck* (si veda, nel primo capitolo, il discorso confessione del dottor O'Connor: «Non sono un erborista, non sono un Rutebeuf, non ho una panacea, non sono un ciarlatano...»), e con una successione di tasselli di impronta surrealistica e tardo decadente. Del resto, vale la pena di tenere presente il punto di partenza della Barnes scrittrice e pittrice, quel *Book of Repulsive Women* del 1915, intriso di estetismo e percorso, nella parte illustrativa, da richiami che rimandano direttamente a Beardsley e al *Yellow Book*, questa inesauribile miniera alla quale avrebbe attinto tra gli altri anche il primo Faulkner. Con *Nightwood* siamo a un repertorio più ampio, ma sempre repertorio, e non soltanto dal punto di vista delle strutture o del linguaggio; la Barnes, infatti, mette astutamente in vetrina una sfilata di oggetti finti, di suppellettili di scena, a riprova non tanto — come hanno sostenuto in massima parte i critici — di un disfacimento, ma di uno svuotamento e di una sclerotizzazione di valori, con il loro correlativo oggettivo individuale o pubblico. Felix nasce, come il padre, sotto «il peso di un sangue inammissibile», e si pone di fronte al passato e a un presente falso come lo stemma della sua famiglia in una posizione di necrofilica riverenza, di ossequio a una realtà imbalsamata, al culmine della quale sta — nessuna meraviglia — il mito absburgico: «Dapprima la portò a Vienna. Per rassicurarsi le mostrò tutti gli edifici storici, e continuava a ripetere a se stesso che presto o tardi, in uno di quei giardini o di quei palazzi, anche lei avrebbe provato quello che provava lui». Così egli tenta di iniziare la giovane moglie passeggiando davanti al palazzo

imperiale e peregrinando nel *Fammergarten* o nella *Gloriette*.

Senonché un'operazione simile può essere vista soltanto da un'angolatura ironica, o meglio, nel quadro di quel cannibalismo culturale che resta la chiave di volta, in un'occasione persino dichiarata, del libro: «La sua mente rispondeva oscuramente ma con riverenza a Madame de Sévigné, a Goethe, a Sant'Ignazio di Loyola e a Brantôme. Ma Sant'Ignazio toccava le fibre più intime e stava a parte, unico e solo». «Una donna così porta il contagio del passato. Essa ci stimola i muscoli della testa e delle mascelle... Sentiamo che la potremmo mangiare ricevendone in cambio la morte, e soltanto così accosteremo la faccia alle labbra insanguinate dei nostri progenitori». Il bosco della notte, se vogliamo assumere alla lettera il titolo, ospita quindi una esplorazione del tempo che culmina nel quinto capitolo, *Che sai della notte, guardiano?*, ove la notte offre una dimensione sfatta e surreale indispensabile per una presa di coscienza del mistero della morte, del passato e del presente, e in senso lato della storia, attraverso una sovrapposizione del sogno sulla realtà. «Ogni giorno è premeditato e calcolato, ma la notte no». «... noi che siamo pieni fino alla gola d'infelicità, dovremmo guardarci bene intorno e dubitare di tutto ciò che vediamo, di tutto ciò che facciamo o diciamo, precisamente perché di tutto conosciamo il nome, ma non ne conosciamo l'alchimia».

La Barnes realizza a questo punto un atteggiamento caratteristicamente americano, che è quello di affacciarsi avidamente sull'esperienza europea, fagocitando apporti dello sperimentalismo e dell'avanguardia che, al di là dell'Atlantico, serviranno a rompere le incrostazioni depositate nel corso della fase estrema e consunta del lavoro degli espatriati di vent'anni prima. Ammettiamo pure i limiti del suo tentativo, quel tanto di *déjà vu* che contiene; ma accanto al Joyce, allo Eliot, al Dalí o alla Fini che trasuda in *Nightwood*, sussiste una ammiccante deformazione, una orchestrata parodia di un altro americano che trasferì la sua officina in Europa, vale a dire Henry James. Nora Flood (con l'ovvia connotazione simbolica del nome,

« diluvio »), ha una parentela diretta con le implacabili bostoniane di James, con in più una ironica aspersione di spirito della Frontiera: « Il salotto più strano d'America era quello di Nora... Era un salotto di "poveri", cioè di poeti, radicali, straccioni, artisti, innamorati; e di cattolici, protestanti, bramini, dilettanti di magia e di medicina... Si sentiva subito che era una donna del Far West ». Jamesiana l'ironia per l'accumulazione maniaca e quasi religiosa di oggetti rari, che qui arriva al grottesco museo (« sedie da circo, cavalli di legno comprati da una vecchia giostra, lampadari veneziani provenienti da fiere di oggetti antichi, sipari di teatro da Monaco, cherubini da Vienna, paramenti ecclesiastici da Roma, una spinetta dall'Inghilterra... ») e che si risolve, come la Barnes stessa scriverà poco oltre, in qualcosa di simile ai « tesori » che si trovano nelle tombe. *Nightwood* si presenta, nel suo insieme, come un immenso sepolcro animato.

Con molti anni di anticipo la Barnes propizia, sia pure attraverso una esercitazione virtuosistica e con strumenti di mediazione, indirizzi che abbiamo verificato di recente nella narrativa americana. *Le perizie* di Gaddis, tanto per fare un esempio, tradisce un debito preciso nei suoi confronti, ma anche il surreale « gotico » di Hawkes, e in genere l'atteggiamento di scrittori particolarmente attivi oggi, come Barth, per i quali il rifiuto di un commercio in senso stretto con la realtà e l'adozione della maschera intellettuale, il ricorso alla parodia e al travestimento (sto riferendomi a un acuto ed elegante saggio di Francesco Binni), configurano uno stato di fallimento, di « innocente nichilismo », di smantellamento dell'assoluto, che si rintracciano inequivocamente in *Nightwood*.

Si faceva prima il nome di Miller, e non a caso, perché con la Barnes egli percorre una via sostanzialmente parallela. Basta aprire a caso ancora il sesto capitolo di *Nightwood*: « Jehovah, Sabaoth, Elohim, Elohi, Helion, Jodhevah, Shaddai! Dio ci conceda di morire a nostro modo! Io frequento i *pissoirs* con la stessa naturalezza con cui la pastorella scozzese conduce le sue mucche lungo il fiume... ». Tutto questo può far sorridere oggi,

nella misura in cui un tenebroso attentatore si serve di una pistola a salve. Ma, in pratica, fu allora che si abatterono delle pesanti colonne d'Ercole nella tradizione letteraria americana; tanto è vero che il cauto e pur autorevole Richard Chase, nella sua opera sulla narrativa americana, non cita né Miller né la Barnes. Vi era bisogno di opere aperte, e vennero precisamente di qui. A West spettò poi di servirsene e di introdurre nel tessuto nuovo di un linguaggio ancorato al parlato americano ma capace di non lasciarsi sedurre dalla pseudo espressività del dialetto.

La letteratura americana in Italia

Lo scritto di Francesco Binni di cui ci siamo valse a proposito della Barnes, e che si intitola *John Barth e il romanzo di società*, appare nel numero 12 di « Studi americani » testé uscito, con una nutrita serie di altri studi. Lo stesso editore della rivista (le Edizioni di Storia e Letteratura) nella collana di volumi che la affianca e che Agostino Lombardo dirige con molto acume e competenza, pubblica una raccolta completa dei saggi americani di Carlo Izzo, in due volumi, col titolo *Civiltà americana*. Abbiamo così una riprova significativa della vitalità dell'americanistica italiana, riconosciuta del resto negli Stati Uniti, ove non sono mancati e non mancano i consensi. « Studi americani » contiene anche questa volta materiale di prim'ordine, compresi alcuni preziosi inediti, che vanno da uno *sketch* incompiuto di Washington Irving, presentato da Rosa Maria Colombo, a lettere di Longfellow e Howells introdotte in un denso saggio di Barbara Melchiori, a una serie di pagine di Dreiser tratte dal dattiloscritto di *A Traveler at Forty*.

Tra i contributi di « Studi americani », che per forza di cose variano in quanto a metodologia ma si mantengono tutti a un considerevole livello di impegno e di ricerca, vale la pena di indicare, oltre al saggio del Binni, quello di Elèna Mortara su Henry Roth, che ripropone il tema inesauribile della narrativa ebraica del Novecento colta in uno dei momenti più delicati ma anche più indicativi, e che hanno preparato la strada alla grande fiori-