

certamente, in questo senso, è giusto parlare di un « equilibrio felice, sovrano, coronamento di un'assidua ricerca » che, iniziata anni ed anni prima, portava ormai il poeta verso un misticismo commovente, ma quasi ineffabile. *La stagione totale* è, infatti, del 1946, quando il poeta, da dieci anni lontano dalla Spagna, sentiva la poesia sgorgargli da dentro di continuo così che tutti i versi pubblicati altro non erano se non la decima parte di quanto aveva realmente scritto: tante e tante poesie per

ogni tramonto ed ogni alba e ogni amore. E chi ha ascoltato questa confessione dalla sua bocca, ritrova qui con commozione i grandi motivi poetici: « Solo potrei nell'eterno / dare realtà a quest'ansia / della bellezza completa. // Nell'eterno, dove non / ci fosse un suono o una luce / né un sapore che dicessero "Basta!" all'ala della vita. / (Dove il duplice mio fiume / del vivere e del sognare / variasse azzurro e oro.) ».

ANGELA BIANCHINI

LETTERATURA AMERICANA

Nathanael West e l'*American Dream*

Sulla centralità dell'opera di Nathanael West nella narrativa americana degli ultimi decenni non è più lecito discutere: se mai, si rafforza l'osservazione che l'influsso di West aumenta di spessore proprio a partire dalla sua morte immatura e sotto ogni aspetto tragica. Nel '40, quando West fu vittima a trentasette anni di un incidente automobilistico, lo scrittore aveva acquisito una evidente maturità e da lui ci si potevano ragionevolmente attendere risultati di primissimo ordine.

La letteratura critica su West offre un ventaglio di ipotesi solidamente fondate e accuratamente vagliate, ma per lo più diligenti e di conseguenza periferiche, senza il conforto di scandagli risoluti. Utili appaiono i contributi di Victor Comerchero (*Nathanael West: The Ironic Prophet*, Syracuse, 1964), e di Randall Reid (*The Fiction of Nathanael West*, Chicago, 1967), mentre il terreno era stato esplorato con attenzione in precedenza da James F. Light (*Nathanael West: An Interpretative Study*, Evanston, 1961). Abbiamo ora a disposizione anche un articolato studio italiano sull'argomento, premesso da Francesco Binni alla prima versione dei due romanzi decisamente « minori » di West, *The Dream Life of Balso Snell* e *A Cool Million* (*La vita in sogno di Balso Snell*, traduzione di Annalisa

Goldoni, Bari, De Donato). Il Binni fa leva, s'intende sui testi presentati nel volume e che meritano un esame attento pur nei loro confini ben precisi.

Paradossalmente, i pregi di *Balso Snell* risiedono nella coscienza dei limiti che lo scrittore si pone, e che ne fanno un libro dalla diversa incidenza che possiede, ad esempio, il giovanile tentativo di Hemingway con *Torrenti di primavera*. Non soltanto, come rileva il Reid, West appare padrone delle sue « imitazioni », vale a dire della utilizzazione scoperta di calchi letterari disparati, ma fornisce un grottesco catalogo, un repertorio narrativo, che da un lato rivela le sue fonti molteplici, mentre dall'altro contiene un attacco a una nozione se si vuole estetizzante e autocontemplativa dello strumento letterario. Iniziazione rovesciata o satira di un'iniziazione, questa opera prima (West la pubblicò nel '31) si traduce in un *burlesque* sconscrante piuttosto dei fini che non dei mezzi. Il Joyce, il Gide, il Dostoevski e il Freud largamente parodiati nel momento in cui vengono imitati non implicano affatto un ripudio, e vale la pena di sottolineare la raffinatezza del bagaglio culturale di West nei confronti della generazione precedente ma altresì di gran parte dei coetanei. Piuttosto, lo scrittore nega simultaneamente la legittimità o la opportunità del « bello scrivere », mette in questione il senso di un'autonomia della letteratura

intesa quale trionfo di un linguaggio che rifiuta di contaminarsi al contatto con i *media*.

Il Reid ha tracciato un attento consuntivo delle matrici letterarie del *Balso Snell*, che spaziano dalla tragedia greca a Jarry, ponendo l'accento sulle due linee di forza più dirette del libro: una sorta di parafrasi derisoria di *Jurgen* di James Branch Cabell, esemplare tra i più ovvi di scandalo letterario e insieme di ipoteca estetizzante del Novecento americano; una disincantata e ironica replica data allo Huysmans di *A rebours*. Operazione di smontaggio, rivela opportunamente il Binni, che equivale a una indicazione metodologica, nella misura in cui West si servirà largamente della parodia letteraria nei suoi libri maggiori, *Miss Lonelyhearts* e *The Day of the Locust* (in italiano, *Signorina Cuorinfranti*, Milano, Bompiani, 1948 e *Il giorno della locusta*, Torino, Einaudi 1952) in cui la ricognizione beffarda e catalogica degli stili servirà sia a negare una nozione privilegiata di letteratura sia a qualificare l'orpello, lo stucco, la decorazione, quali metafore dell'inconsistenza e della mistificazione del mondo contemporaneo.

In sostanza: nel suo attacco all'esercizio letterario sofisticato quanto elusivo e inconcludente, alla manipolazione ad alto livello, West individua quale bersaglio, in un colpo solo, le strutture del *Kitsch* e di ciò che in anni prossimi a noi la Sontag e altri critici definiranno con la fortunata etichetta di *Camp*. West rinnega il bello scrivere cui accenna giustamente il Binni e insieme il realismo populista che in quegli anni sembrava costituire la principale alternativa ad esso. Sotto il profilo del primo rifiuto West si trova in ovvia compagnia (Auden, tanto per fare un caso), mentre per il secondo egli presenta una generica parentela — non approfondita a sufficienza sin qui — con Henry Miller, ribadita pure dalle frequenti incursioni scatologiche, in chiave ben più grottescamente distorta che nell'autore dei *Tropici*.

A Cool Million appare nel '34, un anno dopo *Miss Lonelyhearts*, e riteniamo inutile riandare qui alle vicende che presiedettero alla nascita del libro, scritto frettolosamente, dedicato non a caso all'amico S. J. Perelman e con il quale West pensava di ottenere un successo pratico e commer-

ciale incoraggiato appunto dalla fortuna dell'opera di Perelman, fruito spesso dal lettore medio grazie alle strutture più immediate del suo umorismo. Che *Un milione tondo* (come si intitola efficacemente in italiano), o più liberamente « un mucchio di soldi », sia un libro contraddittorio e mal risolto nessuno ormai può contestare. Eppure, non si può facilmente liquidarlo senza considerare la ricchezza della tematica e delle soluzioni linguistiche, di respiro assai più ampio del rancoroso *pamphlet* che è *Balso Snell*.

Il sogno dell'artista Balso trascende qui l'esperienza individuale e si categorizza in quanto metafora del sogno americano, dello « American Dream » che costituisce l'architettura della ideologia di una America mitica, l'argomento principe di una persuasione manipolatrice, secondo una linea che, da Crèvecoeur a Franklin agli stessi dettati costituzionali e a Jefferson nel Settecento scende ai giorni nostri dopo la sanzione ricevuta nell'età della rivoluzione industriale e l'evangelizzazione proposta attraverso la letteratura popolare, la liturgia del « self-made man » e dell'ascesa dei buoni alla ricchezza. Il primo obiettivo di West, il più vistoso, si identifica nel prolifico Horatio Alger, bandiera di quel tipo di narrativa popolare, già impietosamente deriso da Mark Twain.

West, che ha di fronte a sé lo spettro di un'involuzione autoritaria della destra americana e che partecipa al fronte antifascista degli scrittori, capovolgendo una storia esemplare alla Alger si prefigge di esibire il rovescio della medaglia del sogno americano, di rappresentarne ancora una volta la finzione, di descriverne la violenza, di esibirne la sostanziale corruzione.

Soccorre qui l'acuta notazione di Auden a proposito di West e del rapporto passato-presente nella tradizione narrativa americana. Se la misura jamesiana, sostiene all'incirca Auden, consente una apertura di prospettiva e istituisce una relazione con il passato sulla quale la condizione del presente propone la sua verifica, sussiste una categoria opposta, ove nel presente la prospettiva del passato viene ribaltata. In questo caso — spiega Auden — lo *humour* americano e quello jiddish forniscono gli strumenti più adatti. E West, lo si

rammenti, attinge a entrambi. Aggiungiamo che l'insistenza di molti critici sul problema degli apporti europei (in particolare il surrealismo) elude il fatto che essi vengono assunti da West in modo prismatico, filtrati come sono attraverso la dimensione polivalente dello *humour* enucleato da Auden.

Un milione tondo, se si volesse ricorrere a una formula sbrigativa ma non ingiustificata nelle sue motivazioni di base, si pone quale replica contemporanea dei *Viaggi di Gulliver* la cui contropartita figurativa si chiama, invece di Hogarth, Max Ernst. In altri termini, la satira nutrita di *humour noir* bretoniano (e swiftiano) si appunta alle certezze ipocrite e prevaricanti, all'ottimismo mistificatore canonizzato da un sistema morale e ideologico, distorcendo la realtà comunemente accettata con il dimostrare che essa è una realtà fittizia, una vera e propria contro-realtà. La distorsione germina dunque dalla realtà posticcia solo che la si rovesci, e il rovesciamento viene realizzato dallo scrittore con il mezzo più congeniale, giocando sui registri della retorica per mezzo della quale la realtà stessa si definisce.

Il discorso iniziato in *Balzo Snell* (« Realtà Realtà! Se potessi soltanto scoprirlo, il Reale. Un Reale ch'io potessi conoscere coi miei sensi. Un Reale capace di attendere che io lo ispezioni come un cane ispeziona un coniglio morto. Ma, ahimè, quando mi metto a cercare il Reale non faccio altro che gettare una pietra in uno stagno le cui increspature si fanno sempre meno evidenti finché sono troppo ampie per avere rapporto o perfino memoria della pietra che le ha messe in moto ») prosegue e si allarga in *Un milione tondo*. Il signor Lemuel Pitkin, che si chiama appunto come Gulliver, sperimenta l'insuccesso sino alla morte e allo smembramento fisico esattamente come gli eroi di Horatio Alger salivano dall'anonimità sino ai massimi fastigi e alla affermazione sul piano del potere e del danaro: il procedimento rovesciato

corrisponde a quello che sorregge *I viaggi di Gulliver*. La suprema ironia consiste nel fatto che dopo la sua morte egli servirà ancora, emblematicamente, agli zelatori del fascismo americano, figura sintomatica di un martirologio esso pure, naturalmente, mistificato.

In un libro per molti versi forzato e rigido, West conserva la sua straordinaria capacità inventiva. A conferma dell'esperienza del suo personaggio, l'artista Balzo Snell, egli affonda le mani nel linguaggio della realtà che distorce, la coglie nelle sue smorfie e nel suo magma. Il segno lasciato da West nella narrativa americana agisce di conseguenza sul doppio registro della deformazione della realtà e dello sblocco linguistico.

Ma *Un milione tondo*, vale a dire il romanzo più scopertamente indirizzato a un impegno se non politico per lo meno ideologico, scrutato nelle sue pieghe tradisce un'ambiguità davvero tipica. Non molto diversamente da Miller, West coglie una congiuntura e la fenomenologizza con selvaggia ironia: la fase culminante del libro sta proprio nella esibizione del museo degli orrori — dalla violenza alla falsificazione alla sessualità malata o repressa — che è l'America. Si afferra agevolmente il nesso con la rivista, *Americana*, che West diresse in rivelatrice sintonia con George Grosz. Senonché il « puzzo » di cui egli parla anche nella corrispondenza, l'affatturazione, la putredine della sua America postulano un giudizio di negazione globale, una nozione di decadenza che echeggia le categorie di Spengler.

E dunque il furore di West si tinge di moralismo anche quando sceglie un bersaglio politico. Soccorre di nuovo l'ascendenza swiftiana per il Lemuel Pitkin-Gulliver; ossia la satira senza remissione, lo sdegno e la stessa solitudine dello scrittore tradiscono un aristocratico disprezzo per la società massificata.

CLAUDIO GORLIER