

convivono per fondersi, poi, in certe occasioni, in miscela esplosiva diventa, in questi pezzi, una risorsa addirittura stilistica, una presenza dell'America Latina, così forte da creare nel lettore un senso di oppressione tragica.

Ecco la fine di *Caracas senz'acqua*: «Di tanto in tanto, molto lontana, la sirena di un'autoambulanza lacerava il sopore del coprifuoco. Bukart chiuse gli occhi e sognò che stava entrando nel porto di Amburgo, a bordo di una nave nera con una fascia bianca. Mentre la nave stava attraccando, udì, lontano, il vociare sui moli. Allora si svegliò

di soprassalto. Sentì, su tutti i piani dell'edificio, che tutta una folla stava precipitandosi in strada. Una ventata, carica di acqua tiepida e pura, penetrò dalla finestra. Gli ci vollero parecchi secondi prima di rendersi conto di ciò che succedeva: pioveva a catinelle».

La tecnica del *collage*, l'invenzione del sogno (e della nave), il senso del tempo possono già suggerire il «tempo ricurvo» e la fantasia inventiva di *Cent'anni*: cioè, più che un giornalista un narratore già chiuso tra le pareti della propria creazione.

ANGELA BIANCHINI

LETTERATURA AMERICANA

La trappola dell'«American Gothic»

Nel numero estivo della «Southern Review» (X,3,1974), Frank Baldanza ripropone, in un ampio saggio dal titolo *Northern Gothic*, un tema dibattuto a lungo dalla critica americana e che si pensava riservasse ormai scarso margine operativo, comportando invece grossi rischi di schematismo. Il titolo dello scritto di Baldanza acquista un senso preciso nel contesto della sede, vale a dire una rivista autorevole della cultura del Sud, la quale appare determinata a tenere il passo con una congiuntura assai difficile da catturare secondo le linee di forza di una definizione della letteratura e della società elaborate alcuni decenni or sono dai «reazionari» meridionali.

In effetti, di persistenza della dimensione «nera» di particolare spessore del Gotico Americano si è parlato anche troppo quasi esclusivamente in riferimento alla narrativa del Sud degli Stati Uniti, e in particolare a proposito di due scrittori di diversa generazione ma piuttosto distanti anche sotto il profilo per così dire motivazionale: William Faulkner e Flannery O'Connor. La O'Connor respinse sempre, con recisione (lo ricordiamo per averne discusso con lei nel '62) sostenuta da una

durezza assai prossima al fastidio, la classificazione, ritenendola ingannevole quanto artificiosa amplificazione sovrastrutturale. Altrettanto avrebbe potuto osservare Faulkner, anche se, a ben vedere, nell'inventario del materiale della sua narrativa sono localizzabili prestiti specificamente gotici. Ma, ancora, si tratta di dimostrare che una simile localizzazione si sostenga in quanto tale, ignorando l'ottica attraverso la quale vengono assunti e messi in circolo: diviene del tutto ozioso focalizzare il gotico faulkneriano se si trascurano l'esperienza estetizzante presente almeno in tutta la prima fase della sua opera e il legame diretto con l'apporto folklorico, per tacere, infine, dell'impatto della psicanalisi.

Dato per scontato un «Southern Gothic», Baldanza intende giungere a una definizione di «Northern Gothic» servendosi come punto d'appoggio della narrativa di James Purdy, raffrontata nel corso del suo saggio, con risultati abbastanza provvisori, all'antecedente di Sherwood Anderson. Il parallelo viene suggerito a Baldanza sia dall'area geografica (per entrambi un Middle West che si identifica spesso con l'Ohio), sia da una definizione di archetipi che rivela il prevedibile riporto junghiano sulla matrice della ricognizione tema-

tica. Sta di fatto che il gotico di Purdy, secondo Baldanza assai prossimo alla sua controparte nella narrativa del Sud, specie Carson McCullers, riceve una sanzione definitoria notevolmente generica. «Gothic» si qualifica per Baldanza, nell'opera di Purdy, il capovolgimento dei valori costituiti, il commercio con l'abnorme, il malsano, il grottesco, l'alienante, e soprattutto, l'eccentrico; va da sé che il processo della narrativa di Purdy comporta che un simile commercio si sviluppi in un modo isolato, nel segno di una angosciosa solitudine. Posto che il paesaggio consueto per Purdy è essenzialmente rurale, il livello urbano gli servirà soltanto per una sorta di incursione, per una verifica negativa.

Ma Baldanza sembra, a questo punto, sottrarsi a una chiarificazione del grottesco e dell'eccentrico, evitando di analizzare il punto di sutura tra orrore e umor nero, con il che la sua ipotesi di lavoro acquisterebbe maggiore consistenza. Stupisce che egli insista su analoghi contemporanei, i Faulkner, O' Connor, McCullers, lasciando cadere il richiamo a Poe e astraendo del tutto da Hawthorne, ossia due casi diversi ma esemplari di utilizzazione degli strumenti della narrativa gotica settecentesca in chiave ironica e grottesca. Si colloca proprio qui il punto centrale di un divorzio apparente tra realtà *tout court* e realtà dello scrittore, chiuso nel proprio isolamento o nell'isolamento dell'universo circoscritto dei suoi personaggi. In altre parole: l'immane lavoro di reificazione che contraddistingue tutta una serie di scrittori della generazione di Purdy sigilla, a ben vedere, la registrazione della perdita di una realtà che in definitiva si rifiuta. E la mancanza di un'alternativa apre la strada all'autodistruzione, spalanca le porte dell'inferno che, a proposito di Purdy, ha additato molto appropriatamente Tony Tanner nel suo ultimo volume (del '71) *City of Words*. Il diavolo di Purdy si apparenta quasi naturalmente alle sataniche incarnazioni evocate da Hawthorne.

«La paura di aver perso il controllo della propria vita è infatti lo stimolo principale della favola della "comicità nera" o dell'"allegro nichilismo", di scrittori diversi da Barth a Purdy, da Hawkes a Southern, da Burroughs a Vonnegut, dalla

disumana astrazione di Barth alla relazione calcolatamente spenta e straniata dei fatti più orribili da parte di Purdy», scrive del tutto a proposito Francesco Binni nel suo denso volume *Narrativa americana degli anni sessanta* (Eri, 1974), rammentando l'incidenza che nella prospettiva assume la narrativa di Nathanael West, di cui avremmo occasione di trattare in questa sede. I rilievi del Binni valgono dunque per tutto un gruppo di scrittori, e potrebbero costituire una ideale introduzione all'ultimo Purdy apparso in italiano, *Jeremy's Version* (La versione di Geremia, Einaudi) e *I Am Elijah Thrush* (Sono Elijah Thrush, Einaudi) o a John Hawkes con *The Blood Oranges* (Arazzo d'amore, ancora Einaudi). La categorizzazione del gotico perde così, com'è giusto, la sua schematica perentorietà.

Dobbiamo al Binni, qui a proposito di West, da un lato la sottile precisazione a proposito del difficile equilibrio tra realtà esterna e realtà dell'isolamento e della solitudine, dall'altro il chiarimento sui termini di un'operazione surreale ben premeditata, come del resto confermano certi esiti figurativi negli Stati Uniti (e la fortuna sgradevolmente *à la page* degli iperrealisti non la smentisce, ove si badi alla quasi ostentata intenzione allegorica che percorre una satira al fondo angosciata: l'iper-realtà quale esagerazione di una realtà opprimente e inaccettabile). A questo punto si delinea lo scollamento delle strutture interne del romanzo, chiaramente illustrato da Tenner e ripreso fuggacemente da Baldanza. Il personaggio scrittore o cronista, che tiene gli annali di vicende sconvolgenti, spesso cessando di scrivere di fronte alla catastrofe dell'eroe o sprofondando, a prezzo della propria identità, nell'eroe stesso di cui assume la maschera (paradigmatico il caso di *I Am Elijah Thrush*), propizia la formula della cornice senza quadro adottata da Tanner parafrasando, del resto, un capoverso dello stesso Purdy. *I Am Elijah Thrush*, ripetendo con una nuova originale variazione il disegno di base peculiare di Purdy, spinge alle estreme conseguenze la poundiana smorfia accelerata, attraverso una grottesca deformazione della realtà che raggiunge il suo vertice nella selvaggia manipolazione, in un tragico crescendo ove la parodia viene totalmente bruciata

e consumata, del *kitsch*, in un rimescolamento di carte nel quale la struttura di classe a suo modo presente e distinta — lo sottolinea persuasivamente Baldanza — nei romanzi precedenti, si frantuma coinvolgendo la vecchia aristocratica corrotta e il giovane negro alla ricerca di un'identità negata.

La conclusione più coerente di Baldanza si trova, tutto sommato, nelle ultime pagine del saggio, quando egli commenta la funzione di un Dio esplicitato in termini paradossalmente immanentistici, e che per lettera rimprovera all'uomo di non accettare il suo destino, ovvero la sua schiavitù, la sua *hereness*, condanna a rimanere dove si trova ripetendo gli stessi gesti nell'illusione — scoiattolo in gabbia che muove la ruota — di scoprire una linea di fuga che non esiste. La ricerca d'amore, che sostanzia la catarsi di *Eustace Chisholm and the Works* (nella traduzione italiana, *Rose e Ceneri*, Einaudi) costituisce l'unica speranza di salvezza per l'individuo chiuso in gabbia, succube della violenza, demascolinizzato e quindi costretto, per riscattarsi, a recuperare il ruolo ancestrale di un Adamo prima della caduta, vittima predestinata di Satana e di Eva. Il senso della narrativa di Purdy collima con il senso della tragica frustrazione dell'uomo-scoiattolo.

Rimane da domandarsi la ragione dell'insistenza di molti critici americani su una embrionale e astratta tipizzazione, di cui la variante gotica fornisce un esempio. Una risposta esauriente viene dalla nota introduttiva di Beniamino Placido a *The American Novel and Its Tradition* di Richard Chase nella versione italiana pubblicata da Einaudi, *Il romanzo americano e la sua tradizione*. L'equazione «novel-romance» di Chase, e il tentativo del critico di fissare le coordinate di una precisa americanità del romanzo, appartengono in larga misura a un momento caratteristico della cultura degli Stati Uniti, per molti versi pateticamente datato. Con tutto ciò, riesce utile fare i conti con una nobile

illusione, versante letterario di un impegno espresso sul piano ideologico e politico spesso dagli stessi studiosi: per Chase resta la testimonianza di *The Democratic Vista*. Né a Chase né ora a Baldanza si prospettò compiutamente la misura interna dello sforzo dello scrittore, sia esso Purdy o siano stati Hawthorne e Melville, di esprimere la propria frustrazione nei confronti di un graduale strangolamento operato ai loro danni, che lasciava spazio soltanto per testimoniare la procedura: la splendida sconfitta, per usare un'espressione faulkneriana, del melvilliano Pierre. Il supposto gotico di Purdy, con l'invito del Dio beffardo all'uomo perchè si accontenti, si innerva ancora una volta su quel genere di testimonianza attiva, sullo sforzo di salvare in qualche modo l'anima, ciò che per lo scrittore vuol dire in primo luogo il linguaggio. Ma è un linguaggio sempre più eroso.

A conferma che la messa a punto critica più diretta proviene spesso dallo scrittore, converrebbe infine accennare all'ultimo libro di uno degli autori sicuramente più qualificati delle ultime generazioni, *The Hawkline Monster* di Richard Brautigan, che reca come sottotitolo *A Western Gothic*. Il romanzo di Brautigan è del '74, e contiene un gioco grottesco e parodistico di alto virtuosismo esattamente su due temi di base, il gotico «nero» e il *Western*. In Brautigan, l'inventario di materiali tipici di tali generi si avvale di una deliberata manipolazione esagerativa, nel cui quadro la satira coinvolge i pseudo miti della frontiera, la meccanica ormai usurata del gotico e una faustiana ricerca della verità tentata per mezzo dell'esperimento scientifico. Purdy nel segno di un orrore mimato contro se stesso e decomposto, Brautigan con il suo repertorio burlesco in cui l'orrore tradisce il posticcio, sua unica possibile sopravvivenza, frantumano vecchie categorie nel momento in cui se ne servono e i critici si attardano a catalogarle.

CLAUDIO GORLIER