

essere la principale responsabile del gruppo madrilenno comunista di appoggio all'ETA, a sua volta incriminato per l'attentato di Madrid nel quale perirono tredici persone. Sastre è latitante ma da Radio Parigi si trasmette un suo proclama affinché venga evitato un nuovo processo di Burgos, il 3 ottobre egli scrive un messaggio agli amici italiani e poi è incarcerato. In prigione,

Sastre compone poesie, ed è infine libero, dietro cauzione, il 10 giugno del 1975 in seguito alle proteste del comitato costituitosi in suo favore tra gli intellettuali di tutto il mondo. Eva Forrest, invece, è ancora in carcere e rischia la pena di morte. La coppia ha tre figli: dispersi, qua e là nel mondo.

ANGELA BIANCHINI

## LETTERATURA AMERICANA

### La nuova narrativa e le riviste

La diffusione, o per lo meno la solidità rivelata negli Stati Uniti da alcune riviste dedicate alla pratica e alla teorica della narrativa, e in particolare a quella « nuova » narrativa che si suole classificare come *post modern*, sembra abbastanza indicativa di una certa fase letteraria, non sempre facile da decifrare per chi stia fuori dei suoi stessi territori. In altri termini, il fenomeno suggerisce almeno due conclusioni di massima degne di qualche riflessione: a) la nuova narrativa cerca un suo spazio autonomo il più possibile individuato; b) la nuova narrativa, o il *new writing* — che comprende talora una presenza della poesia — divorzia coscientemente dalla saggistica tradizionale e soprattutto si sottrae all'ipoteca, per così dire, e al condizionamento di formule collaudate da decenni ed esemplificabili nella « Partisan Review », nella « Hudson Review » nella « Kenyon Review », ove il dibattito letterario aveva acquisito una sua rigidità conservatrice accademica o (è il caso delle prime due) si situava nel contesto di un discorso più ampio, ideologico o addirittura politico.

Riguardo alla prima conclusione, si può registrare come un dato abbastanza prevedibile che una narrativa di scarso successo commerciale e quindi relegata in secondo piano dai grandi canali dell'industria editoriale aspiri innanzitutto a definirsi senza concessioni compromissorie e a pre-

sentarsi per quello che è. Ma la seconda conclusione permette di constatare con tutta evidenza che la narrativa *post-modern* tende a privilegiare la problematica letteraria rifiutando una sorta di contagio con la realtà ad essa esterna; che, cioè, essa accetta il suo stesso isolamento e si preoccupa, al più, di descriverlo e di chiarirne le motivazioni.

Prendiamo in esame, allora, dei casi specifici, e in particolare la « American Review », diretta da uno dei più vivaci e agguerriti tra i giovani critici americani, Theodore Solotaroff, e « TriQuarterly », diretta da Elliott Anderson e pubblicata dalla Northwestern University. Non si tratta, beninteso, di pubblicazioni *underground* e neppure di fascicoli rimediati alla buona e destinati a un pubblico di addetti i lavori: l'industria editoriale americana è abbastanza forte da concedere respiro anche alle *élites*. Così, la « American Review » esce in edizione tascabile per i tipi di un colosso editoriale quale la Bantam (proprio la stessa, poniamo, dell'*Esorcista*) e può contare su una ragionevole circolazione grazie alle biblioteche pubbliche e universitarie e al mercato studentesco dei « campus »; « TriQuarterly », ancor più specializzata, si avvale del sostegno dell'editoria universitaria. Insomma, la narrativa sperimentale continua a possedere una solida base, pur se minoritaria, a livello accademico, e ripudia qualsiasi seduzione di tipo « disaffiliativo » del genere di quella cui si rivelano sensibili, tra gli altri, i cosiddetti *beat*.

Sta di fatto che ben pochi degli scrittori presenti sia nella « American Review » sia in « Tri-Quarterly » trovano seria udienza fuori degli Stati Uniti, e non figurano altro che occasionalmente nella lista dei best-sellers in patria. Un sommario controllo la dice lunga in proposito, se lo rapportiamo alle traduzioni italiane. Due tra i narratori di punta del *new writing*, Robert Coover e Stanley Elkin, sono totalmente sconosciuti in Italia; un altro, Donald Barthelme, è passato quasi inosservato da noi; Richard Brautigan, di cui già parlammo in questa sede, fu tradotto e del tutto ignorato e riapparirà nel '76 con *The Abortion*. James Purdy, John Barth, Thomas Pynchon, John Hawkes hanno ottenuto, a loro volta, in Italia un limitato successo di stima, e il più acuto critico inglese di cose americane, Tony Tanner, faceva notare lo scorso anno appunto in « Try-Quarterly » che un recensore inglese dell'ultimo romanzo di Purdy lo ha dichiarato totalmente inintelligibile. Infine, di pubblicare in Italia uno dei capostipiti della nuova narrativa, *One Flew Over the Cuckoo's Nest* di Ken Kesey, si parla con cautela adesso che ne è stato tratto un film piuttosto fortunato negli Stati Uniti.

Come spiegare un simile ristagno cui fa riscontro la crescente fortuna in tutti i paesi del romanzo ispano-americano? È una delle domande che si pone nel numero della primavera del '75 di « Try-Quarterly » Morris Dickstein, in un saggio intitolato *Narrativa calda e fredda: dilemmi dello scrittore sperimentale*, che andrebbe collegato a una serie di contributi apparsi un anno prima, tra cui quelli fondamentali di Albert J. Guerard, di Philip Stevick e di Tony Tanner. Perché, chiede Dickstein, il narratore americano sperimentale ha abbandonato, specie dopo gli Anni Sessanta, quella « solidità di specificazione », come la chiamava Henry James, e di conseguenza ogni fondazione anche remotamente legata a una dimensione realistica? Egli ha accentuato la sua propensione al metaromanzo, alla « astrazione, frammentazione, e discontinuità », ha inteso che le sue tecniche diventassero il suo unico argomento, ha prospettato il romanzo dall'angolo visuale di un lavoro esclusivo sulla parola. Già Tanner aveva intito-

lato il suo eccellente libro sulla nuova narrativa americana *City of Words*, e tanto Guerard quanto Stevick insistevano sulla necessità di una operazione incentrata essenzialmente sugli strumenti espressivi.

Pure, riesce difficile liquidare questa congiuntura con la sbrigativa etichetta del formalismo. Lo stesso Tanner non mancava di richiamare la memorabile recensione di Henry James a *Middlemarch* di George Eliot, vale a dire uno dei vertici del romanzo d'ambiente dell'Ottocento inglese, ove si sosteneva che le tecniche e il linguaggio registravano un loro punto limite dopo il quale si imponeva una sostanziale rifondazione. Un rilievo non dissimile, secondo Tanner, si applica a Mailer o a Bellow, e dunque la narrativa *post-modern* sta precisamente tentando di rinnovarsi facendo innanzitutto i conti con il suo linguaggio.

La impervia decifrazione deriva dalla complessità e dalle contraddizioni del tentativo. Se Coover, Elkin, un certo Brautigan, non trovano strada aperta in Italia, lo si deve soltanto in parte a considerazioni strettamente editoriali, e in misura assai maggiore a drammatiche difficoltà di resa linguistica, che investono anche uno dei maggiori risultati degli ultimi anni, *Gravity's Rainbow* di Pynchon. Certo, la carenza di « solidità di specificazione » incide, nel senso che si tratta di una specificazione affabulata, distorta, o all'opposto troppo allusivamente tipica per poter coinvolgere il grosso pubblico americano e il pubblico straniero, persino se — nel caso dell'Inghilterra — la lingua non costituisce alcuna barriera. Esattamente il contrario di quanto accade per il romanzo ispano-americano ove l'esperimento, il debito con l'avanguardia, palpabile in un Vargas Llosa o nell'ultimo Marquez, diventano accettabili e persino fruibili in quanto non strumentali e sorretti dalla coerente « specificazione » dell'impianto romanzesco.

La spiegazione linguistica si rivela inadeguata a esaurire il fenomeno, e l'autonomia dello strumento narrativo finisce per recare con sé una persistente tentazione di sganciamento da una serie di realtà che, contrabbandate e spesso mistificate equivocamente nel romanzo americano degli

ultimi cinquant'anni, vengono rifiutate in blocco insieme ai loro strumenti di persuasione. Guerard ha proposto una soluzione conciliativa, avvertendo che in arte soltanto il quotidiano uccide, ma è proprio questo suo invito alla mediazione che stempera il senso del suo lungo saggio in cui si decreta la liquidazione di ogni residuo realistico. Più esplicitamente e coerentemente, Stevick rivendica l'impegno sostanziale della nuova narrativa, la sua capacità critica rispetto all'universo che la esprime, il trionfo della metafora come penetrazione, sonda della realtà, ritratto della sofferenza e della disperazione che sembra contrassegnare l'atteggiamento di molti scrittori americani a partire dagli Anni Sessanta.

Del resto, i modelli operativi della nuova narrativa si esplicitano al suo interno e nelle frequenti dichiarazioni di metodo di numerosi scrittori, tra i quali forse Barthelme esprime più limpidamente l'equazione centrale del fenomeno *post modern*. La retorica di questa narrativa, cioè, mentre prende le sue distanze dal reale contrapponendovi alternativamente il proprio, deliberatamente taglia il nodo ombelicale con il pubblico, annulla ogni principio

di comunicazione, costringendo se mai il pubblico stesso a misurarsi con il codice del testo.

« La narrativa negli Anni Sessanta », scrive Stevick, « è sogno, preghiera, *cri de cœur*, e unghie delle dita sulla lavagna. Ma soprattutto, come sapevano Fielding, Sterne e Jane Austen, « il romanzo è un gioco ». Il riferimento a Sterne diviene qui indicativo ma ci si domanda quanto velleitario, se si considera la problematicità di far coincidere un'autentica rivoluzione tecnica con la trascrizione di una crisi le cui coordinate vanno ben oltre quelle limitate dell'esercizio letterario. Dickstein suona meno perentorio nelle sue postulazioni, chiedendo un ritorno di focalizzazione sulla « actuality » che scrittori come Barth hanno respinto senza mezzi termini. E forse la sua indicazione conclusiva riassume i termini dei dibattiti mentre lo mantiene aperto, per evitare « sterilità e catalessi », senza azzardarsi a fornire risposte illusorie: « L'artista che non è parte della soluzione può divenire parte del problema ». Ma questo lo sapevano, e lo provarono sulla propria pelle, Hawthorne e Melville.

CLAUDIO GORLIER

## STORIA E CULTURA

### ***La Storia del dopoguerra. Dalla liberazione al potere DC*** di Antonio Gambino

L'Editore Laterza, lo stesso di questo libro — ma erano altri tempi... — definì « *Cronache* » (di *filosofia italiana*) un libro destinato a lasciare una traccia non superficiale nella cultura italiana. Fa perciò un po' impressione, dopo averla letta, tornare con gli occhi al titolo dell'opera di Gambino che cronaca, ragionata, intelligente, sottile è davvero, e trovarvi quel sostantivo *storia* che, o promette al lettore più di quanto essa non contenga, o indulge, nel caso, a deformazioni in senso critico-resocontistico tutt'altro che utili.

Preso atto di ciò, occorre tuttavia anche prendere atto che da qualche tempo a questa parte trovano ospitalità in determinate collane dei migliori editori italiani ed evidentemente con un successo cordiale di pubblico, opere come questa, frutto di regola dell'impegno e della passione politica di giornalisti colti (una figura questa, che si viene via via diffondendo e con proficui effetti complessivi, in un panorama per tanti versi depresso come il nostro). In genere di scorrevole lettura, esse servono inoltre e non di rado, come dire, a sgrossare la materia, ad avviare riflessioni più attente ed articolate su fasi precise ed in genere brevi della nostra storia più recente, a prospettare una serie di problemi sui quali si viene