

teratura, tra saggistica e narrativa, corrente nei rotocalchi più ambiziosi, talché il compromesso rende il libro commerciabile. In un'intervista, Doctorow ha espresso una professione di fede radicale constatando che all'intellettuale americano si concede la pura registrazione di una congiuntura sociale inattaccabile, ma va rilevato che egli mostra di accettare pienamente le regole del gioco.

Ben diverso, allora, l'atteggiamento di Ken Kesey, che Forman ha sostanzialmente tradito nella volontaristica conclusione del film tratto dal suo romanzo. L'ironia tragica di Altman in *Nashville* sta nel beffardo capovolgimento di ciò che può sembrare a prima vista un'adesione, qualcuno ha detto un atto d'amore (la canzoncina finale, mutilata nei sottotitoli italiani, una pantomima intrisa nel sangue). La fuga verso il nulla del capo pellerossa di *Qualcuno volò sul nido del cuculo* non riscatta una realtà insopprimibile. Tra le possibili interpretazioni del titolo del romanzo — giunto molto in ritardo in Italia, nella traduzione di Bruno Oddera, pubblicata da Rizzoli — va tenuta in conto quella ironicamente negativa di «volare da nessuna parte», dato che il cuculo non possiede un nido e si serve di quello di altri uccelli. La rivolta del Mc Murphy del romanzo di Kesey appare condannata sin dall'inizio per mancanza di motivazioni profonde, per la sua insistenza su una sorta di istintiva esibizione di sovrasessualità impossibile, sulla base delle teorie di Laing e dell'antipsichiatria, a trascendersi e a finalizzarsi.

Nel manicomio dell'Oregon che scopertamente simboleggia il microcosmo sociale, e i cui ricoverati hanno scelto di divenire vittime, ossia complici passivi — quasi automatico il rinvio della teoria di Hannah Arendt — di un sistema repressivo, sostanzialmente non accade altro se non la generica presa di coscienza di una possibilità di rivolta che trova soltanto occasionalmente la sua *leadership*, ma una *leadership* inadeguata e destinata alla sconfitta, anche se il potere, la Grande Infermiera, dovrà subire l'umiliazione di venire denunciata e, letteralmente, spogliata dei suoi segreti (la scena del nudamento dei seni della donna, eliminata da Forman nel film). La morale di Kesey acquista dunque una complessità e una risolutezza ben maggiore del

tuffo nel passato di Doctorow, confermando che all'artista si concede unicamente il tragico privilegio di riferire, mai quello di comunicare un messaggio liberatorio. Per un supremo paradosso, esplicitamente dichiarato da Kesey, il ribelle fa parte dell'armamentario dei *mass media*, è un eroe da fumetti, è un cowboy da sceneggiato televisivo.

La fuga del capo indiano di Kesey riproduce nel presente una situazione esemplare del romanzo americano, dal twainiano Huck Finn al giovane Holden di Salinger. La retrogressione di Doctorow amputa il presente ributtando il lettore in un passato che appartiene ad altre generazioni, ai suoi ascendenti più o meno diretti, e per ciò stesso diviene amaramente dissacratorio ma, se ricondotto al presente, ambigualmente consolatorio, o per lo meno evasivo.

Se mai, Doctorow esaspera un bisogno davvero totalizzante, mentre tradisce una crisi del *medium* letterario inteso velleitariamente quale modo di conoscenza. La letteratura, in *Ragtime*, si riduce a una funzione ausiliare, a una foglia disseccata tra le pagine di un vecchio libro. Il suo valore pedagogico resta indiretto e contiene un invito ad attingere alle scienze umane per sapere di più e meglio, o per lo meno a una ridefinizione del principio stesso di letteratura, che la lanterna magica di Doctorow lascia soltanto intravedere.

Ezra Pound in Italia

Abbiamo avuto occasione, in questa stessa sede, di toccare il problema dell'adesione di Ezra Pound al fascismo, o piuttosto della sua contiguità al regime mussoliniano. Il discorso rimane aperto sul piano più strettamente ideologico, ove va ben altro il puro espediente politico per investire il senso stesso dell'opera poundiana. Ci limitiamo qui a segnalare la pubblicazione di un utilissimo volume (NICCOLÒ ZAPPONI, *L'Italia di Ezra Pound*, editore Bulzoni) che ripercorre le tappe del lungo soggiorno italiano di Pound e dei suoi rapporti con il fascismo.

La ricchezza delle testimonianze e dei materiali rende il libro di Zapponi indispensabile sin d'ora,

in attesa — per un completamento definitivo — di conoscere i testi delle conversazioni di Pound alla radio fascista, che a quanto pare vengono conservate in registrazione per lo meno dalla BBC. Zapponi non si limita a ricostruire le diverse fasi dei rapporti tra Pound e la gerarchia fascista, non di rado grotteschi nella mutua incomprensione e per effetto di occasionali sospetti, ma traccia una sommaria evoluzione della fortuna di Pound in Italia, purtroppo incompleta e legata ad assunti

fortemente contestabili (il Pound « decadente » rispetto a Yeats o allo stesso T. S. Eliot ci sembra parametro da assumere con cautela e comunque da non privilegiare. Anche le conclusioni di questo intelligente libro soffrono di una certa indeterminazione e ingenuità di ipotesi operative; pure, molti suggerimenti vanno accolti con attenzione per la ripresa di un dibattito ben lungi da considerarsi chiuso.

CLAUDIO GORLIER

LETTERATURA SPAGNOLA

Gli "Anni di penitenza" di Carlos Barral

Tornare a parlare della Spagna dopo tante parole dedicate all'America Latina crea quasi un senso di rimorso: sembra di avere abbandonato una letteratura che meritava maggiore attenzione. E, tuttavia, Carlos Barral, autore di queste memorie, *Años de penitencia*, è stato il miglior tramite tra le due culture di lingua spagnola, quella della Spagna e quella dell'America Latina, colui che ha più favorito, nelle sue due case editrici (prima unitamente a Victor Seix e poi da solo), la fusione dei due mondi culturali in una forma generosa che non gli è stata sempre riconosciuta dai suoi maggiori beneficiari, cioè gli autori latinoamericani.

Ma *Anni di penitenza* riguarda esclusivamente la Spagna, lui stesso, la sua famiglia e il rapporto con la solidità implacabile di un regime mortificante che non accenna a finire. Si tratta di autobiografia, in un senso lato della parola: gli anni dal 1938 al 1950, un'educazione sentimentale ed intellettuale in un mondo chiuso che non sembrava potesse favorire nulla ad eccezione dell'isolamento. Autobiografia frammentaria, come è caratteristica delle memorie e del memorialismo spagnolo, in genere scarsamente preoccupato dell'esattezza dei tempi e delle date e volto, invece, al curioso rapporto sempre esistente tra la società e l'individuo. Anche qui, come nelle

Memorie di Manuel Azaña o di María Teresa León (e altre ancora se ne potrebbero citare), sembra che la staticità della prigionia, la penitenza insita nelle antiche usanze religiose, patriarcali, educative spagnole favorisca, più che il conformismo, un forte e combattivo individualismo. Nel caso di Carlos Barral, il contrasto tra le strutture arcaiche e la personalità umana è maggiore e più pericoloso: non siamo più, infatti, sulla cresta dell'onda liberale e libertaria che lambì anche la Spagna fino alla Repubblica, bensì nel riflusso dell'ondata stessa, negli anni della repressione franchista subito dopo la vittoria dei nazionalisti.

Le repressioni iniziano subito, nel 1939, quando le famiglie catalane (Barral è, appunto, di famiglia catalana già dedita all'editoria), anche liberali, si chiudono in una sorta di autopenitenza e inviano i figli dai gesuiti. E proseguono poi, con una vita austera, con una tristezza diffusa, con la recitazione del rosario alla sera da parte di chi il rosario non aveva mai recitato, in una sorta di *routine* religiosomilitaresca, priva di senso che non sia quello della sconfitta. Sul giovane Barral si rovesciano comportamenti diversi e contrastanti ai quali la libertà goduta nell'anomalia degli anni di guerra non lo aveva preparato: il rigore dei gesuiti, la pomposità dei franchisti, la superficialità di ambienti borghesi che favoriscono i ruoli nettamente separati dei maschi