

Esplode

la polemica fra Sergio Zavoli e Bruno Vespa
Il giornalista rinuncia a «Tg1 sette»
«Non c'erano le condizioni per fare un buon lavoro»

Incontro

con Gabriele Salvatores, regista di «Mediterraneo»
Una storia ambientata in un'isola
dell'Egeo durante la guerra per parlare dell'oggi

Vedi retro

CULTURA e SPETTACOLI

Il conflitto dell'assenza

Dalla suggestione al dolore, quali sono stati i rapporti fra la letteratura americana e le guerre di questo secolo?

La fine del mito dell'Eden
Lo smarrimento di ricordi e certezze dopo il «ritorno» da Dos Passos a Mailer

VITO AMORUSO

Nella cultura letteraria statunitense del Novecento è soprattutto la prima guerra mondiale a costituire una sorta di tragico battesimo e di fine della diversità della storia americana, la prova del fuoco della sua «eccezionalità». Da questa guerra esce infatti travolto e infranto per sempre il mito dell'America come ultimo Eden.

Era una ideologia del progresso infinito del modello di democrazia politica che anche la classe colta e liberal aveva contribuito a costruire come supremo valore e come archetipo dell'immaginario collettivo, negli ultimi anni dell'Ottocento. Proprio quando l'ultima frontiera verso ovest era stata aperta, quando era finita l'espansione verso l'interno, questo limite di terra concreta ancora conquistabile diventava, con Turner, quintessenza simbolica della storia americana, la sua «promessa» ancora incompiuta e all'infinito aperta.

L'ingresso in guerra nel 1917, su quella scena europea da cui l'americano si era sempre sentito distinto e remoto perché radice dell'errore da cui si era salvato, rappresentò la partecipazione diretta a un teatro di violenza e di amore, al quale non si era più estranei. Il volto dell'America come gigantesca macchina bellica e industriale si mostrava, per la prima volta, in fondo, in tutta la sua nuda ferocia. E non da comprimario, ma da protagonista mondiale.

La nuova guerra era diversissima da quelle remote del passato, soprattutto della guerra civile, rimossa come una colpa segreta dal nascente imperialismo e dai fasti del

«Manifest Destiny». Tuttavia, la guerra mondiale fu percepita e rappresentata con la stessa divisa passione, la stessa livida luce proiettata da Stephen Crane in *Il segno rosso del coraggio* (1895) su quella guerra fratricida. Primo vero romanzo di guerra alle origini della tradizione americana moderna, l'opera di Crane illuminava questo passato remoto della storia americana come l'esorcio tragico delle sue «magnifiche sorti e progressive». La guerra è qui l'attesa - lunga, logorante, sneravante - di una esperienza che consumerà le proprie illusioni, è passaggio straziato dall'innocenza alla maturità dove, tuttavia, è ancora possibile dare un nome alle cose e alla coscienza che se ne possiede.

Ma non c'è romanzo o racconto americano sulla prima guerra mondiale che non sia pervaso dal senso, questo sì inedito, della sua devastante e cieca inutilità. Quello che è descritto, ad esempio, nei romanzi di Dos Passos (*L'iniziazione di un uomo*, 1917) o di E.E. Cummings (*La stanza enorme*, 1922) è un paesaggio di rovine, l'arido deserto di un incubo da cui niente si salva, e soprattutto l'illusione di una incontaminata diversità della condizione americana.

Il romanzo di guerra assume ora quel tratto che sarà da allora in poi costantemente suo: esso raramente trascrive la guerra in sé, anche quando si avvale della tecnica del reportage. Essa è piuttosto un orizzonte naturale come un destino, il paesaggio interiore della civiltà americana, quasi il suo «habitat» o la sua colpa originaria.

Per questo è Hemingway ad



aver detto per tutti, e non solo per la sua generazione, nei *Quarant'anni raccontati* più e meglio che in *Addio alle armi*, che cosa sia la guerra, la sua cruciale esperienza. Per lui essa non è, significativamente, il fronte o la prima linea, ma soprattutto il *dopo*: il paese a cui si torna, trovando tutto diverso e straniero, per primi se stessi, la ferita che si porta dentro ed è la vera «paga del soldato». Guerra è il paesaggio agro-forestale dell'infanzia e della adolescenza segnato dalla stessa atroce desolazione e dalle rovine funeste della metropoli violenta o del fronte che nei corsivi di quel libro di racconti incominciano i quieti e straziati esorcismi di Nick Adams nel silenzioso rituale della pesca approntato per ritrovare una innocenza perduta. È il dolore ma anche la disperata felicità d'essere fisicamente vivi, sopravvissuti dopo un punto di non ritorno che è stato solo spreco, dissipazione dell'illusione, «fine di qualcosa».

La guerra come devastazione irrimediabile del sogno americano diventa, grazie a Hemingway, una delle forze

che hanno plasmato la diversità del romanzo americano del Novecento e anche la coscienza culturale del paese.

Questa sua centralità e questa sua «forma» saranno presenti anche dopo, in altre drammatiche, ma in un qualche modo non più inedito, esperienze, come, innanzi tutto, la seconda guerra mondiale e il conflitto nel Vietnam. Ma certo, Hiroshima e la bomba atomica, sono, dopo, un orizzonte che decuplica la vastità dell'orrore, che fissa in termini metastorici l'immagine di una società *monstre*.

L'America è vista ormai come Sistema che obbedisce a una logica semente e occulta e che per questo evoca simboli e metafore di una barbarie antica, ritornante quasi in una luce di apocalisse. È il segno drammatico della poesia *beat* in Ginsberg o in Corso, ma è il tratto distintivo del più noto romanzo sulla seconda guerra mondiale, *Il nudo e il morto* (1949) di Norman Mailer. Il taglio del racconto, la tecnica della «camera eye» ereditata da Dos Passos servono a Mailer per rappresentare con allucinato



rigore il microcosmo dell'esercito in una guerra lontana come specchio fedele delle lacerazioni della società americana. Pur fra mille contraddizioni e ambiguità, la parabola artistica e intellettuale di Mailer è fra le più rappresentative di almeno quarant'anni di storia

culturale. È Mailer che, proprio con la sua fin ridondante capacità visionaria, ha illuminato di una fredda luce l'anima arcaica e preistorica di una società orgogliosa del suo progressismo. Il Vietnam di *Perché siamo nel Vietnam* (1967) è un paese simbolico, in cui il tema della guerra è

occultato, ma è certamente lì, nel motivo della caccia che richiama Melville, Hemingway, o anche un racconto come *L'orso di Faulkner*, in fondo, la New York giungla pietrificata in cui si aggira in cerca di verità l'Holden Caulfield di Salinger. La guerra è insomma ancora più presente quando



essa è assente o indiretta, o meglio quando è occasione di un ritorno dissacrante alle fonti di un mito.

Familiare ed estranea, l'America della guerra vietnamita è ormai soltanto triste gendarme del pianeta, «policing the world», per usare le parole di Robert Lowell in una sua poesia di quegli anni. È soprattutto il paese che non comprende e non tollera più ciò che è diverso, lontano, altro da sé ed è questa abissale distanza dalle proprie origini, il tragico paradosso di una tradizione culturale che nega distruttivamente le proprie mille radici, a essere l'oggetto vero di quello straordinario reportage su Hanoi scritto da Susan Sontag.

Di singolare, nel caso del Vietnam, è il fatto che è il cinema, piuttosto che il romanzo o il racconto, a farsi testimonia di questa nuova avventura nel caos. Nella narrativa postmoderna e sperimentale degli anni Sessanta e Settanta (Pynchon, Barth, Barthelemy) la guerra è in fondo un riflesso indiretto, la società americana prevale in sé, è una macchina dell'intrigo vi-

sta - e accettata - come una Natura seconda, un Potere il cui disegno occulto ci abita e che, per orrido o grottesco che sia ci abita, verso il quale è possibile solo la strategia, in qualche modo anesa, di una mimesi al quadrato.

Al contrario, in un film come *Manhattan* - meglio ancora, lo credo, che nell'infelice spettacolo di *Apocalypse Now* - la guerra assume tematicamente è però lo sfondo necessario perché abbia un senso quell'ironico ma ultimativo decalogo della sopravvivenza pronunciato da Allen. Nell'orizzonte, nel cuore stesso del moderno, s'affacciano domande antichissime.

Non diversamente, nella apparente quiete degli anni Ottanta, sono narratori come Carver o Ford a rivelare nel microcosmo quotidiano e periferico, negli anonimi cuori della middle-class americana, una stagione di crisi e di incertezze radicali che non trovano risposte e giungono fin sulla soglia di questo presente che non è certo la fine del tunnel, ma solo il prolungamento, se- gretamente atteso, della sua oscurità.

Northrop Frye e i nuovi furori della critica letteraria

È morto lo studioso canadese
La necessità di «classificare»
tutti i modelli fondamentali
della narrativa attraverso i quali
interpretare le novità della cultura

BALDO MEO

L'ultima volta che l'avevamo visto era stato in occasione del Premio Mondello a Palermo nel settembre scorso. Ma Frye ci aveva regalato la sua più generosa presenza nel maggio di quattro anni fa quando aveva partecipato a tutte le giornate del Congresso internazionale a lui dedicato intitolato «Ritratto di Northrop Frye» organizzato dal Dipartimento di Anglistica dell'Università di Roma. Presentando il volume degli Atti del congresso, Agostino Lombardo scriveva: «Né Frye, d'altro canto... ha assunto il ruolo del monumento da celebrare, e invece fin dal suo primo discorso... dietro il fragile e timido gentile «scholar» si profilava l'immagine di un vecchio, vigoroso leone pronto a difendere le proprie convinzioni... È il senso di una presenza più che mai vitale, e operante negli studiosi di varie generazio-

ni fino a quelle più giovani, è appunto la lezione maggiore...».

Ora che Frye è diventato quel monumento, il confronto con l'opera di questo tra i maggiori, se non il maggiore, dei critici del nostro secolo non solo si fa imprescindibile ma resta il modo più adeguato perché la sua lezione rimanga operante e vitale in noi. In un'epoca di minimalismi, avara di costruzioni tipologiche e sospettosa nei confronti delle teorizzazioni come dei modelli esautivi, l'opera di Northrop Frye ha rappresentato l'eccezione e l'irrazionalità feconde, la stanza areata, l'esempio di una critica dal gusto enciclopedico che ci insegnava, dietro il *furor* classificatorio, la necessità di misurarci con le «grandi narrazioni» e di fare ordine. La grandezza di Frye è stata quella di riuscire ad individuare i modelli fondamentali attra-



Un'immagine dello studioso canadese Northrop Frye

verso cui leggere la letteratura, creando il più vasto impianto critico del nostro secolo mediante una metodologia analitica e totalizzante al tempo stesso, pensando la letteratura come un unico universale organismo posto al centro della cultura umana.

La fondamentale rivalutazione del Romanticismo, come momento espressivo capitale della nostra concezione di moderni; il riconoscimento

dell'immaginazione come facoltà creativa essenziale per l'artista strumento evolutivo e propulsivo per l'uomo; l'attenzione ai contenuti strutturali e alle invarianze mitico-simboliche delle forme e delle espressioni letterarie; la rinnovata asserzione, sull'esempio di Matthew Arnold, del ruolo sociale e altamente educativo del critico; la visione del poeta come guida e, nei termini di Shelley, «legislatore» dell'u-

manità; la concezione infine della letteratura come integrale ordine simbolico, autonomo e onnicomprensivo: sono questi i contorni concettuali su cui Frye ha costruito il suo mirabile edificio critico riuscendo sempre - quasi un compendio derivato dai suoi uffici di pastore della United Church of Canada oltre che di insegnante di inglese al Victoria College di Toronto - a coniugare studio estetico e impegno pedagogico.

Impegno che è stato tanto proficuo in particolare per la sua stessa terra d'origine, il Canada, che attraverso l'opera di Frye è giunto alla presa di coscienza delle sue più profonde radici sociali e dei suoi più autentici connotati culturali. Ed è forse proprio dalla sua origine canadese che derivano quella coraggiosa ostinazione dell'esplicatore teso alla scoperta delle connessioni, dei legami profondi della letteratura universale. Fino alla individuazione del Grande Codice, la Bibbia che per Frye rappresenta il modello letterario per eccellenza, l'«archetipo» fondamentale. Proprio il concetto di archetipo il cardine della summa *Anatomia della critica* del 1957, testo chiave a cui rimane legata la fama di Frye e in cui il critico canadese sviluppa, secondo i canoni della manualistica antica, la sua teoria dei generi

letterari in una revisione personale dei metodi d'analisi messi a disposizione dalla critica formalista.

Gli esordi di Frye - che era nato a Sherbrooke, Quebec, nel 1912 - sulle maggiori riviste canadesi come *Canadian Forum* e *University of Toronto Quarterly*, risalgono agli anni Quaranta-Cinquanta. Il Canada attraversava un periodo di ripresa nel dibattito culturale e subiva l'influsso prepotente del formalismo statunitense che in quegli anni si era maturato e viveva un momento glorioso. E già il suo primo grande saggio, *Feralul Symmetry* del 1947 interamente dedicato a William Blake, faceva di Frye il portavoce di un forte interesse comparativistico nei confronti di tutte le metodologie facendo convergere nello studio della letteratura ogni sorta di materiale critico e di suggestioni provenienti dall'antropologia come dalla linguistica, dall'ermeneutica religiosa come dalla psicologia, dalla retorica antica come dalla mitologia.

Ma, come si diceva, è con *Anatomia della critica*, che Frye dà corpo articolato a quella particolare visione critica della letteratura che è in lui innanzitutto visione del mondo. In *Anatomia*, che rimane a distanza di trent'anni un testo difficilmente eguagliabile, il critico canadese costruisce,

servendosi di Aristotele e Longino, della Bibbia e di Milton, di Jung e Frazer, della tragedia greca e di Blake, una teoria critica e letteraria che identifica i percorsi narrativi esemplari dell'umanità, le categorie e i generi attraverso le quali sistemare e catalogare tutta la letteratura.

Il mito rappresenta per Frye il principio ordinatore delle forme letterarie. Personaggi, temi, intrecci, immagini e simboli di un'opera letteraria sono in realtà nient'altro che derivazioni e complicazioni di elementi ricorrenti presenti nei miti primitivi e che, con termine junghiano, Frye chiama «archetipi». La letteratura si definisce, alla fine, come una continua riformulazione di tali archetipi e la critica diventa «antropologia letteraria», come viene definita in *Forme d'identità* (1963), ricerca scientifica e aliena da giudizi di valore di quei modelli fondamentali dell'immaginazione umana.

Nelle opere successive e fino all'ultimo pilastro del suo edificio critico, *Il grande codice* (1981), uno studio su quel grande patrimonio immaginativo e narrativo che è la Bibbia, la concezione della letteratura come una forma totale e unitario ordine simultaneo ha portato Frye alla analisi appassionata di ciò che permea, a quelle convenzioni che

tramandandosi formano la tradizione. Quello che alla fine resta un'eredità preziosa della visione di Frye è la necessità di concepire la tradizione come la più grande risorsa a disposizione dell'artista come dell'uomo. È la sua fiducia nelle risorse del passato a rimanere una speranza contagiosa. Il nostro ruolo - ci dice ancora Frye - deve essere innanzitutto quello di conservare il nostro passato per pre-

parare il nostro futuro. Mezzo privilegiato per assolvere questo compito rimane la letteratura e suo strumento il libro, sulla cui importanza per la conservazione del genere umano Frye non ha mai dubitato né si è mai dimenticato di insistere. Come ribadiva lui stesso in una delle sue ultime interviste italiane - il libro è lo strumento tecnologico più potente che sia mai stato inventato.

Guido Carandini Il nuovo e il futuro

pp. IV-158
«Saggi tascabili Laterza»

una lucida e feconda riflessione sulle trasformazioni politiche e sociali della società contemporanea e sulle opzioni possibili per la sinistra

Editori Laterza