



GUIDO FINK, MARIO MAFFI
FRANCO MINGANTI, BIANCA TAROZZI

STORIA DELLA LETTERATURA AMERICANA

Dai canti dei pellerossa a Philip Roth

GUIDO FINK, MARIO MAFFI
FRANCO MINGANTI, BIANCA TAROZZI

STORIA
DELLA LETTERATURA
AMERICANA

Dai canti dei pellerossa a Philip Roth

Proprietà letteraria riservata
© 1991 R.C.S. Sansoni Editore Nuova S.p.A., Firenze
© 1994, 2013 R.C.S. Libri & Grandi Opere S.p.A., Milano

ISBN 978-88-17-06325-8

Prima edizione BUR Saggi marzo 2013

Per conoscere il mondo BUR visita il sito www.bur.eu

Introduzione

È possibile racchiudere in un unico volume il senso dell'intero percorso, ricco accidentato e contraddittorio, compiuto anche solo dagli autori più rappresentativi della letteratura americana in quattro secoli di storia? (E va da sé che dall'espressione «letteratura americana», che ha il vantaggio di essere breve ma anche la pesante responsabilità di trascinare con sé il ricordo di un radicato «imperialismo», risultano escluse sia quella canadese, pur se di lingua inglese, sia tutte quelle di area latino-americana.) La risposta è ovviamente negativa; e al momento di abbozzare un tentativo fatalmente destinato a risultare, nelle più lusinghiere ipotesi, lacunoso e schematico, può valere da (relativo) conforto la consapevolezza che anche *loro*, gli americani, avvertono con un certo imbarazzo la difficoltà di ridefinire le proprie tradizioni letterarie, di tracciarne i confini in modo a un tempo non onnicomprensivo e generico ma nemmeno angustamente selettivo. L'idea stessa di «letteratura americana» – o, meglio, degli Stati Uniti d'America: ma che fare allora delle fasi puritana, coloniale e rivoluzionaria, precedenti alla «nascita della nazione» e non certo trascurabili? – appare soggetta a incessanti revisioni in quest'epoca di discussioni sul «canone», di caduta dei confini fra alta, media e bassa cultura, di definitivo abbandono delle vecchie illusioni del «melting pot» a vantaggio della visione multirazziale e polifonica di una nazione dalle mille voci e dalle mille etnie, non più soggette a «integrazione» intesa come omologazione, pianificazione conformista e perdita delle radici, e solo disposte a trascendere le rispettive origini in una futura «transetnicità» (*Beyond Ethnicity*,

1986, è il significativo titolo di un libro di Werner Sollors, da noi tradotto come *Alchimie d'America*, 1990, per cui «in America non c'è nulla di "puro"»). Non senza una punta di malizia, una studiosa inglese, Marilyn Butler, prima donna a essere eletta alla prestigiosa carica di «Regius Professor», ha sostenuto che l'epicentro della vita culturale e accademica di area anglofona, da tempo emigrato dall'Europa e trasferitosi vittoriosamente nelle grandi università americane dell'Est, sta nuovamente «spostandosi»: dopo tutto, i criteri fino ad ora dominanti erano stati elaborati da studiosi *divenuti* americani ma in maggioranza di matrice europea, ed è logico che ora vengano a loro volta soppiantati da voci più «native» o comunque legate a tradizioni diverse (afroamericane, latinoamericane, asiatiche). D'altro canto, e proprio dall'America, ci giungono le domande provocatorie di William Spengemann (*A Mirror for Americanists: Reflections on the Idea of American Literature*, 1989): come si può tentare una storia della letteratura americana senza avere almeno *visto* tutto quello che in America si è pubblicato e si pubblica, prima di distinguere quella che «conta» da quella «irrilevante»? e come leggerla o anche solo sfogliarla *tutta*, visto che si esprime in tante lingue diverse, circola a volte all'interno di minoranze ristrette, rimane sommersa? E poi, volendo restare ancorati ai valori più assoluti e indiscussi, come evitare che, con l'ovvio proliferare negli ultimi decenni di corsi universitari, docenti, studenti, pubblicazioni e convegni in ogni parte del mondo sulla letteratura americana, si finisca con il parlare sempre di più intorno agli stessi argomenti? Magari, come dice Spengemann stesso, «con mezza dozzina di Capolavori Immortali e niente di nuovo da dire»?

«Ogni generazione dovrebbe produrre almeno una storia letteraria degli Stati Uniti, perché ogni generazione ha il dovere di ridefinire il proprio passato», scrivevano Robert E. Spiller e i suoi collaboratori, al momento di varare la monumentale *Literary History* del 1948, e di giustificarne l'esistenza nei confronti di quella, precedente di quasi trent'anni e non me-

no monumentale, della *Cambridge History* (di giustificazioni non c'era bisogno: Melville, nei volumi della Cambridge, figurava appena come un discreto narratore di avventure marinare, che poi a un certo punto aveva perso la testa e si era messo a scrivere l'incomprensibile *Moby Dick*). A distanza di ben più di una sola generazione, Emory Elliott e i suoi collaboratori (Martha Banta, Terence Martin, David Minter e altri) ricorrono all'affermazione di Spiller per giustificare a loro volta l'impresa della meno monumentale ma densissima *Columbia Literary History of the United States* (1988), apparsa anche in edizione italiana in tre volumi della Utet (1990), e con la meritoria aggiunta di una ricca bibliografia curata da Claudio Gorlier e Stefano Rosso, nonché di un dizionario storico-biografico (Romano Carlo Cerrone) e di tabelle cronologiche comparate (Elisabetta Sicherle Valentino). Nelle sue milleduecentosessantaquattro pagine originarie, la *Columbia Literary History* cerca di fare giustizia non solo nei confronti di autori finora trascurati e ora ampiamente riscoperti (un Frederick Douglass, una Kate Chopin, colpevoli di non fare parte del cosiddetto *mainstream*, di essere, rispettivamente, scrittore-nero e scrittore-donna, anziché scrittori *tout court*) ma anche, entro certi limiti, di movimenti che secondo alcuni sarebbero solo para-letterari (un capitolo s'intitola «Literature for the Populace», un altro «Social Discourse and Non-fictional Prose», un terzo «Regionalism, Ethnicity and Gender», e via di questo passo). Nella prefazione a questa ultima (per ora) storia letteraria scritta da americani sull'America leggiamo anche peraltro, e non senza un certo sollievo, più dubbi che certezze: il volume, scrivono Elliott e colleghi, è un progetto «modesto e postmoderno», in quanto «ammette la diversità, la complessità e la contraddizione elevandole a principio di struttura, e rinunciando a priori a conclusioni definitive e a forme di preordinato consenso». Ancor più suscettibili di essere perdonati, o almeno lo speriamo, potranno dunque apparire le non-certezze e i molti dubbi di chi, per forza di cose, e nonostante l'assottigliamento dei confini non solo culturali in un mondo che ogni giorno diventa più picco-

lo, è pur sempre condizionato dal fatto di guardare allo spettacolo dell'America (e alla sua cultura, che dello spettacolo fa parte integrante, e viceversa) da quella che Umberto Eco ha chiamato la periferia dell'impero. Del resto, fra le poche affermazioni di carattere generale che ci sentiremmo di sottoscrivere a proposito della letteratura americana, c'è proprio quella, così ben chiarita da Tony Tanner, della sua «instabilità», strutturale, sociale e linguistica. «Fin dagli inizi», scrive Tanner, nel suo *City of Words* (1971), «gli scrittori americani sembrano essersi resi conto di quanto siano tenui, arbitrarie, e persino illusorie, le costruzioni verbali che in genere si chiamano "descrizioni del reale". Sia pure con gradazioni diverse, lo scrittore europeo sembra più radicato nel suo *environment*, anche se lo contrasta o se ne sente alienato [...], mentre è proprio l'instabilità del linguaggio e della società stessa che si presenta subito agli occhi del suo collega statunitense». Che sia per questo che ad apertura di pagina i libri che ci giungono dall'America, e tanto più quando sembrano «autentici», diretti, magari «minimali», ci presentano in realtà, come in Poe e nello stesso Mark Twain, una proliferazione di geroglifici e di crittogrammi? (Pensiamo al primo romanzo veramente grande scritto in terra americana, a quella «lettera scarlatta» che è la prima e la più innocente dell'alfabeto, e può voler dire mille cose diverse: A come Adultera, A come Angelo, A come America; o indicare, come ha scritto recentemente Sacvan Bercovitch, una sua segreta «a/moralità»).

La nostra ottica «periferica» – che non deve venire avvertita come una sorta di complesso d'inferiorità, nonostante la condizione di «colonizzati» perenni in cui ci muoviamo anche nel campo del privato e del quotidiano, inclusi il cibo, il modo di vestire e, soprattutto, l'universo della comunicazione e dei media – va in effetti difesa e salvaguardata, come un filtro a suo modo necessario. È ben noto, tanto per fare un esempio vistoso, che senza Baudelaire, Poe sarebbe stato a lungo tenuto in anticamera, come un «cugino povero», dai suoi conazionali; che all'inglese D.H. Lawrence dobbiamo la prima

intuizione organica, anche se personalissima, di certe costanti della letteratura angloamericana; che solo l'oriundo ungherese F.O. Matthiessen ha saputo osservare la singolare coincidenza per cui le massime opere del romanticismo americano sono nate tutte a breve distanza l'una dall'altra, nel «quinquennio mirabile» 1850-55 ormai universalmente definito l'epoca d'oro del Rinascimento Americano. (Per arrivare più vicino a noi, e a livelli meno «canonici», forse non ci saremmo accorti senza la critica francese degli anni Cinquanta e Sessanta del valore dei film di «genere» della Hollywood classica; o forse non avremmo avuto il coraggio di riconoscerlo.) Nell'ambito che qui ci interessa, a dispetto delle indubbie conquiste dell'americanistica italiana, non c'è molto di «organico» che si possa vantare: l'unica storia letteraria degna di questo nome rimane quella, senza dubbio meritoria, di uno dei massimi fondatori della disciplina, Carlo Izzo (1967); ma si tratta di un testo per certi versi ancora legato all'esigenza di individuare e sottolineare l'«americanità» di taluni autori e opere davvero «autonomi» (Melville più di Hawthorne, Whitman più di Dickinson, Twain più di James, che pure l'autore conosceva più e meglio di chiunque altro); e comunque da tempo il libro risulta introvabile. Oggi, per complicare un panorama già complicatissimo, nessuno potrebbe prescindere, nell'analizzare i classici e meno classici americani, dal dialogo sia pure a volte apparentemente interrotto con la cultura europea: Leon Chai, nel suo recente *The Romantic Foundations of American Renaissance* (1987), dedica capitoli a Kant, a Schleiermacher, a Balzac, a Shelley, a Stendhal, a Cousin; e ogni volta che si parla, in ambito americano, di *metafiction* o di postmoderno, accanto ai Barth, ai Pynchon e ai Coover spuntano subito i nomi di Borges e di Calvino. Senza contare il *corpus* ormai ricchissimo della letteratura ebraico-americana, per cui i rimandi debbono risalire a un Vecchio Mondo ancora più vecchio dell'Europa, e a un Libro che viene prima di tutti (o di quasi tutti) gli altri libri.

Contrariamente a quel che sostiene Spengemann, l'ambito del discorso si rivela a ogni piè sospinto più ampio e ramifi-

cato, il nostro compito più impossibile: oltre a quell'oggetto misterioso e dalle mille voci che dovrebbe essere «la letteratura americana», noi qui dovremmo tentarne, apriti cielo, addirittura la *storia*. Bisognerà anzitutto dimenticare quel che abbiamo, magari faticosamente, imparato dai maestri del formalismo, dello strutturalismo, e di quella variante americana a cui si è dato il nome di New Criticism: dovremo cioè rinunciare a esaminare analiticamente i testi secondo le loro leggi intrinseche, prescindendo da suggestioni e *fallacies* di tipo biografico o storicistico. E sarà meglio anche tenerci a ragionevole distanza da decostruzionisti e post-strutturalisti, per quanto affascinanti possano essere: uno di loro, Joseph Riddel, ha definito non a caso la letteratura americana un ossimoro, una contraddizione in termini, e proprio perché ossessionata dal bisogno perenne e utopico di «make it new», di mettere fra parentesi le proprie origini e la propria inevitabile «tardività» (il saggio è uscito nel volume *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, 1979, a cura di J.V. Harari). Per nostra fortuna, al tramonto che pare già annunciare di queste (e altre) correnti critiche, sembra corrispondere nella odierna cultura americana la diffusione pressoché incontrastata del cosiddetto «New Historicism»: e di fortuna parliamo non già perché si debbano o si vogliano sposare le posizioni di uno Stephen Greenblatt (leader e fondatore di questa corrente, che del resto rimanda a certi insegnamenti di Foucault, e che lo stesso Greenblatt definisce non una vera teoria ma una «pratica» critica, o al massimo una «poetica della cultura») anziché quelle di un de Man o di uno Hillis Miller, ma proprio perché, nelle pagine che seguono, sarà nostro compito non dimenticare, e non far dimenticare, che i testi di cui parleremo provengono, anche se cercano magari di dimenticarselo, da un Paese storicamente e geograficamente reale. (I luoghi veri, diceva Melville, non si trovano mai sulla carta; ma l'America a un certo punto, e sia pure deludendo chi sperava si trattasse di un altro continente, sulle mappe si è automaticamente inserita.) Ci saranno utili, in questo senso, i concetti di «negoiazione» e di «circolazione di energie» (so-

ciali, economiche, erotiche ecc.) che Greenblatt ha brillantemente applicato nei suoi studi rinascimentali; e magari anche le posizioni intenzionalmente opposte di chi, come Frank Lentricchia (nel volume di AA.VV., *The New Historicism*, a cura di H.A. Veese, 1989), accusa Greenblatt e gli altri «neostoricisti» di nutrire l'illusione paranoica che esista pur sempre una zona segreta della coscienza non condizionata e non manipolabile da parte dei Sistemi e della Storia; sottolineando i legami e le «negoziazioni» dell'opera artistica con la società che la produce, e al tempo stesso sottintendendo che certi testi e *certi* autori a quei legami sfuggono, affermando una propria pericolante autonomia.

In questo senso, equipaggiandoci più che altro con una serie di dubbi e di ragionate esitazioni, potremo compiere insieme un percorso fra pagine che amiamo e che pure dovremo sentire, almeno in parte, «altre» rispetto ai nostri quotidiani orizzonti: sarà un modo non tanto di incasellarle in categorie definitive (e nemmeno definitive per la durata di una generazione!) ma di interrogarle e di interrogarci nuovamente; di cercare di capire che cosa significhino, nel loro insieme e singolarmente, per noi e per chi è venuto prima di noi. Sapendo benissimo, in ogni caso, che al termine del nostro viaggio l'America, come dice un personaggio taciturno e simpaticissimo inserito da Oscar Wilde in uno dei salotti de *Il ritratto di Dorian Gray* (1891), non sarà stata «scoperta» (*discovered*), ma, al massimo, *detected*.

Due parole, infine, sui criteri adottati nella stesura delle pagine che seguono: criteri che del resto appariranno evidenti. Delle cinque parti in cui, secondo una periodizzazione ovvia e ormai tradizionale, si divide il presente lavoro (dagli inizi alla Rivoluzione; dalla nascita di una letteratura nazionale alla Guerra civile; dalla fine del secolo alla Prima guerra mondiale; dal 1915 al 1945; dal 1945 ai giorni nostri) le prime due possono sembrare quantitativamente sacrificate, o almeno più schematiche, rispetto a quelle relative agli ultimi