

STUDI AMERICANI

1

ROMA 1955

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

ISTITUTO DI
LETTERATURA INGLESE
E AMERICANA
BIBLIOTECA

PER

2

1, 1955

STUDI AMERICANI

*Rivista annuale dedicata alle lettere e alle arti
negli Stati Uniti d'America*

Direttore

AGOSTINO LOMBARDO

Comitato di redazione

NEMI D'AGOSTINO - VITTORIO GABRIELI
GIORGIO MELCHIORI - B. M. TEDESCCHINI LALLI

STUDI AMERICANI

1

ISTITUTO DI LETTERATURA
INGLESE E AMERICANA

BIBLIOTECA



INVENTARIO N. 34

CATALOGATO IL:

ROMA 1955

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

La collaborazione a Studi Americani è aperta a tutti gli studiosi. Poiché la rivista esce in primavera, i dattiloscritti inviati in esame dovranno pervenire al Direttore entro il mese di novembre.

Tutti i diritti sono riservati

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA
Via Lancellotti, 13 - Roma

INDICE

<i>Premessa</i>	pag. 7
VITTORIO GABRIELI, <i>Thomas Paine fra l'America e l'Europa</i>	» 9
GIORGIO MELCHIORI, <i>Tradizione americana e romanzo inglese</i>	» 55
ACOSTINO LOMBARDO, <i>Il primo romanzo di Hawthorne</i>	» 73
CARLO IZZO, <i>Un metafisico della narrazione: Nathaniel Hawthorne</i>	» 97
AUGUSTO GUIDI, <i>Le ambiguità di Hawthorne</i>	» 125
BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI, <i>La natura nella letteratura americana</i>	» 143
ALFREDO RIZZARDI, <i>La poesia di Herman Melville</i>	» 159
GLAUCO CAMBON, <i>Le «Notes toward a Supreme Fiction» di Wallace Stevens</i>	» 205
PAOLA BOMPARD, <i>Profilo di William Carlos Williams</i>	» 235
NEMI D'ACOSTINO, <i>William Faulkner</i>	» 257
ROBERTO GIAMMANCO, <i>La concezione dell'arte in George Santayana</i>	» 309

PREMESSA

Studi Americani si propone di presentare saggi e contributi critici di studiosi italiani ed europei sulle lettere e le arti degli Stati Uniti d'America.

Si tenterà così di trattare sistematicamente, su un piano specificamente critico e storico quei problemi e quegli argomenti per cui si è andato manifestando un interesse sempre più vivo e che, d'altro canto, sono stati finora esaminati solo in sedi occasionali ed in maniera necessariamente avventurosa.

È con i medesimi fini che alla rivista si accompagna una «Biblioteca di Studi Americani» che raccoglie saggi di più ampio respiro.

Ci reputeremmo soddisfatti qualora *Studi Americani* non fosse solo una testimonianza del serio interesse con il quale si guarda oggi in Italia alla cultura americana, ma rappresentasse anche un incentivo per quei giovani che si avviano verso questo genere di studi.

LA REDAZIONE

THOMAS PAINE FRA L'AMERICA E L'EUROPA

Nel 1791, Thomas Paine concludeva la prima parte di *Rights of Man*, l'opera che rappresentò il più aggressivo manifesto democratico-repubblicano del radicalismo inglese settecentesco, con una ottimistica previsione: « A giudicare da quanto oggi vediamo, nessuna riforma va considerata improbabile nel mondo politico. Questa è un'era di rivoluzioni, nella quale ci si può aspettare qualsiasi cosa. Gli intrighi delle Corti, che perpetuano il sistema delle guerre, possono provocare una confederazione di Nazioni tale da abolirlo: e un Congresso europeo che favorisca il progresso di liberi governi e promuova rapporti civili fra le nazioni, è probabilmente un'eventualità più prossima a realizzarsi di quel che una volta fossero le rivoluzioni di Francia e d'America e l'alleanza fra questi due paesi »¹.

In America, Paine era stato tra i primi fautori d'una Unione federale degli stati coloniali emancipatisi dall'Inghilterra, giudicandola il geniale coronamento della rivoluzione e della guerra d'indipendenza. Anche per l'Europa, egli giunse a sperare, nel più fervido entusiasmo, che essa potesse « formare un'unica grande repubblica, con un'unica cittadinanza »², o, quanto meno, una alleanza fraterna di repubbliche fondate sulla sovranità nazionale. Nell'idea della assoluta sovranità della nazione, infatti, che oggi ha esaurito la sua funzione liberatrice dei popoli e contribuisce solo al mantenimento dell'anarchia internazionale, i rivoluzionari del Settecento, come Paine, intuivano un'arma potente per rovesciare il despotismo che essi consideravano insito nelle monarchie ereditarie ed istaurare un ordine democratico sulle rovine dei regimi oligarchici.

Tutte le aspettazioni apocalittiche di palingenesi universale suscite dalla rivoluzione francese in Paine, finirono con l'andar de-

¹ *The Writings of Thomas Paine*, collected and edited by Moncure Daniel Conway, G. P. Putnam's Sons, New York - London, vol. II, 1894, p. 389.

² *Rights of Man. Part second, combining principle and practice*, 1792. *Writings*, II, 453.

luse³, ed anche il suo appassionato vagheggiamento degl'ideali del 1776, che avevano ispirato almeno alcuni degli artefici degli Stati Uniti d'America, si velò d'amarezza nei suoi ultimi anni di vita, quando quegli ideali gli parvero, se non spenti, affievoliti negli animi di molti americani, soprattutto nel partito «aristocratico» e filobritannico Federalista⁴. Ma forse, più che dagli sviluppi terroristici e nazionalistici della Francia rivoluzionaria e dall'involuzione conservatrice dell'America postrivoluzionaria sotto le presidenze di Washington e di John Adams, la sua fede nelle «magnifiche sorti e progressive» dell'umanità fu scossa dal fallimento d'ogni prospettiva di riforma politica nel suo paese d'origine, l'Inghilterra, che i risucchi dell'ondata rivoluzionaria e bellicista in Francia sospinsero verso la reazione, rendendone più chiuso il tradizionale insularismo.

Per un apparente paradosso storico, proprio l'Inghilterra, le cui classi dirigenti Paine giudicò il baluardo dell'antico regime, impermeabili ad ogni spirto di rinnovamento, e nella quale, proscritta la sua persona, il suo stesso nome e la sua opera furono aborriti e vilipesi, è stato uno dei pochi paesi del mondo capaci di attuare una «rivoluzione razionale», corrispondente nella sostanza, se non nelle forme e nella dottrina, agli ideali di libertà e di giustizia del ribelle espatriato⁵. La grande rivoluzione consensuale laburista dell'ultimo decennio, che ha coronato incruentemente secoli di progressivo avanzamento liberale del paese, ha infatti portato un contributo essenziale

³ Dalla primavera del 1793, P. disperò che la rivoluzione francese potesse più realizzare il «grande obiettivo della libertà europea» (cfr. le sue lettere da Parigi a Jefferson e a Danton, del 20 aprile e del 6 maggio, *Writings*, III, 133-35). In seguito, pur senza svalutarne le conquiste civili e politiche riportate sul piano interno, ed interessandosi ai piani d'invasione dell'Inghilterra abbozzati dal Direttorio e poi da Napoleone, cessò dal considerarla come un modello da proporre alla imitazione dei radicali britannici (cfr. il suo appello al popolo inglese, del 1804, *Writings*, IV, 456).

⁴ Tornato in America nel 1802, P. fu deluso dall'eclissi che vi avevano subito gli ideali democratici. La Presidenza di Jefferson, tuttavia, lo confortò nella speranza che «una scintilla dall'altare del Settantasei» riaccendesse in tutta l'Unione la luce della «razionale libertà». Cfr. *T. Paine to the Citizens of the U. S.: Letter I* (1802), *Writings*, III, 381-82.

⁵ P. auspicò sempre che le rivoluzioni fossero effettuate «per via di ragione e di accordo», piuttosto che affidate all'esito incerto di «convulsioni sociali». Cfr. *Rights of Man*, *Writings*, II, 389.

alla assicurazione concreta, « dalla culla alla tomba », di quei diritti politici e sociali dell'uomo che Paine dedicò tutta la sua vita ad affermare e divulgare. Il « Welfare State », di cui egli adombrò l'avvento col suo piano di assistenza sociale, frammentario e rudimentale, ma rivoluzionario per i suoi tempi⁶, non è certo il prodotto di una « metafisica politica », per usare la formula con la quale Burke condannò l'ideologia democratica giacobina; né il socialismo britannico, lo si sa bene, ha molto da spartire con la razionalità « geometrica », aprioristica, dei principî del 1789, sebbene soprattutto nella sua ala sinistra risuoni ancor oggi frequentemente il richiamo ai « principî », e la « religione delle precedenze » dei bisogni sociali — per citare la definizione che A. Bevan dette una volta del socialismo — poggi su un evidente presupposto ideologico. Resta il fatto che la tradizione radicale inglese lasciò, sì, cadere, una volta superata la tempesta napoleonica, la rigorosa pregiudiziale repubblicana, a cui era legata solo da precedenti remoti e di breve durata, ma tenne ben fermi i capisaldi della dottrina democratica e ugualitaria propagata nell'Inghilterra settecentesca anzitutto dal Paine.

I suoi libri, che per un trentennio avevano costato il carcere o la deportazione a tipografi, librai, lettori e divulgatori, tornarono ad esser ristampati e a circolare specialmente nei periodi di intensa agitazione sociale, quando era più acuta l'insoddisfazione dei ceti esclusi dalla franchigia elettorale. Dal Cobbett, rinsavito dalla sua originaria e virulenta ostilità e trascorso ad una venerazione quasi feticistica del Paine — ne riportò in patria le ossa trafugate in America — al Rickman, ai cartisti, allo Holyoake, al Bradlaugh, a Ramsey Mac Donald, a Max Beer, al Brailsford, fu un susseguirsi in Inghilterra di biografi e di studiosi radicali e di edizioni delle maggiori opere del Paine, che oggi figurano ormai tra i classici della letteratura universale nella Everyman's Library.

In America, la sua rivalutazione critica ha tardato di più, dopo le accanite polemiche accesi attorno alla persona e al pensiero del Paine nel primo decennio dell'Ottocento. Sebbene il suo nome meriti di

⁶ *Rights of Man*, seconda parte, capitolo quinto, *Writings*, II, 454-518.

essere iscritto fra i fondatori della Repubblica stellata⁷, per il contributo pratico e teorico recato alla indipendenza nazionale, come riconobbero eminenti statisti, dal Jefferson e John Adams, al Jackson e al Lincoln (l'amico William Blake lo affiancò a Franklin e a Washington tra gli «spiriti guerrieri» del nuovo mondo, in «America: a Prophecy» (1793)), egli non godette una larga popolarità sino alla fine del secolo. L'impostazione agiografica della prima biografia completa e della prima edizione pressocché completa delle opere del Paine, che si deve al Conway⁸, si spiega in parte come reazione a perduranti pregiudizi ed ostilità nei suoi riguardi.

Nell'ultimo ventennio, tuttavia, si sono avuti anche in America numerosi studi sull'autore, due nuove edizioni complete dei suoi scritti, antologie, popolari e critiche, delle opere maggiori, e perfino biografie romanzzate⁹. Le cause di questa fortuna non sono difficili da identificare. Prima la grande crisi del 1929, poi il secondo conflitto mondiale, scuotendo la fiducia nel «manifesto destino» del paese, fecero rivolgere gli spiriti riflessivi degli americani alle origini della loro storia nazionale, in un esame di coscienza che li condusse a ricercarvi un più vivo senso di missione e valori ideali suscitatori di energie e di speranza nella nuova guerra. Non è perciò meraviglia che tornasse in voga anche «il cittadino Tom Paine», che aveva vigorosamente incitato alla resistenza negli anni critici della separazione dall'Inghilterra, ed esaltato il valore universale dei principi del 1776, celebrandone la reincarnazione in quelli «immortali» della

⁷ P. fu, tra l'altro, il primo ad adoperare sulla stampa la denominazione «Stati Uniti d'America» per le ex-colonie inglesi. Cfr. *Crisis* (1776), *Writings*, I, 181.

⁸ M. D. Conway: *The life of Thomas Paine with a history of his literary political and religious career in America, France and England*, 2 voll., C. P. Putnam's Sons, New York - London, 1892; e *The Writings of T. Paine*, cit., 4 voll., 1894-99. Per ampiezza e precisione di informazione, sia la biografia che l'edizione del Conway sono rimaste insuperate.

⁹ Il migliore studio critico americano, tra i più recenti, è quello premesso da Harry Haydon Clark alla sua raccolta: *Thomas Paine. Representative Selections*, American Book Company, New York, 1944. Delle altre due edizioni complete delle opere di P., quella di P. S. Foner: *The Complete Writings of Thomas Paine*, The Citadel Press, New York, 1945, 2 voll., ha il pregio di includere nuovo materiale (lettere, saggi, memoriali). Tra le biografie romanzzate, la più fortunata e colorita è quella di Howard Fast: *Citizen Tom Paine*, Duell, Sloan and Pearce, New York, 1945.

Francia del 1789. Gli stessi *slogan* coniati dal Paine assunsero un timbro profetico e una singolare incidenza sul presente: «la causa dell'America è in larga misura la causa di tutta l'umanità»; «il sole non ha mai illuminato una causa più nobile»; «questo nuovo mondo è stato l'asilo dei perseguitati per amore di libertà civile e religiosa da ogni parte d'Europa»; «sebbene la fiamma della libertà possa cessare dallo splendere, il carbone che l'alimenta non può mai consumarsi»; «noi non ci battiamo per vendetta o per conquista, per orgoglio o per passione; non insultiamo il mondo con le nostre flotte e i nostri eserciti, non devastiamo il globo per rapina»; «se non ci fosse l'America, non sarebbe rimasta libertà in tutto l'universo»; e simili¹⁰.

Nel Paine, Leslie Stephen vide «il più cospicuo rappresentante inglese delle dottrine rivoluzionarie francesi», e Parrington definì i *Rights of Man* «il più influente contributo inglese al movimento rivoluzionario» settecentesco¹¹. Vale oggi la pena, prendendo le mosse da questi giudizi, analizzare il contenuto e riesaminare alcuni aspetti dell'opera e del pensiero politico del Paine nell'«era delle rivoluzioni»: dall'erompere quasi subitaneo delle sue energie intellettuali nel nuovo mondo ai suoi rapporti col radicalismo europeo. Siffatto riesame può avere un particolare interesse per l'Italia, dove gli avvenimenti ed i problemi che assorbirono interamente la vita dell'autore ebbero un'influenza prevalentemente riflessa e ritardata, e dove egli stesso è poco noto e quel poco, per lo più, in via indiretta¹².

¹⁰ *Writings*, I, 68, 84, 87, 122, 175, 253.

¹¹ L. Stephen: *English Thought in The Eighteenth Century*, London, 1902, vol. II, 260; V. L. Parrington: *The Colonial Mind 1620-1800*, New York, Harcourt, Brace & Co., 1927, p. 334.

¹² L'unica opera del P. tradotta in italiano, che io sappia, è *The Decline and Fall of the English System of Finance* (1796), nella quale egli argomentava che l'eccessiva circolazione cartacea, costringendo la Banca d'Inghilterra a sospendere i pagamenti in specie, avrebbe provocato una crisi rivoluzionaria nel paese. Se ne hanno due versioni italiane (Venezia, Zatta, s. d., anonima, e Milano, G. Motta, di G. Rasori, 1796). Estratti dalle altre sue opere si trovano in *Thomas Paine presentato da John Dos Passos*, versione di G. Monicelli, Mondadori, Milano - Verona 1950.

Non risulta che P. s'incontrasse con italiani, tranne Filippo Mazzei, l'amico di Jefferson, col quale sembra che fosse in rapporti di amicizia (cfr. le lettere in cui lo ricorda in Conway, *Life*, I, 237, e *Complete Writings*, ed. Foner, II, 1302). Della cultura italiana contemporanea non si trovano tracce significative nella sua

Partendo a trentasette anni per l'America, alla fine del 1774, Paine abbandonava la scena d'una serie di fallimenti personali. La società inglese, nell'età di Walpole, di Newcastle e di Chatham, rispettava la libertà e la proprietà individuale, ma non credeva nella democrazia. Le distinzioni di classe, basate sul sangue e sul denaro, si erano venute irrigidendo nel Settecento a confronto con la prevalente promiscuità sociale dell'epoca dei Tudor e degli Stuart. Barriere e pregiudizi sociali non erano naturalmente insuperabili, ma per superarli chi era plebeo e povero doveva possedere una forte ambizione ed aggressività personale o il patronato di qualche ricco¹⁸. Al Paine, nato da padre artigiano e quacchero, mancarono del tutto le due prime qualità e fu avversa la fortuna. Costretto dal bisogno ad interrompere gli studi a tredici anni, tentò senza successo vari mestieri; da quello paterno, di bustaio, a quello di agente delle imposte, di assistente scolastico, di commerciante al minuto. La morte della prima moglie, poco dopo sposato, e, dieci anni più tardi, la separazione legale che troncò il suo secondo matrimonio, aggiunsero ai fallimenti professionali quello della normale vita affettiva e familiare.

Le circostanze politiche generali del paese non erano tali da offrire grandi possibilità di migliorare la propria sorte ad un carat-

opera. Il solo autore politico che P. mostra di conoscere, e del quale cita elogiativamente un giudizio per ben due volte, è il marchese aquilano Giacinto Dragonetti, la cui operetta *Trattato delle virtù e dei premi*, ispirata da quella assai più celebre del Beccaria, lesse nella versione inglese del 1769. Curiosa fonte per un rivoluzionario! Cfr., per la citazione del Dragonetti, *Common Sense e Letter addressed to the Addressors* (1792), in *Writings*, I, 98-99, e III, 69-70.

¹⁸ Almeno per l'ingresso nella vita politica — e il P. non aveva altra seria vocazione — l'appoggio di un influente patrono o «collezionista» di «borghi marci», era indispensabile. Lo riconosce implicitamente lo stesso Namier, il quale ha negato che il Parlamento inglese settecentesco fosse una chiusa oligarchia, quando rileva il «valore inestimabile» di quei feudi elettorali che «aprivano la porta ad uomini capaci e industriosi, di cui la Camera aveva bisogno, ma che non erano adatti alla prova d'una libera elezione per mancanza di grado sociale, di ricchezza, o di quelle qualità personali che attrarono l'elettorato» (Sir Lewis Namier: *Avenues of History*, H. Hamilton, London 1952, p. 105). La porta, evidentemente, l'aprivano non i «borghi marci», bensì i magnati locali che li controllavano e dei quali perciò occorreva godere il favore.

terc indipendente e ad uno spirito inquieto, che nel Paine furono mortificati dalla condizione di inferiorità sociale ereditata dalla nascita. Nella sua cultura di autodidatta, egli aveva assorbito abbastanza del pensiero scientifico settecentesco da rafforzare il senso di ribellione che la sua innata esigenza di giustizia e di coerenza logica dové provare rispetto all'assurdo e iniquo sistema da cui era governata la vita del popolo inglese. Non esisteva, infatti, nell'ordine cosmico un paradigma perfetto su cui rimodellare la realtà sociale in quel regno della natura da cui la scienza newtoniana aveva bandito il caos, scoprendovi il dominio della legge razionale?

L'accesso al trono, nel 1761, di Giorgio III, aveva inaugurato una tendenza alla riaffermazione autoritaria del potere personale della Corona, la cui influenza e le cui prerogative costituzionali furono, sì, contrastate dalla aristocrazia *whig* — il partito «veneziano», come lo chiamerà Disraeli — ma per il mantenimento di privilegi di casta goduti tranquillamente per mezzo secolo, non già in difesa di larghi interessi e libertà popolari. Gli arbitri dell'Esecutivo e l'indifferenza della maggior parte della classe dirigente per i sentimenti, la volontà e i diritti dei cittadini, si rivelarono clamorosamente nelle elezioni del Middlesex (1769), invalidate per ben quattro volte dal Parlamento, prono a Giorgio III, in ispregio al tradizionale privilegio delle contee di eleggere liberamente i propri rappresentanti. L'episodio provocò una violenta agitazione delle masse londinesi, e attorno alla persona di John Wilkes, il quale si era attirato l'implacabile ostilità del Sovrano con le sue critiche spregiudicate dei favoritismi reali, si andò formando un'embrionale organizzazione di partito radicale, che ha fatto considerare il 1769 l'anno di nascita del radicalismo moderno¹⁴. A partire da questa data, infatti, un crescente malcontento si manifestò nella *élite* intellettuale del paese. Nel giro di pochi anni una serie di critiche investì ogni aspetto della vita, convergendo nella denuncia delle insufficienze e delle contraddizioni del sistema politico, parlamentare, religioso, economico, amministrativo e legislativo¹⁵.

¹⁴ Ernest Barker: *Essays on Government*, Oxford Univ. Press, 1945, p. 191.

¹⁵ Figurano naturalmente in primo piano le critiche dei nonconformisti, che leggi discriminatorie vecchie d'un secolo escludevano tuttora dalla maggior parte

Sul momento, tuttavia, le prospettive d'una evoluzione dell'Inghilterra contemporanea in senso democratico rimasero puramente teoriche. Né Paine poté trarre fiducia nell'utilità di proteste, anche moderate, di carattere collettivo, dall'esito negativo dell'unico contatto che egli ebbe con i legislatori del paese, allorquando si fece promotore, nel 1772, d'una petizione al Parlamento per un aumento di salario alla categoria cui apparteneva degli agenti delle imposte indirette (*excisemen*).

Il memoriale che redasse a tale scopo, *Case of the officers of the Excise*¹⁶, è un interessante documento della sua capacità di interpretare le esigenze di giustizia sociale di una minoranza facendo appello a principî di umanità e di convenienza generale. Esso ci consente altresì di misurare il sorprendente mutamento psicologico che intervenne in Paine una volta trapiantatosi, di lì a pochi anni, in America. Pur tenendo conto del suo fine propiziatorio, il tono del memoriale è quello d'un timido ed umile postulante in cui è impossibile sospettare la presenza, anche solo in germe, degli spiriti ribelli che dovevano in seguito generare nel Paine la pretesa, per dirla col Carlyle, di abbattere, da solo, ogni tirannia terrestre, e forse anche celeste. C'è la coscienza dell'abisso che separa i ricchi dai poveri, ma insieme il rispetto di quella distanza, e d'altro canto, un certo orgoglio da piccolo borghese nei confronti del lavoratore manuale, del *mechanic*. Nessun altro documento uscito dalla penna dell'autore spira tanta moderazione. La scrittura stessa è piena di manierismi, dalla profluvie di maiuscole alla simmetria ricercata della frase. Le antitesi, le allitterazioni, i lenocini formali non scompariranno dallo stile «ame-

delle cariche pubbliche, salvo che non avessero abiurato alle loro credenze religiose. Basti ricordare Joseph Priestley, col suo *Essay on the first principles of government* (1768), James Burgh, le cui *Political disquisitions* (1772-73) fornirono abbondanti «munizioni» ai critici del Parlamento, e le popolarissime *Observations on the nature of civil liberty* (1776) di Richard Price. Ma la vastità del malcontento è attestata da altre voci che non esprimevano l'opinione di minoranze insoddisfatte, quali i *Thoughts on the causes of the present discontents* (1770) del Burke, il *Fragment on Government* (1776) del Bentham, e *The Wealth of Nations* (1776) di Adamo Smith. La denuncia più solenne del sistema politico di Giorgio III, occorre appena ricordarlo, per le sue conseguenze rivoluzionarie, fu la Dichiarazione d'Indipendenza americana del 1776!

¹⁶ *Writings*, IV, 499-506.

ricano » del Paine, ma si faranno assai più rari. La « retorica della povertà » che nel memoriale soffoca il sentimento di protesta, si esprimrà più tardi più sobriamente, in un linguaggio semplice come l'alfabeto, spoglio e robusto, giungendo a volte al disprezzo della stessa grammatica, « quasi che la sintassi fosse un'invenzione aristocratica », come osservò un critico contemporaneo¹⁷ dei *Rights of Man*.

Il memoriale non sortì alcun effetto, sebbene fosse stato sottoposto individualmente a numerosi deputati del Parlamento, ma valse al Paine l'amicizia di Goldsmith il quale ne ricevette da lui una copia¹⁸. Dai brevi accenni autobiografici sparsi nelle sue opere e dalle scarse notizie che si posseggono su questo periodo della sua vita, si può appena trarre uno scialbo profilo psicologico dell'autore alla vigilia della partenza per l'America: un animo irrequieto e compassionevole verso i poveri, albergante un represso rancore verso la società che gli era stata ostile e una modesta ambizione letteraria.

* * *

Fu forse Franklin ad indurre il Paine, che lo aveva avvicinato a Londra, attratto dal suo prestigio scientifico, a cercar fortuna nel nuovo mondo, raccomandandolo come « un giovane d'ingegno e di valore » al genero Richard Bache, in Filadelfia¹⁹. Quando egli arrivò in America, il 30 novembre 1774, faceva ormai intenso il moto di ribellione delle tredici colonie inglesi contro il centralismo amministrativo e la politica mercantilistica della madrepatria che da un decennio interferivano nella vita e nelle attività economiche di due milioni di individui.

Un grande arsenale intellettuale si offriva ai ribelli per giustificare la loro resistenza alle leggi del Parlamento di Westminster. I primi pionieri inglesi nel nuovo mondo, molti dei quali avevano abbandonato l'Inghilterra per sottrarsi alle persecuzioni di uno Stato assoluto e d'una Chiesa intollerante, vi avevano trapiantato i principî

¹⁷ *Observations on... Mr Paine's Rights of Man*, by Sir Brooke Boothby, London, 1792, p. 106. Giustamente il Clark ravvisa nello stile letterario di P. l'influenza del Franklin, e per il tramite di questo, di Swift. Cfr. H. H. Clark, *op. cit.*, p. CX.

¹⁸ Conway, *Life*, I, p. 28.

¹⁹ *Ivi*, I, p. 40.

caratteristici del più radicale puritanismo secentesco, e le istituzioni rappresentative, l'opinione e il costume popolare ne erano rimaste pervase. Le generazioni successive non modificarono sostanzialmente l'etica originaria e le idee politiche e sociali che avevano presieduto alla costituzione delle prime comunità: il ribelle e volitivo razionalismo nonconformista, il separatismo religioso, la passione per l'autogoverno e la diffidenza per un forte potere centrale.

L'anglicano Burke rese cavallerescamente omaggio alla coscienza nonconformista che animava l'atteggiamento indipendente dei coloni d'America, e ne riconobbe lo stretto nesso col loro «fiero, ostinato, inflessibile amore della libertà», ricordando che, mentre tanto la chiesa cattolica quanto la chiesa protestante erano nate in Inghilterra con l'appoggio e il favore dell'autorità statale, le chiese nonconformiste erano sorte in contrasto con tutte le potenze mondane ed avevano potuto giustificare la loro opposizione solo facendo vigorosamente appello alla libertà naturale²⁰.

Sul terreno fertile della dissidenza religiosa, poterono allignare facilmente le dottrine dei «repubblicani» inglesi secenteschi (Milton, Ludlow, Harrington, Sidney), e le teorie nelle quali il pensiero illuminista europeo del Settecento rielaborò e formulò con maggiore rigore le intuizioni religiose e politiche del secolo precedente: dei diritti naturali come base d'ogni legge positiva, e della sovranità popolare, del contratto sociale e del carattere consensuale del governo, e così via. Voltaire e Rousseau erano letti e discussi dalla classe colta coloniale forse non meno di Locke, Hume, Blackstone, Price e Priestley, e questo spiega come i *Dissenters* britannici, la cui azione rivoluzionaria nel campo delle idee è stata paragonata a quella dei *philosophes* in Francia, fossero i più convinti sostenitori delle ragioni dei coloni contro la madrepatria, condividendo con essi lo stesso retaggio e patrimonio ideale.

Giunto a Filadelfia, Paine si trovò immediatamente in un ambiente sociale e in un clima morale ed intellettuale assai diverso da quello che aveva conosciuto in Inghilterra. L'assenza di invalicabili

²⁰ E. Burke: *On conciliation with the American Colonies* (1775), ed. by William Crane, New York, 1900, pp. 74 segg.

barriere sociali, la evidente prosperità delle classi mercantili ed artigiane, le larghe possibilità di lavoro, di espansione territoriale e di ricchezza, il carattere aperto, decentrato e dinamico della società, il vigoroso spirito ugualitario che animava i rapporti e le stesse contese tra i vari gruppi etnici della Pennsylvania: tutte queste circostanze, unite al successo personale che gli arrise rapidamente, stimolarono il risveglio delle sue latenti capacità mentali. Nello stesso tempo, il suo carattere si fissò in un atteggiamento di ripudio e di ostilità verso la madrepatria, sia per la necessità psicologica di adattarsi al nuovo ambiente, secondo un processo di cui i sociologi hanno riscontrato la frequenza negli immigrati europei in America, sia per una più chiara coscienza delle umiliazioni e degli insuccessi patiti sul suolo inglese.

Sin dai primi articoli, d'ispirazione filantropica, sul periodico di cui assunse la direzione, il *Pennsylvania Magazine*, Paine rivela infatti le caratteristiche spirituali dell'americano settecentesco: l'idealismo e il senso pratico, la fede nella perfettibilità illimitata dell'uomo, arbitro del suo destino e della storia, la rivolta contro la tradizione e contro l'inerzia delle consuetudini. Egli ha già abbracciato il mito avveniristico e romantico dell'America, incubatrice di tutte le promesse e di tutte le possibilità non giunte a fruizione nella vecchia Europa, e scrive: « Mentre l'orgogliosa antichità, simile a scheletro ravvolto in stracci, fa sfoggio di sé per le vie delle altre nazioni, il suo genio, quasi nauseato e deluso da quel fantasma, viene qui a rifiorire »²¹.

I dirigenti moderati della opposizione coloniale alle ormai anacronistiche pretese di effettiva sovranità del governo britannico (Otis, Dickinson, Hamilton, Franklin, ecc.) si erano venuti orientando verso la richiesta dell'autonomia legislativa in seno all'organizzazione imperiale. Con mentalità giuridica, essi si appellavano ai privilegi e ai diritti storici che i loro antenati avevano portato con sé dall'Inghilterra nel nuovo mondo e trasmesso loro in possesso inalienabile. L'invasione economica e fiscale del Parlamento metropolitano, i dazi d'importazione, il vincolismo che intralciava i traffici dei coloni, la

²¹ *Writings*, I, 14.

finzione della rappresentanza «virtuale» dei loro interessi a Westminster, la revoca, infine, della costituzione del Massachusetts, erano, ai loro occhi, una violazione di quei diritti e giustificavano quindi la resistenza alla madrepatria. Su questa impostazione polemica, difensiva e tradizionalistica, del conflitto tra le colonie e la Gran Bretagna, l'opuscolo *Common Sense*, pubblicato dal Paine all'inizio del 1776, innestò un elemento apertamente rivoluzionario, rompendo ogni riserva diplomatica e prospettando quella rescissione d'ogni vincolo di soggezione politica che la Dichiarazione d'Indipendenza avrebbe annunziato al mondo pochi mesi dopo.

Quel che più sorprende, in *Common Sense*, non è tanto l'abilità propagandistica dell'autore nel segnalare i vantaggi pratici che i coloni avrebbero ricavato dalla indipendenza politica — libertà di commercio, stabilità finanziaria, occupazione dei territori occidentali, assoluto autogoverno —, ma la matura, se pur elementare, ideologia democratico-repubblicana che, salvo accentuazioni radicali, rimarrà alla base del suo pensiero per tutta la vita. Fu essa, in sostanza, che permise al Paine, come ha osservato il Vossler²², di dilatare un conflitto geograficamente localizzato e idealmente limitato nei suoi termini giuridici sì da rappresentarlo come un momento della storia universale, come l'atto di nascita di una nuova società e di una nuova èra.

L'esperienza negativa che il Paine aveva compiuto del regime monarchico in Inghilterra e la dottrina rivoluzionaria dei diritti naturali, rinverdita dalla pubblicazione in America, nel 1774, dei *Commentaries on the laws of England*, del Blackstone, confluirono in quella ideologia. Egli abbandonò pertanto il terreno teorico prescelto dalla maggioranza dei dirigenti coloniali nella lotta contro la madrepatria. Nella sua argomentazione a favore dell'indipendenza, l'accento cade non già sui diritti storici e consuetudinari goduti dai coloni in quanto cittadini inglesi ed ora manomessi dal governo britannico, sibbene sui diritti naturali che la ragione, più antica di ogni precedente legale, riconosceva ad essi in quanto uomini, come eterno

²² Cfr. Otto Vossler: *Die Amerikanischen Revolutionsideale in ihrem Verhältnis zu den Europäischen*, München, 1929.

imprescindibile retaggio. Per essere astorica, lo sappiamo bene, questa rivendicazione non corrispondeva meno ad una profonda esigenza psicologica e morale. Fu da parte del Paine, come scrisse il Jaures riferendosi generalmente all'uso settecentesco della dottrina dei diritti naturali, «una mirabile manovra istintiva che sloggiava il privilegio dalla fortezza del tempo, in cui cercava di barricarsi, e trasferiva l'autorità dei secoli alla nuova concezione della libertà»²³.

Egli non si limitò ad affermare l'anteriorità dei diritti della personalità e della coscienza umana ad ogni legge positiva e tradizione storica, ma alla luce della ragione mostrò quanto fosse ingiustificabile sia un legame politico non più fondato sul consenso, sia un sistema di governo misto, quale quello britannico, basato sulla monarchia ereditaria — «il papismo del governo»²⁴ — su una Camera Alta non eletta, e su una Camera dei Comuni che rappresentava solo una frazione del paese. Alla costituzione britannica, che era stata, almeno formalmente, il fondamento e il limite delle rivendicazioni coloniali, contrappose una nuova costituzione repubblicana e un governo integralmente rappresentativo, logico e coerente.

Lo spirito rivoluzionario nel quale il Paine impugnò l'arma dei diritti naturali per affermare il diritto del continente americano all'autogoverno, non soverchiò tuttavia il suo «senso comune». Egli ebbe chiaro il pericolo che si potesse scatenare una rivoluzione sociale, col distacco dall'Inghilterra e l'allontanamento delle sue truppe. Consapevole delle tensioni sezionali tra i gruppi di più recente immigrazione e gli interessi costituiti dei ceti dominanti, seppe sprovvare i moderati, ancora esitanti ad abbracciare la causa dell'indipendenza, a stringersi attorno al costituendo governo continentale, che avrebbe avuto il compito sia di dirigere la guerra, sia di garantire a tutti il libero esercizio della religione secondo i dettami della coscienza individuale, sia di tutelare la proprietà da «qualche Masaniello»²⁵, il quale, capeggiando una rivolta di «disperati e di malcontenti», avrebbe potuto imporre una dittatura popolare.

²³ Citato in: G. Salvemini, *La rivoluzione francese*, Laterza, Bari, 1954, p. 98.

²⁴ *Writings*, I, 79.

²⁵ *Ivi*, I, 99.

L'originalità del Paine, in *Common Sense* come nelle altre sue opere, non fu evidentemente quella di creare nuove idee, ma di saper applicare e propagare in una situazione nuova idee antiche rimaste, per dirla col Mackintosh, « dormienti... in impotente astrazione »²⁶ per secoli. Egli ebbe sempre scarsa coscienza della continuità storica che collegava i principi rivoluzionari di cui si fece divulgatore in America col pensiero radicale secentesco inglese. Quei principi che gli parvero quasi sbocciati sul vergine suolo americano, prodotto del vigore giovanile della ragione e della libertà nel nuovo mondo, erano infatti stati teorizzati e dibattuti nel corso della rivoluzione puritana, terreno di cultura delle più ardite speculazioni politiche. I *Levellers*, più enfaticamente di chiunque altri, avevano per così dire codificato nel « Patto del Popolo » le loro premature teorie della sovranità nazionale, dell'inviolabilità dei diritti naturali dei cittadini, del carattere rappresentativo di tutti gli uffici pubblici, del potere fiduciario e quindi revocabile dei governi.

La maggior parte dei nonconformisti settecenteschi, tuttavia, non amava riconoscere la propria discendenza ideale dai « ribelli » della repubblica cromwelliana regicida. Era una pesante eredità, un « peccato originale politico », che gli avversari rinfacciavano loro, per coonestare le leggi che li escludevano dalla vita pubblica. « Turbolenti oliveriani », « genia di ribelli puritani repubblicani, nemici giurati del nostro re, dei vescovi, del clero e di tutta la chiesa », « *levellers* — ossia livellatori, soversivi — per principio e per educazione »²⁷: con siffatti titoli essi venivano bollati dai fedeli del trono e dell'altare²⁸.

I *Dissenters* invero preferivano richiamarsi ai principi *whig* della « gloriosa » e legale rivoluzione del 1688, lasciando anch'essi dormire

²⁶ James Mackintosh usò questa espressione nella sua difesa della rivoluzione francese contro le critiche di Burke, riferendosi appunto ai principi di libertà affermati nel Cinque e nel Seicento dai radicali inglesi, e che egli considerava fossero stati attuati per la prima volta in America, e da essa trasmessi alla Francia del 1789. Cfr. *Vindiciae Gallicae*, London, 1791, pp. 200, 239.

²⁷ Cfr. Anthony Lincoln: *Some social and political ideas of English Dissent: 1763-1800*, Cambridge Univ. Press, 1938, pp. 7, 9 segg.

²⁸ Cfr. anche, per il rapporto tra i nonconformisti settecenteschi e i puritani radicali del Seicento, H. W. C. Davis: *The Age of Grey and Peel*, Oxford, Clarendon Press, 1929, p. 97.

«in impotente astrazione» i più radicali ideali di libertà e di democrazia dei settari del 1648. Per suo conto, il Paine, che si vantò di pensar sempre con la propria testa e di leggere pochi libri, apprezzò scarsamente la moderazione e lo spirito di compromesso dei *whigs*, dalle origini del «partito» sino ai suoi tempi, ed assorbì piuttosto il pensiero radicale del Seicento attraverso la sua educazione non conformista e le ristampe settecentesche dei «repubblicani», curate da Thomas Brand Hollis. Le divulgazioni e le traduzioni popolari in cui si diffusero in Europa e nel nuovo mondo le idee dei filosofi ed encyclopedisti francesi, da Montesquieu a Voltaire, Rousseau, Raynal, aprirono una prospettiva cosmopolitica al moralismo razionalistico dominante nel secolo e che Paine attinse dalle opere d'un Swift, d'un Chesterfield, d'un Pope.

Quanto all'adattamento che egli dichiarò di aver dovuto compiere delle sue convinzioni politiche agli originari principî filosofici e morali, esso non presentava alcuna difficoltà. La sua fede scientifica lo predisponiva a dedurre, dalla perfezione del creato, dell'ordine naturale, la volontà divina che anche la società civile, umana, dovesse esser governata da un'analogia armonia. La sua fede propriamente religiosa si venne progressivamente secolarizzando. Gli argomenti biblici, che in *Common Sense* gli servono ancora per rafforzare la tesi repubblicana e renderla più accetta al persistente puritanismo dei coloni, saranno sostituiti in misura crescente da quelli deistici, e della sua educazione cristiano-quacchera Paine conserverà un solo principio: quello della uguaglianza universale degli uomini come figli dello stesso Creatore. In *The Age of Reason*, egli darà espressione definitiva alla sua fede deistica depurata da ogni elemento dogmatico: «credo in un solo Dio e spero nella felicità in un'altra vita. Credo nella uguaglianza degli uomini e credo che i doveri religiosi consistano nel rendere giustizia, amare la misericordia e cercare di render felice il prossimo»²⁹.

Come «tract for the times», *Common Sense* occupa certo un posto importante nella letteratura politica americana. La sommaria

²⁹ *Writings*, IV, 22.

analisi che vi si trova delle origini della società e del governo, riflette tuttavia alcuni degli aspetti astratti e contraddittori del razionalismo illuministico. La società è contrapposta allo Stato: l'una, creazione spontanea dei bisogni dell'uomo, l'altro, male necessario, prodotto dei suoi vizî, della incapacità degli impulsi della coscienza di governare la vita sociale. D'altro canto, a determinate istituzioni politiche, considerate conformi alla ragione, come la repubblica rappresentativa, è attribuita ogni virtù, mentre altre, come la monarchia, sono considerate innaturali perché illogiche, e quindi contrarie agli interessi della società umana. Sotto questo aspetto, il pensiero del Paine appare assai più superficiale e confuso che non quello di altri radicali nonconformisti dell'epoca, come ad esempio il filosofo e teologo Richard Price, nel quale l'entusiasmo razionalistico è temperato da una buona dose di pessimismo cristiano. Come il Paine, Price contribuì a divulgare in Europa un'immagine profetica, sentimentale, mitica degli Stati Uniti, idealizzati come incarnazione di sovranità popolare, di virtù repubblicana, di libertà economica e di pietà religiosa. Ma nelle *Observations on the nature of civil liberty*, e nelle *Additional Observations*, egli espresse un apprezzamento più realistico della natura umana, sotto qualsiasi governo³⁰. Riconobbe che «l'amore del potere per se stesso è intrinseco» ad essa, e che raramente «gli uomini, la cui vita è governata dalle passioni e dagli interessi, si servono della ragione e del potere per altri fini che per soddisfare le une e gli altri, anche a costo di opprimere il prossimo»³¹.

Il successo di *Common Sense* dette a Paine la certezza di aver trovato nella pubblicistica politica la propria vocazione. In Europa, la politica gli era sembrata null'altro che «jockeyship», imbroglio e mercanteggiamento, non diversamente da quel che dovette apparire al Pope del distico: «for forms of government let fools contest. / Whatev'r is best administer'd is best» (*Essay on Man*, IV, i, 304). Arrivato a Filadelfia, s'era proposto di aprire una scuola, non di occuparsi di affari pubblici, ma «la necessità dell'ora aveva tratto fuori e reso attivo» il suo talento sepolto³²: «fu la causa dell'America a

³⁰ R. Price: *Observations* (1776), I, 55.

³¹ R. Price: *Additional Observations* (1777), pp. 16, 31.

³² *Writings*, I, 275, IV, 430.

far di me uno scrittore», scriverà con orgoglio nel 1783, al termine della guerra di indipendenza, e «se nel corso di sette anni ho reso qualche servizio ad essa, ho insieme contribuito ad elevare il prestigio della letteratura, impiegandola con libertà e disinteresse nella grande causa dell'umanità e dimostrando che vi può esser ingegno senza prostituzione»³³.

Trasferita al nuovo Stato americano, di cui divenne cittadino, la sua devozione patriottica, Paine si arruolò e si batté nell'esercito rivoluzionario. Per tutta la durata della guerra il morale delle truppe e della nazione fu galvanizzato dalle sue *Crisis*, una serie di commenti politico-militari al corso delle operazioni, nei quali egli perfezionò la sua abile tecnica propagandistica³⁴ di larga efficacia popolare. Nello stesso tempo gli furono affidati delicati incarichi pubblici, come la segreteria del Comitato degli Affari Esteri del Congresso (1777-79), e poi della Assemblea legislativa della Pennsylvania (1779-81).

Assorbito nei nuovi compiti, il suo estraniamento dall'Inghilterra si accentuò progressivamente, accompagnandosi ad una crescente svalutazione di ogni aspetto della vita inglese, nei confronti della quale egli assunse una posizione di condanna totale e di astratta e dogmatica predicazione rivoluzionaria, esortando il popolo britannico ad insorgere contro il proprio governo che muovendo guerra alle colonie aveva offesa «la religione dell'umanità»³⁵. Egli giudicava che il suo paese d'origine avesse bisogno di una «riforma totale», che lo facesse uscire dal suo angusto insularismo, mescolandolo al resto del mondo: «non fu l'onore di Newton», scrisse a questo proposito, «né poté esser il suo orgoglio, l'esser inglese, ma filosofo; i cicli lo avevano liberato dai pregiudizi d'una isola, e la scienza aveva dilatato il suo spirito, rendendolo sconfinato come i suoi studi»³⁶. Ammetteva soltanto che in Inghilterra i cittadini godessero una maggiore

³³ *Ivi*, I, 375-76.

³⁴ Il carattere moderno della propaganda condotta dal P., intesa più ad agitare sentimenti ed a suscitare energie che non a dimostrare teoricamente l'ingiustizia della politica inglese, è stato messo in evidenza da Rudolf Böhringer, in *Die Propaganda T. Paines während des Amerikanischen Unabhängigkeitskampfes*, Berlin, 1938.

³⁵ *Writings*, I, 274.

³⁶ *Letter to the Abbé Raynal* (1782), *Writings*, II, 120 e *Crisis* (1780), *Writings*, I, 300.

sicurezza personale che in altre nazioni, ma nella politica del governo non vide altro che egoismo, arroganza, cupidigia di dominio e abusi d'ogni genere. Perfino il rovesciamento del ministero North, che aveva sostenuto la guerra ad oltranza contro le colonie, e l'andata al potere dei *whigs* fautori d'una politica di riconciliazione, lo lasciò indifferente: «che importa all'America di ciò? Essa non ha nulla a che vedere coi partiti inglesi; non la interessa chi lascia il potere e chi lo prende. È con tutto il paese che è in guerra, e con cui deve essere in pace»³⁷.

Già prima della vittoriosa conclusione del conflitto, e sino al ritorno in Europa nel 1787, Paine si dedicò nei suoi scritti al rafforzamento dell'ancora fragile coscienza unitaria della nuova nazione, sostenendo la primazia del governo dell'Unione rispetto alle tendenze particolaristiche dei singoli stati tuttora sovrani sotto gli Articoli Confederativi³⁸. Nell'Unione egli vide «il grande palladio della nostra libertà e sicurezza», «la pietra angolare» della indipendenza americana, la «più felice forma di governo che le circostanze dell'America comportino. Giacché essa raccoglie da ogni stato quello che, per esser inadeguato ai suoi bisogni, non può servirgli, e forma un aggregato che scrive a tutti»³⁹.

Nella raggiunta emancipazione degli Stati Uniti Paine celebrò, con esultanza illuministica, la sconfitta del pregiudizio, «il principale, se non l'unico nemico da debellare nel mondo», dopo che questo si era incivilito grazie alla scienza e al commercio. Si schiudeva ai suoi occhi un nuovo periodo della civiltà con la nascita del popolo americano investito d'una missione spirituale universale: «la nostra maniera di pensare ha subito una rivoluzione più straordinaria di quella politica del paese. Vediamo con altri occhi, sentiamo con altre orecchie, e pensiamo con mente diversa da quella abituale»⁴⁰. La nuova nazione, liberatasi dalla morta mano del passato, aveva «la possibilità di far felice un mondo, di insegnare al genere umano

³⁷ *Writings*, II, 119-20.

³⁸ In *Public Good* (1780), P. contestò efficacemente la pretesa della Virginia di annettersi alcuni territori occidentali che costituivano, a suo giudizio, proprietà collettiva dell'Unione. *Writings*, II, 33-66.

³⁹ *Writings*, I, 340-41, e 374-75.

⁴⁰ *Writings*, II, 105-107.

l'arte di esserlo, di dar prova, sul teatro dell'universo, d'un carattere sinora ignoto, di avere, per così dire, una nuova creazione affidata alle *sue mani*». La rivoluzione americana, «più di qualsiasi altro avvenimento umano (se tale essa può dirsi)», gli sembrò che avesse «contribuito ad illuminare il mondo e a diffondere tra gli uomini uno spirito di libertà e di liberalità»⁴¹.

La particolare qualità della visione idealizzatrice del Paine sta, mi sembra, nella sua esperienza diretta della vita americana. Come il Price ed altri nonconformisti inglesi, insoddisfatti del sistema politico scarsamente rappresentativo e anticualitario dell'Inghilterra contemporanea, egli sopravvalutò il contenuto esemplarmente democratico e nuovo della rivoluzione e delle istituzioni americane. È vero, tuttavia, che le libertà politiche e religiose fondamentali, di cui nella madrepatria egli aveva avvertito l'insufficienza e l'assenza, furono più largamente assicurate negli Stati Uniti, ed in alcuni stati dell'Unione ricevettero anche una sanzione costituzionale (nella costituzione della Pennsylvania, ad esempio, redatta dal Paine e dal Franklin, il suffragio universale e la libertà di coscienza e di culto erano iscritti tra i diritti inalienabili del cittadino). Ma quello che più dové influire nel determinare in lui la persuasione che la vita americana fosse una nuova creazione in senso assoluto, un ricominciamento della civiltà su basi prima inesistenti, fu il suo immedesimarsi con lo spirito pionieristico della «frontiera».

Vivendo in America, e viaggiando largamente, egli poté rendersi conto della perenne rinascita, della mobilità, della fluidità della vita sociale, del suo contatto sempre rinnovato con la semplicità della vita primitiva, frutto della espansione verso l'Ovest del popolo americano, alla cui fisionomia morale e psicologica essa impresse un carattere realmente diverso da quello originario europeo. Secondo l'intuizione acuta del Turner, in America «ogni frontiera offre un nuovo campo di possibilità, una porta di evasione dalla servitù del passato: e freschezza, fiducia e disprezzo della società più antica, insopportanza per le sue restrizioni e le sue idee, indifferenza per i

⁴¹ *Writings*, I, 371-72.

suoi ammaestramenti»⁴². E come con lo spostarsi e l'addentrarsi della linea di frontiera tra i territori civilizzati e quelli ancora vergini, cresceva la distanza e il distacco dall'influsso europeo e lo sviluppo sociale ricominciava da capo e si faceva sempre più americano, nel pensiero del Paine venne sempre più oscurandosi la consapevolezza della continuità fondamentale che legava le idee e le istituzioni americane alla tradizione politica inglese. Già in *Common Sense*, egli si mostrò convinto che, realizzando l'indipendenza, «noi abbiamo la possibilità di ricominciare il mondo», giacché a nessun altro popolo «dai tempi di Noè» era stato offerto il destro di formare liberamente «la più pura e nobile costituzione sulla faccia della terra»⁴³. L'America che ricominciava il mondo era un'immagine composita, nella quale Paine proiettava la sua storia personale — anch'egli, in America, aveva ricominciato una nuova vita —, l'esperienza della vita di frontiera, e il mito rousseauiano dell'«uomo di natura», che, non essendo ingombrato da precedenti e tradizioni, aveva il privilegio di pensare e di iniziare ogni cosa dai suoi primi principî incorrotti⁴⁴.

* * *

Il desiderio di rivedere i vecchi genitori e di ottenere l'approvazione degli esperti francesi e inglesi a un suo progetto architettonico — secondo il gusto dell'epoca anche egli si dilettava di esperimenti e di invenzioni meccaniche — ricondusse in Europa il Paine nel 1787, con il proposito di tornare dopo un anno in America. La passione politica lo coinvolse però nella crisi rivoluzionaria del 1789 ed egli rivarcò l'Oceano solo quindici anni dopo, senza aver attuato né il ponte di ferro ad una arcata, il cui progetto fu almeno accolto favorevolmente dalla Accademia delle Scienze di Parigi, né quel più

⁴² Cfr. F. J. Turner: *The Frontier in American History*, New York, 1900, p. 37 (nel volume sono raccolti i saggi più importanti scritti dall'autore su questo tema dal 1898 al 1918).

⁴³ *Writings*, I, 118.

⁴⁴ Nella quarta delle *Forester's Letters*, P. afferma che spesso solo «l'uomo di natura» può intendere il senso di avvenimenti straordinari: «quando mancano i precedenti per ispirarci, dobbiamo tornare ai primi principî delle cose, in cerca di informazione; e pensare come se fossimo i primi uomini che pensarono». *Writings*, I, 154-55.

ambizioso «ponte politico»⁴⁵ che si illuse di gettare tra il nuovo e il vecchio mondo con la sua propagazione dei principi rivoluzionari francesi in Inghilterra.

Sia in Francia che in Inghilterra fu tuttavia ricevuto, al suo arrivo, come un illustre rappresentante della giovane nazione che egli aveva concorso a fondare, e la cui conquistata indipendenza aveva acceso di entusiasmo le menti più aperte dell'Europa. A Parigi, Jefferson e Lafayette lo introdussero nei circoli intellettuali del Terzo Stato e della aristocrazia illuminata, e a Londra l'opposizione *whig*, ansiosa di ristabilire buoni rapporti con gli Stati Uniti, gli fu larga di cortesia. Il Burke lo ospitò a Beaconsfield, e non disdegñò di presentare «quel grande Americano» — come scrisse a Wilkes⁴⁶ — ai suoi nobili patroni, tra i quali il duca di Portland.

Sin dai primi contatti con la Francia prerivoluzionaria e con l'Inghilterra del giovane Pitt, si delineò l'atteggiamento che Paine avrebbe assunto, in seguito, rispetto ai due paesi e nella cruenta nuova «querelle des anciens et des modernes», in cui essi si trovarono schierati in campi avversi. Egli avvertì subito a Parigi lo straordinario mutamento che si stava operando nelle menti dei francesi: «uno spirito che renderà la Francia smisuratamente formidabile, sempreché il governo voglia cogliere l'occasione propizia per raddoppiare la sua forza alleando... la maestà del Sovrano con la maestà della nazione». Né parve affatto turbato dalla prospettiva d'uno sconvolgimento rivoluzionario: «mentre questa trasformazione si attua, la società traverserà uno stato caotico: la Creazione di cui godiamo, ebbe anch'essa origine dal caos».

Al confronto col fermento intellettuale della Francia, gli pareva che l'Inghilterra andasse «rinunciando al privilegio di pensare»⁴⁷. L'inveterato pregiudizio antibritannico riprendeva vigore ancor prima che il Paine rimettesse piede nell'isola, né fu attenuato dai con-

⁴⁵ Così definì P. i *Rights of Man*, a cui lavorava, in una lettera del 1791 a un amico. Cfr. *Complete Writings*, ed. Foner, II, 1321.

⁴⁶ James Prior: *Memoir of the life and character of ...E. Burke*, vol. II, London, 1826, p. 123. In una lettera a Jefferson da Londra, dell'8 settembre 1788, P. lo informa di aver trascorso una settimana dal Burke e dal duca di Portland nel Buckinghamshire. Conway, *Life*, I, 255.

⁴⁷ Cfr. *Prospects on the Rubicon* (1787), *Writings*, II, 193-94.

tatti che vi ebbe, tra il 1787 e il 1789, con i *whigs* e con alcuni intellettuali radicali di Londra, tra i quali forse già Godwin, Horne Tooke, Thomas Holcroft, i librai Johnson e Rickman, Price. In una lettera a Jefferson, del marzo 1789, scrisse sprezzantemente: «la verità è che qui, nelle questioni politiche, la gente è stupida, non ha discernimento nei principî e nelle conseguenze», e criticò Pitt per non aver convocato una «Convenzione Nazionale», in occasione della demenza, allora manifestatasi, di Giorgio III⁴⁸.

Sono ancora i precedenti americani — egli aveva senza dubbio in mente la Convenzione degli Stati Uniti del 1787 — che Paine considera normativi per una riforma politica del suo paese d'origine. Esistevano i presupposti per una loro applicazione nell'Inghilterra, alla vigilia della rivoluzione francese, o egli fraintese le reali condizioni in cui essa si trovava, pretendendo di far vivere in una diversa tradizione nazionale e in circostanze storiche diverse, istituzioni e ideologie attuatesi su suolo straniero, analogamente a quel che fecero, tornati in patria, molti emigrati dell'«èra delle tirannie», nell'Europa contemporanea?

La perdita delle colonie d'America e le conseguenze economico-sociali della rivoluzione industriale in corso, che già si manifestavano, avevano certo messo in più cruda luce non solo le defezioni della classe dirigente, ma il carattere oligarchico ed antiquato di tutto il sistema politico. Di qui una crescente insoddisfazione per la struttura attuale del parlamento, la richiesta che la sua durata fosse ridotta da sette a tre o un anno; il sorgere e il riattivarsi di associazioni, come la Yorkshire Association, il Westminster Committee, la Society for Constitutional Information, la Revolution Society, le quali si proponevano di eliminare gli abusi della Costituzione soprattutto mediante una riforma del Parlamento stesso, tale da renderlo più genuinamente e largamente rappresentativo della nazione, sia estendendo il suffragio alle nuove città industriali o concedendo addirittura a tutti il diritto di voto, sia sopprimendo o limitando i collegi elettorali infeudati al governo o a magnati locali (i «borghi marci»).

⁴⁸ Conway, *Life*, I, 260-61.

Si trattava, tuttavia, d'un movimento di protesta e di critica organizzato solo in piccoli gruppi, dentro e fuori il Parlamento. La «nazione politica», nel complesso, era soddisfatta del suo stato, acquiescente alle abili riforme amministrative del giovane Pitt che, nella fase «walpoliana» della sua carriera, riuscì a seccare la convalescenza del paese dalle ferite della guerra col risanamento finanziario, l'incremento del commercio e le economie nelle spese pubbliche.

È, d'altra parte, anche vero che l'ottimismo eupptico delle classi dirigenti e la fiducia in sé dei nuovi ceti industriali ed amministrativi, la cui impazienza per le assurdità della Costituzione era mitigata dal fatto di esercitare sempre più estesi poteri nel governo locale, non venivano condivisi dalla maggioranza della popolazione in rapido aumento. Il costo sociale e la pressione fiscale che accompagnò il progresso tecnico gravava sulla massa dei consumatori e dei «labouring poor». La condizione dei poveri e dei disoccupati, in uno Stato che non forniva altri servizi sociali se non gli asili di mendicità, (se ne legga una sinistra descrizione contemporanea in «The Village», del poeta Crabbe) e gli stabilimenti di lavoro (*work-houses*) — le squallide «bastiglie» come essi furon chiamati dopo la rivoluzione francese — e nel quale la legge sul Domicilio impediva loro di spostarsi liberamente sul mercato del lavoro, era certo misera. Ma su queste categorie subalterne della nazione, proprio perché oppresse dalla miseria, faceva ancora più presa la predicazione evangelica dei metodisti, che riconciliava molti derelitti alle proprie sofferenze schiudendo loro la speranza della redenzione spirituale e d'un miglioramento del proprio destino mediante la disciplina del carattere, che non i progetti riformistici dei critici del sistema parlamentare o il liberalismo filosofico dei radicali nonconformisti.

I poveri formavano, comunque, una massa politicamente disorganizzata e letargica, della quale solo una frazione, e soprattutto nelle città e nei centri industriali, sarà risvegliata dalla rivoluzione francese e dall'opera agitatrice del Paine. È pertanto assai difficile trovare una base storica a quel quadro dell'Inghilterra contemporanea che Burke tracerà retrospettivamente nel 1796, rievocando in particolare il biennio 1780-82, «uno dei periodi più critici della no-

stra storia», in cui «la feroce e selvaggia insurrezione abbandonò le foreste e si aggirò per le strade». La sua immaginazione visionaria, sovraeccitata dal terrore per la rivoluzione francese che giudicò poco meno che un'incarnazione dell'Anticristo, giungerà a fargli credere che, ove le riforme del Parlamento auspicate in quegli anni si fossero realizzate, «non la Francia ma l'Inghilterra avrebbe avuto l'onore di aprire la mortale danza della Rivoluzione Democratica»⁴⁹.

Mancava dunque nel paese quella situazione rivoluzionaria che in Francia condusse all'abbattimento dell'antico regime. Con tutte le sue storture ed incrostazioni medievali, la monarchia di Giorgio III non poteva definirsi né despotica né inefficiente. L'aristocrazia fondiaria non era retriva come quella che in Francia vessava ed opprimeva contadini e fittavoli. Nella sostanza, il regime feudale era stato abolito in Inghilterra da circa due secoli e il Parlamento si era assicurata una posizione di autorità che solo parzialmente e per breve tempo la Corona poteva menomare.

Ciononostante, non fu soltanto l'inclinazione ad anticipare l'avvenire, che Paine aveva acquisita in America, a fargli concepire le più ardenti speranze nell'influenza rigeneratrice che gli avvenimenti francesi del 1789 avrebbero avuto sull'Inghilterra. Le coscienti aspirazioni di libertà e di uguaglianza dei nonconformisti, e l'idealismo umanitario dei poeti (Wordsworth, Blake, Burns, Coleridge, ecc.) si accesero d'entusiasmo allo spettacolo del popolo vicino che si affrancava da un'oppressione secolare e proclamava per bocca dei suoi nuovi legislatori gli immortali principî. L'esempio della Francia, esaltato dai pulpiti dissidenti e dai *whigs* più liberali, celebrato dai poeti, parve indicare la strada per un radicale rinnovamento della società inglese, che avrebbe eliminato tutti i privilegi ed istaurato la sovranità popolare.

L'atmosfera di attesa millenaristica che si diffuse tra gli spiriti più sensibili della giovane generazione in quell'alba d'una nuova èra, quando, nelle parole del *Prelude* wordsworthiano, «era letizia esser vivi e il Paradiso stesso esser giovani», e «l'apostasia dalla fede

⁴⁹ E. Burke: *Letter to a noble Lord*, London, 1796, pp. 12-13.

tradizionale sembrava solo conversione a più nobili credenze», fu rievocata più tardi da William Hazlitt con disincantata nostalgia: « spettacoli vaghi quali può dipingerli la speranza albeggiarono alla immaginazione; visioni di gioia incontaminata cullarono i sensi e nascosero la tenebra di oggetti circostanti...: nulla era troppo arduo per questa neonata speranza, e la via che conduceva al progresso umano pareva piana come l'immaginario sentiero verso il Paradiso del Viaggio del Pellegrino. Là fantasia non riusciva a tenere il passo con l'avanzata della ragione e la più robusta fede rimaneva inferiore alla supposta realtà... Il freno della prudenza fu tolto; né si pensava che lo zelo per ciò che era giusto potesse esser spinto all'eccesso... La rivoluzione francese fu l'unica gara che ebbe luogo tra la filosofia e l'esperienza; e destandoci dall'estasi della teoria al senso della realtà, udiamo le parole *verità, ragione, virtù, libertà* con la stessa indifferenza e lo stesso disprezzo con cui un cinico che ha sposato una sgualdrina o una versiera ascolta le accese declamazioni degli innamorati »⁵⁰.

Prima ancora che la rivoluzione francese stessa si incaricasse, col disfrenarsi della furia popolare e della rivalità fra i partiti, e infine col suo sbocco nel despotismo napoleonico, di far crollare quelle speranze smisurate, nel Paine e nella maggioranza del popolo inglese, ogni possibilità di riforma e persino di serena discussione politica fu compromessa dalla violenta campagna del Burke contro le idee democratiche dei rivoluzionari francesi, le società radicali britanniche (i «clubs anglo-gallici») simpatizzanti con esse, e in genere la «fitta tenebra di questa età illuminata»⁵¹ come egli definì sarcasticamente lo spregiudicato razionalismo illuministico europeo.

C. J. Fox, che aveva salutato la presa della Bastiglia come un trionfo della libertà di valore universale, lamenterà nel 1794, (anno infausto per le libertà inglesi, per la sospensione dell'Habeas Corpus) l'influenza deleteria delle *Reflections* sull'opinione nazionale: «mai una nazione fu più abbagliata di quanto lo sia stato il popolo di

⁵⁰ *The life of Thomas Holcroft written by himself and continued to the time of his death... by William Hazlitt*, ed. by Elbridge Colby, Constable, London, 1925, II, 92-93.

⁵¹ E. Burke: *Reflections on the Revolution in France*, London, 1790, p. 347.

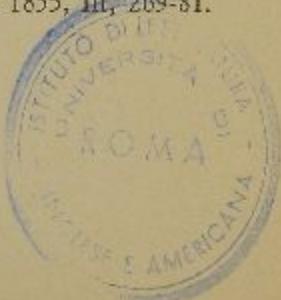
questo paesc dalle qualità scintillanti di questa opera di Burke! Il lustro dei suoi avversari, come dei suoi amici, derivò in gran parte dalla imitazione di questo astro abbagliante; ma fu lo splendore d'una costellazione fatale, che portava dietro di sé il terrore e la desolazione e della quale subiamo ancora oggi le funeste conseguenze»⁵². La polemica aperta dal Burke, contribuendo infatti alla crisi del partito *whig*, indebolì l'unica forza parlamentare organizzata che avrebbe potuto arginare efficacemente la politica interna reazionaria del governo Pitt, una volta che il paese fu impegnato nella guerra contro la Francia.

Nella sua risposta alle *Reflections* Paine assunse la intransigente difesa dei principî rivoluzionarî e della ricostruzione dello stato che la Francia aveva cominciato a edificare sulle rovine dell'ordine feudale, proponendo gli uni e l'altra a modello dell'Inghilterra stessa. E quando il Burke volle giustificare la rottura da Fox, col suo «appello dai nuovi ai vecchi *whigs*» e, ribadita la sua avversione alla «democrazia confiscatrice, proscrittice, sanguinaria e tirannica»⁵³, della Francia, tornò ad esaltare in termini iperbolici la Costituzione britannica, Paine sviluppò la propria difesa dei «diritti dell'uomo» in una serie di proposte pratiche per il miglioramento delle condizioni di vita delle classi povere britanniche, invitandole a reclamare non una semplice riforma del Parlamento, ma una Convenzione Nazionale che ricostituisse su basi totalmente democratiche il sistema politico del paese. Questa seconda parte dei *Rights of Man* (1792) fu condannata come sediziosa dalla magistratura inglese, e Paine, proscritto, riuscì a stento a sottrarsi all'arresto rifugiandosi in Francia, dove frattanto era stato eletto da vari dipartimenti a far parte della Convenzione.

Due opposte mentalità, esperienze e concezioni della società si scontrarono nella polemica tra il Burke e Paine. Né l'uno né l'altro,

⁵² C. J. Fox's *Speeches during the Revolutionary War Period*, Everyman's Library, p. 343.

⁵³ Sin dal suo discorso alla Camera dei Comuni del 9 febbraio 1790 Burke aveva espresso il timore che la Francia potesse trasmettere il contagio rivoluzionario e spingere col suo esempio altri ad imitare «gli eccessi d'una democrazia irrazionale, priva di principî, proscrittice, confiscatrice, saccheggiatrice, feroce, sanguinaria e tirannica». Cfr. *The Works of E. Burke*, London, H. G. Bohn, 1855, III, 269-81.



in un certo senso, si può dire che vivessero nel presente. L'uno guardava al passato, l'altro all'avvenire. Il Burke era dominato ossessivamente dal suo senso religioso della sterilità di qualsiasi teoria e di qualsiasi politica che pretendesse di alterare la delicata «contestura» della vita istituzionale di una particolare società prescindendo dalle tradizioni e dai costumi nazionali, in base a principî astratti, universalmente validi. Il suo pensiero rifletteva, idealizzandola, la singolare continuità della storia inglese attraverso i secoli. Paine, d'altra parte, s'era sradicato dal suo paese d'origine ed aveva elaborato le sue idee politiche in un paese la cui storia nazionale aveva avuto inizio da una frattura rivoluzionaria, dalla negazione della tradizione. Anch'egli, come si è detto, idealizzava e generalizzava la sua particolare esperienza della storia americana, senza certamente la ricchezza di cultura e l'acume psicologico del suo grande antagonista, ma con altrettanto sincera passione ideale.

Mentre, tuttavia, la complessa ed augusta concezione della società che il Burke espresse nelle *Reflections*, accompagnandosi alla glorificazione del regime di Giorgio III, consacrava l'assetto sociale e politico dell'Inghilterra contemporanea, e la posizione dominante che in essa occupavano l'aristocrazia terriera, l'alto clero di stato, i ricchi mercanti — in definitiva, gli interessi conservatori della proprietà —, la «geometrica» teoria rappresentativa ed ugualitaria che Paine gli contrappose in *Rights of Man* interpretava le esigenze di rinnovamento, sia pur non rivoluzionario, di quell'assetto, la cui coscienza si era diffusa nel paese in seguito agli avvenimenti francesi.

Malgrado l'impoliticità che si addebita giustamente al Paine per aver identificato la democrazia rappresentativa con un rigido schema di regime repubblicano, modellato su quello francese e alieno dal sentimento e dalla tradizione britannica, nuocendo pertanto allo sviluppo del movimento radicale in Inghilterra che abbracciò la sua teoria, quella identificazione, come ha già osservato il Trevelyan, non era del tutto dottrinaria, se si tiene conto del carattere retrogrado, dispendioso e ben poco rappresentativo del regime monarchico sotto Giorgio III, nel quale ben presto la magistratura britannica avrebbe condannata come sediziosa la semplice richiesta del suffragio universale e di Parlamenti annuali. Essa era d'altronde il ri-

sultato dell'esperienza storico-politica del Paine, il quale dichiarò di aver difeso i principî della rivoluzione francese non solo per la loro intrinseca giustizia ma per la parte che egli stesso aveva avuto nella loro affermazione⁵⁴. Come molti radicali contemporanei, per esempio il Priestley⁵⁵, Paine considerò infatti i principî democratici dei rivoluzionari francesi sostanzialmente identici a quelli per i quali si erano battuti i ribelli americani, e da essi derivati. L'idea stessa della costruzione di un governo su basi del tutto nuove gli parve originaria degli Stati Uniti che, secondo il suo schema mentale «pionieristico», avevano ricominciato da capo il mondo. E di quella filiazione ideale credette perfino di poter rintracciare il tramite.

Tra i fattori che avevano concorso alla rivoluzione francese egli annoverò «il vasto rinforzo alla causa della libertà sparsosi per la Francia col ritorno dei soldati e degli ufficiali», primo fra tutti il Lafayette, i quali, essendosi battuti a fianco dei coloni nella guerra d'indipendenza, «erano stati istruiti alla scuola della libertà» e ne avevano «imparato a memoria la pratica non meno dei principî». Inoltre, le costituzioni americane che codificavano i diritti naturali dell'uomo, ivi compreso quello della resistenza all'oppressione, tradotte e diffuse in Francia, erano state per la libertà «quello che la grammatica è per la lingua»: ne avevano definito gli elementi componendoli in sintassi, ed avevano così contribuito a scalzare il despo-

⁵⁴ *Writings*, II, 394.

⁵⁵ Polemizzando col Burke, Priestley si mostrò stupito che «un amico dichiarato della rivoluzione americana potesse esser nemico di quella francese che era nata dagli stessi principî e ne era in larga misura una conseguenza». J. Priestley: *Letters to E. Burke*, London, 1791, pp. 19, 44.

Per una analisi del processo grazie al quale i contemporanei giunsero a questa identificazione dei principî rivoluzionari americani e dei principî francesi, e per un'acuta distinzione tra di essi, si veda, oltre l'opera già citata del Vossler, Bernard Fây, *L'Esprit Révolutionnaire en France et aux États Unis à la fin du XVIII siècle*, Paris, 1924. In Italia, il Manzoni negò, sulle orme del Burke, la fondatezza di quella identificazione: tra lo spirito informatore della Dichiarazione d'Indipendenza americana e la Dichiarazione dei Diritti dell'Uomo e del Cittadino: «il congresso di Filadelfia parlava di uguaglianza fra i diversi popoli: non già, come l'Assemblea di Versailles, di uguaglianza tra gli uomini componenti lo stesso popolo: trattava di società formate, non di società in formazione... La Dichiarazione di Filadelfia proclamava una soluzione, quella di Versailles, colle stesse parole, proponeva un problema». A. Manzoni: *La rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859*. Saggio Comparativo (frammento) pubblicato per cura di Pietro Brambilla da Ruggero Bonghi, Milano, 1889, pp. 321-23.

tismo dell'antico regime⁵⁶. Non fa meraviglia, perciò, che Paine celebrazione nei *Rights of Man* la rivoluzione del 1789 come «la causa di tutta l'Europa, o meglio di tutto il mondo»⁵⁷, quando in *Common Sense*⁵⁸ la rivoluzione americana gli si era già configurata come «la causa di tutto il genere umano».

Se si analizzano i riflessi, sulla situazione dei malcontenti della loro sorte nel suo paese, della giustificazione dottrinale che il Burke offrì in questi anni all'egoismo dei conservatori, all'infuori della polemica sui principî francesi, si comprende meglio la straordinaria popolarità che godettero i *Rights of Man*, malgrado le intemperanze e gli errori di giudizio del loro autore, sia rispetto all'Inghilterra sia rispetto alla Francia.

Il Burke riscontrava una mirabile corrispondenza fra l'organizzazione delle classi, e l'ordine cosmico articolato nelle sue divine graduazioni. Come l'Ulisse shakespeariano, nel famoso discorso del *Troilus and Cressida*, deprecava il sovertimento di quell'ordine («take but degree away, untune that string and hark what discord follows»), il Burke inorridiva dinanzi alla «mostruosa finzione» dell'uguaglianza, che turbando il «grande coro dell'armonia nazionale», costituito dalle classi dominanti — che egli chiama l'«aristocrazia naturale» — minacciava di dissolvere l'organismo e l'«accordo» politico del paese nelle molecole sociali⁵⁹. Al dogmatismo razionalistico dei sostenitori dei diritti dell'uomo, opponeva una romantica esaltazione dei valori del sentimento, dell'istinto, dei miti e dei pregiudizi popolari, del medioevo: una rivolta polemica contro la ragione. Come altrimenti definire l'animo che gli faceva consigliare ai principî europei, per far fronte alla marea rivoluzionaria, di dimenticare l'*Encyclopédia* e la Biblioteca degli economisti? Non a torto un critico gli obbiettò che tanto valeva invitare quei principî a tornare all'età del monachesimo e della Monarchia assoluta, alla ignoranza e alla barbarie⁶⁰.

⁵⁶ *Writings*, II, 335-36.

⁵⁷ *Ivi*, II, 272.

⁵⁸ *Ivi*, I, 68.

⁵⁹ E. Burke: *An Appeal from the New to the Old Whigs* (1791), *Works*, cit., III, 87.

⁶⁰ *Observations on the Appeal from the New to the Old Whigs and on Mr.*

La piattaforma ideologica del Burke era minata in realtà dal fatto di poggiare sulla difesa di istituzioni imperfette, che non potevano suscitare in tutti la stessa venerazione e lo stesso rispetto che egli nutriva per esse. L'individualismo religioso dei nonconformisti e la loro persuasione che le chiese, in quanto società spirituali, fossero danneggiate dalla regolamentazione statale, erano offesi dalla Chiesa di stato che Burke esaltava come una solenne offerta, una «oblazione» dello stato stesso, voluto da Dio per il perfezionamento dell'uomo mediante la virtù, alla suprema signoria divina⁶¹. La maggioranza del paese non rappresentata nel Parlamento non poteva condividere il culto del Burke per la Costituzione britannica che egli voleva «adorata nel silenzio del cuore» da chi era in grado di apprezzarne l'eccellenza, e venerata anche da chi non lo era⁶². I poveri ed i ribelli, infine, tutti coloro a cui sia i successi prodigiosi della rivoluzione industriale e del progresso scientifico sia il messaggio della rivoluzione francese avevano schiuso la speranza in un'era di benessere generale, in una società più equa e amica dell'uomo, non potevano sentirsi appagati dal fatalismo sociale predicato dal Burke. Era questo infatti lo spirito che informò la sua crociata antirivoluzionaria. Burke era convinto che l'unica vera uguaglianza tra gli uomini fosse quella morale e consistesse nel «cercare e riconoscere la felicità che si può trovare con la virtù in ogni condizione sociale»⁶³; che gli uomini dovessero rassegnarsi alla condizione assegnata loro da una trascendente provvidenza che con «tattica divina» guidava la storia⁶⁴; «essere docili e obbedienti... rispettare la proprietà di cui non potevano esser partecipi... lavorare per ottenere quel che col lavoro si può ottenere», e «trovar conforto nelle proporzioni ultime della giustizia eterna», quando agli sforzi di miglioramento della loro sorte non fosse stato proporzionato il successo⁶⁵.

Paine's Rights of Man, by Sir B. Boothby, London, 1792, p. 86. Burke rivolse il consiglio citato ai ministri dell'imperatore Leopoldo, in una lettera ad un «emigrato» francese.

⁶¹ E. Burke: *Reflections*, cit., p. 148.

⁶² E. Burke: *An Appeal*, cit., pp. 113-14.

⁶³ *Reflections*, p. 53.

⁶⁴ *An Appeal*, p. 72.

⁶⁵ *Reflections*, p. 315.

L'antitesi radicale al conservatorismo tradizionalista del Burke non trovò espressione solo nei *Rights of Man* del Paine. La futura moglie di Godwin, Mary Wollstonecraft, criticò duramente l'antirazionalismo dell'autore delle *Reflections*, il suo fantastico indugiare nella «attraente Arcadia della finzione»⁶⁶, la sua aristocratica ripugnanza per il popolo, che egli aveva sprezzantemente chiamato la «tuba immonda» (*swinish multitude*)⁶⁷, la sua preoccupazione per i diritti della proprietà. Essa chiedeva indignata al Burke perché lo Stato nulla facesse per sollevare dalla miseria le masse lavoratrici: «perché si permette che enormi foreste si estendano ancora con pigra pompa e tutta l'indolenza della orientale maestà? Perché il viaggiatore posa l'occhio sulle fertili lande incolte, quando gli uomini son disoccupati?... Quanti operai perdono il lavoro per un variare dell'industria o della moda! Ove è l'occhio che osserva questi mali, più imponenti di qualsiasi violazione della proprietà da voi piamente deprecata? E può il cuore dell'uomo contentarsi di rinviare i poveri ad un altro mondo, perché ricevano in esso i beni che questo potrebbe fornire?»⁶⁸.

Mancò anzi al Paine sia la ricchezza e la passione sentimentale della Wollstonecraft, sia il robusto senso storico col quale il Mackintosh seppe difendere⁶⁹ l'autonomia della tradizione radicale inglese contro l'accusa del Burke ai «clubs anglo-gallici» d'esser gli apostoli e i profeti d'una religione straniera, sia la sottigliezza e consequenzialità speculativa di Godwin⁷⁰, sia il realismo mondano del suo concittadino e seguace Joel Barlow⁷¹; tutti avversari di Burke nel grande dibattito ideale. Ma più di ogni altro contemporaneo egli seppe aggredire, con una persuasiva analisi logica e, va pur detto, demagogica, le ardue proposizioni generali del Burke, contrappo-

⁶⁶ Mary Wollstonecraft: *A vindication of the rights of man*, London, 1790, p. 137.

⁶⁷ *Reflections*, p. 117.

⁶⁸ M. Wollstonecraft, *A Vindication*, cit., pp. 140-42.

⁶⁹ In *Vindiciae Gallicae. Defence of the French Revolution and its English admirers*, London, 1791.

⁷⁰ Cfr. W. Godwin: *An Enquiry concerning Political Justice and its influence on morals and happiness*, London, 1793.

⁷¹ J. Barlow: *Advice to the privileged orders in the several states of Europe*, London, 1792, Paris, 1793.

nendogli le « *self-evident truths* » della filosofia dei diritti dell'uomo. Il suo genio di *pamphleteer* gli permise di diventare l'araldo semplificatore e intransigente della ideologia democratica, e di divulgare, in formule chiare come le regole aritmetiche ed aderenti alle passioni elementari del momento, tra le categorie più umili del popolo inglese: quella « *massa della nazione* » che prima del 1789 gli era apparsa, immersa nell'« *universale languore* », assistere con torpida indifferenza alla lotta per accaparrarsi il potere tra *whigs* e *tories*⁷².

Con esagerazione polemica, tutto il più astruso pensiero politico-sociale del Burke poteva ricondursi alla immagine satirica adoperata da un contemporaneo per sintetizzare il culto burkiano dello spirito cavalleresco. Burke, ebbe a scrivere il Boothby, « s'era esibito in una antiquata armatura gotica quale campione di non so quale cavalleria feudale », e « s'era esposto a farsi atterrare dal fuciliere americano [Paine] »⁷³. La mistica della disuguaglianza, la sublimazione della Chiesa di Stato, l'apoteosi della Costituzione britannica, la teoria religiosa dell'origine e del fine dei governi, e del carattere semi-iniziatico dell'attività politica, riservata ai pochi; quanto v'era di arcano, di ineffabile, di irrazionale nel pensiero del Burke, fu sottoposto nei *Rights of Man*, più che a una critica, ad una satira beffarda e pesante, e respinto come impostura, come astrattezza deliberata. L'autore delle *Reflections* fu accusato dal Paine d'esser « salito in aria come un pallone, per distrarre gli occhi della moltitudine dalla terra su cui poggia i piedi »⁷⁴.

« L'errore di quanti ragionano dei diritti dell'uomo appellandosi ai precedenti tratti dall'antichità », Paine obbiettava all'apologia burkiana della società gerarchica, « è che non risalgono abbastanza addietro nell'antichità », sino al tempo in cui « l'uomo uscì dalla mano del suo Creatore. Che cosa era egli allora? Uomo. Uomo era il suo nobile e unico titolo »⁷⁵. La tradizione non doveva vincolare il presente, soffocando la libertà dei vivi di accogliere o di respingere l'cre-

⁷² *Letter to the Addressers, Writings*, III, 45-46.

⁷³ *Observations*, cit., p. 79.

⁷⁴ *Writings*, II, 314.

⁷⁵ *Ivi*, II, 303.

dità del passato; di confermare o di riformare il contratto sociale: «la vanità e la presunzione di governare oltre la tomba è la più ridicola ed insolente di tutte le tirannie. L'uomo non può accampare alcun diritto di proprietà sull'uomo, né una generazione su quelle che la seguono»⁷⁶.

La Chiesa di Stato era definita dal Paine una specie di «animale bastardo», capace solo di distruggere, non di procreare: «quanto a quelle che si chiamano religioni nazionali, con altrettanta proprietà possiamo parlare di Dei nazionali. Si tratta o di astuzia politica o dei resti del sistema pagano, quando ogni nazione aveva una sua particolare e separata divinità»⁷⁷. La tanto vantata Costituzione, infine, non era «la Bibbia politica dello stato»⁷⁸, ossia il supremo codice che stabiliva e garantiva il diritto all'autodeterminazione di tutto il popolo, sulla base dei diritti naturali dell'uomo, sibbene una congerie di leggi parziali che sanzionavano il monopolio politico di gruppi privilegiati, dalle corporazioni municipali alla Camera dei Lord («l'ospedale degli Incurabili» come l'aveva chiamata Lord Chesterfield).

Quanto al governo, non era affatto quel meccanismo complicato e misterioso che il Burke pretendeva. Citando Swift, Paine riaffermava: «government is a plain thing and fitted to the capacity of many heads»⁷⁹. Il suo potere non era altro che l'aggregato di quei diritti naturali che i cittadini gli avevano delegato, non essendo individualmente in grado di assicurarsi la soddisfazione di alcuni bisogni. Esso quindi derivava esclusivamente dal popolo, e si giustificava solo se le sue funzioni erano utili al bene pubblico, alla «res-publica». Se, dunque, come Burke stesso l'aveva definito, esso era «una esco-
gitazione della saggezza umana», come poteva fondarsi, in Inghilterra, sui diritti ereditari della monarchia e della aristocrazia? Era forse, la saggezza, ereditaria, era un monopolio di alcune istituzioni e di alcune classi⁸⁰? O non aveva piuttosto tutto il popolo il diritto

⁷⁶ *Ivi*, II, 278.

⁷⁷ *Ivi*, II, 516.

⁷⁸ *Ivi*, II, 431.

⁷⁹ *Ivi*, II, 447.

⁸⁰ *Ivi*, II, 357.

di conseguire la saggezza necessaria per governarsi, invece di rassegnarsi ad esser eternamente governato dalla presunta saggezza degli ordini privilegiati? Ereditari, in realtà, asseriva Paine, erano soltanto i diritti naturali dell'uomo, e la loro affermazione, favorita dalla rivoluzione francese, avrebbe sostituito in tutto il mondo, agli antichi regimi della superstizione religiosa (teocrazia) e della conquista militare (monarchia assoluta), il sistema politico della repubblica rappresentativa. Esso avrebbe portato in primo piano quella vasta massa del genere umano che grazie all'iniqua costruzione degli antichi regimi era stata «ignobilmente sospinta al fondo del quadro per farvi risaltare con maggior lustro la burattinata dello Stato e della nobiltà»⁸¹.

L'elementarità degli argomenti polemici adoprati dal Paine era di per sé tale da assicurarne la penetrazione e l'efficacia in larghi strati della società inglese, come si vide dalle numerose richieste di ristampa e di edizioni economiche dei *Rights of Man* indirizzate all'autore dalle associazioni radicali che si diffondevano per il paese. Da testimonianze contemporanee, sappiamo che venivano organizzate «adunanze nelle taverne, ove i convenuti mettevano in comune i loro *pence* per farsi leggere i *Rights of Man*»⁸². Il risveglio dell'interesse politico s'era infatti cominciato ad estendere ai ceti proletari particolarmente colpiti dal rincaro della vita in quegli anni, manifestandosi nella formazione della Società di Corrispondenza di Londra, fondata all'inizio del 1792 dal calzolaio scozzese Thomas Hardy, e di altre società consimili in varie città inglesi. Dal principio dell'uguaglianza dei diritti naturali dell'uomo, queste derivavano tutte, come corollari, la richiesta del suffragio universale, della giustizia tributaria ed altre rivendicazioni politiche.

Inoltre, nella seconda parte dei *Rights of Man*, e soprattutto nel capitolo quinto intitolato «Ways and Means of improving the condition of Europe»⁸³, Paine si preoccupò di indicare le applicazioni pratiche dei principî di governo popolare che aveva sostenuto in

⁸¹ *Ivi*, II, 296.

⁸² A. Young: *Travels in France during the years 1787, 1788, 1789* (1792), ed. by Miss Bethan Edwards, London, 1906, p. 339.

⁸³ *Writings*, II, 454-518.

polemica col Burke. E fu certo il suo piano di assistenza pubblica alle categorie più bisognose della popolazione (un complesso di persone che egli calcolava superiore a un milione, ossia a un settimo della nazione) che gli procurò più larghi concorsi e simpatie nel proletariato britannico.

Mediante una severa riduzione delle spese che considerava inutili (anzitutto la lista civile, le sinecure, le pensioni ai cortigiani, ecc.) e una forte tassa progressiva sulla proprietà fondiaria, oltre un certo limite, e sulla successione, Paine propose di finanziare l'assistenza diretta, sotto forma di sussidi annuali e di pensioni, alle famiglie numerose, per l'istruzione dei figli, ai disoccupati, ai contadini, agli operai, ai marinai, ai soldati, ai domestici, ai vecchi e alle vedove. Il costo minore degli uffici pubblici, che tuttavia doveva comprendere la remunerazione dei deputati, sì da assicurarne l'indipendenza dal governo, avrebbe anche permesso la soppressione o la riduzione delle più oppressive imposte indirette, come quelle sul sale e sulle finestre.

Malgrado l'esiguità dei sussidi previsti dal Paine in questo come nell'altro piano di assistenza sociale che elaborò più tardi in *Agrarian Justice*⁸⁴, le sue proposte testimoniavano una sollecitudine per le condizioni di vita dei poveri assai rara ai suoi tempi per lo spirito da cui erano animate. Era uno spirito non di semplice bencvolenza o filantropia. I provvedimenti erano invocati non nel nome della carità, ma della giustizia, non come beneficenza, ma come diritto. Del resto, neanche lo spirito filantropico si può dire che brillasse largamente nelle classi dirigenti dell'Inghilterra di Giorgio III. Un seguace di Fox, ammiratore dei principî liberali, ma non di quelli ugualitari, della rivoluzione francese, quale il Boothby, poteva, dopo aver invito contro la «logica da calzolai e la metafisica da barbieri» dei *Rights of Man*, invitare i poveri ad apprezzare i benefici che ricavavano dalla società paragonando la loro sorte, non già coi duchi e coi nababbi, sibbene con le scimmie e gli orsi, sicuro che in tal caso

⁸⁴ *Writings*, III, 324-44. In *Agrarian Justice* (1797), P. propose la creazione di un «Fondo Nazionale» di assistenza mediante una speciale tassa sulla proprietà terriera. Contribuendo al «Fondo», gli attuali proprietari privati avrebbero parzialmente indennizzato la società per la perdita dei suoi diritti di proprietà collettiva della terra.

si sarebbero rallegrati dei vantaggi che godevano in confronto con la natura animale⁸⁵. E Burke negherà, di lì a pochi anni, che sia il governo, sia le classi ricche, avessero la «competenza» di alleviare in qualche modo le sofferenze dei poveri in periodi di carestia, provvedendoli di «quei beni essenziali che è piaciuto per un certo tempo alla Provvidenza Divina di toglier loro», ed ammonirà a non illudersi che «il divino corruccio» potesse venir mitigato «violando le leggi del commercio, che son leggi di natura e per conseguenza leggi di Dio»⁸⁶.

Sebbene sia la sua teoria spiritualistica dei diritti naturali, sia la sua fede utilitaristica nella spontanea armonia degli interessi portassero Paine a concepire la società come capace di autoregolarsi, ed a circoscrivere quindi i poteri del governo, nel suo piano assistenziale egli reclamava in realtà che il governo ampliasse la sfera del proprio intervento, al di là delle sue tradizionali funzioni di tutore della sicurezza esterna e dell'ordine interno, riducendo almeno i privilegi dei possidenti nell'interesse dei poveri e dei deboli.

Era una visione ancora confusa, ma generosa e lungimirante, che contribuì ad agitare gli animi di tutti coloro che si sentivano abbandonati, senza alcuna protezione, agli effetti sconvolgenti della progrediente rivoluzione industriale ed esclusi dalla direzione politica del paese. Doveva trascorrere circa mezzo secolo, tuttavia, prima che lo Stato accettasse, almeno in parte, le responsabilità sociali che Paine gli attribuiva, e ciò avvenne sotto la pressione di un'opinione nazionale diventata più sensibile ai «diritti dell'uomo» e alle esigenze umanitarie, meno rassegnata a tollerarne il sacrificio al feticcio del *laissez faire* nel nuovo «stato di natura» industriale.

Per allora, sia gli ideali di giustizia sia le aspirazioni di riforma politica del movimento radicale, influenzato dalla propaganda democratica del Paine, furono travolti dalla reazione conservatrice delle classi dirigenti inglesi, insieme a gran parte delle stesse libertà garantite dalla vigente costituzione. Le promesse della Convenzione francese di fornire «fraternità e assistenza a tutti i popoli che voles-

⁸⁵ *Observations*, cit., p. 264.

⁸⁶ E. Burke: *Thoughts and Details on Scarcity* (1795), London, 1800, p. 32.

sero riconquistare la loro libertà», l'accresciuto fermento popolare, la guerra e l'esecuzione di Luigi XVI, ravvivarono il sentimento nazionalistico e monarchico del paese e provocarono il panico nel governo di Pitt, spingendolo alla repressione di qualsiasi gruppo ed iniziativa politica gli sembrassero minacciare la sicurezza interna e la capacità di resistenza della nazione. Si levarono a Westminster delle voci solitarie a condannare le illegalità ministeriali, gli arbitri polizieschi e la sordità della maggioranza parlamentare alle rivendicazioni di giustizia dei radicali: ad indicare l'unica politica costruttiva atta a riportare la concordia nel paese. Protestando contro l'ingiustificata mobilitazione della milizia cittadina, Fox dichiarava nel dicembre 1792 alla Camera dei Comuni: «so che vi sono delle società che hanno pubblicato opinioni e fatto circolare opuscoli contenenti dottrine che tendono, se volete, al sovvertimento delle nostre istituzioni. Affermo che con questo esse non hanno commesso alcuna illegalità, giacché la legge non ha vietato queste pubblicazioni... Se v'è tra i nonconformisti una tendenza al malcontento perché si considerano ingiustamente sospettati e crudelmente diffamati, che cosa va fatto? Io abrogherei immediatamente i *Test and Corporation Acts* [le leggi, cioè, che li escludevano dalle cariche pubbliche], togliendo così loro ogni motivo di lagnanza. Se vi fossero persone accese di spirto repubblicano, perché convinte che il governo rappresentativo è più perfetto in una repubblica, cercherei di emendare la rappresentanza della Camera dei Comuni e di mostrare che essa, sebbene non eletta a suffragio universale, non ha altro interesse se non quello di dimostrare che rappresenta gli interessi di tutti... Se vi fossero altre proteste per ingiustizie, le riparerei, ove fossero realmente provate; ma soprattutto, ascolterei, costantemente, lietamente, pazientemente».

Egli, tuttavia, si dissociava dagli «stravaganti progetti» dei radicali repubblicani, ma denunciava insieme, come assai più pericolosi, gli abusi del potere esecutivo e la reviviscenza di «dottrine superate»⁸⁷. Erano queste, come ci informa un altro *whig*, le dottrine autoritarie dell'obbedienza passiva ai poteri costituiti, della cieca sotto-

87 C. J. Fox's *Speeches*, cit., p. 9, e 1-10.

missione al volere del principe, « più adatte per un Vizir asiatico che per un Ministro inglese »; erano i principî del diritto divino dei re, teorizzati per l'ultima volta, più d'un secolo avanti, da Sir Robert Filmer nel *Patriarcha*⁸⁸.

Malgrado proteste siffatte, un assoluto conformismo fu imposto al paese mediante una serie di processi politici, di deportazioni, di leggi e di misure amministrative che praticamente paralizzarono per più di un decennio la libertà di stampa, di parola, di riunione e di associazione, realizzando, almeno in parte, quella « eutanasia » della costituzione deprecata da Hume mezzo secolo prima e da Fox nel 1794⁸⁹. La ragione di stato prevalse sui « diritti dell'uomo », forte dell'alleanza con l'egoismo dei ceti possidenti che, ritendendosi minacciati dall'agitazione filogiacobina delle società radicali, ne reclamarono la soppressione. Un documento singolare del consenso che la politica reazionaria di Pitt dové incontrare nelle classi medie inglesi, dopo che il primo entusiasmo per la rivoluzione francese fu spento dal timore del sommovimento sociale che essa sembrava incoraggiare in tutti i popoli, si trova nell'opera di Arthur Young, *The example of France a Warning to Britain*.

In essa l'autore, che pure s'era mostrato capace di valutare con lucido realismo i mali dell'antico regime in Francia, ed aveva delineato, nei suoi *Travels in France*, una nuova politica di riforme intesa a neutralizzare nel suo paese le ripercussioni sovvertitrici della rivoluzione dell'89, appare convertito interamente alla crociata contro-rivoluzionaria di cui Burke fu il principale profeta. Young è ormai persuaso che « il miglior governo sia quello più atto a non muoversi », e polemizza, in nome d'un gretto nazionalismo, con la filosofia dei Diritti dell'Uomo, « parto di cervelli volatili » e col Paine (« Mr. Legislator »). In teoria si proclama sempre favorevole a una riforma ma aggiunge: « preferirei vivere a Costantinopoli invece che a Broadfield se le stravaganti teorie dei Diritti dell'Uomo dovessero diventare realtà in questo paese. In altre parole io ho della proprietà

⁸⁸ *Observations*, cit., p. 240. Il « Filmer moderno » era divenuto, e così fu chiamato dal segretario della Yorkshire Association, Christopher Wyvill, il Burke.

⁸⁹ David Hume: *Moral and Political Essays*, London, 1741-42, I, 91; C. J. Fox's *Speeches*, cit., p. 190.

e non voglio vivere dove il primo accattone che incontri possa chiedermi, col coltello in una mano e i *Rights of Man* nell'altra, una parte di ciò che un buon governo mi dice che *mi appartiene*». In verità Paine s'era limitato ad osservare, in uno dei suoi scritti, che «quando i ricchi spogliano i poveri dei loro diritti, offrono a costoro un precedente per spogliarli delle loro proprietà»⁹⁰. Ma l'idea che, non la proprietà, bensì le persone sia ricche che povere dovessero essere rappresentate nel Parlamento, sembra a Young un'eresia: il suffragio universale secondo lui avrebbe portato alla «completa distruzione d'ogni governo, pace, sicurezza di vita e di proprietà».

Young esalta pertanto il carattere non rappresentativo del parlamento britannico che aveva permesso ai governanti di non lasciarsi guidare dalle passioni, dalla follia e dalla stoltezza del popolo (*The Example of France* offre, tra l'altro, una curiosa teoria dell'autogenesi dei poteri legislativi: «i deputati una volta eletti... assumono e posseggono e conferiscono a se stessi quei poteri e quei privilegi che i loro elettori non possedevano»). Il Governo è esortato ad imporre «una briglia più rigida sulle fauci di quel mostro, la peggiore e più odiosa caricatura della malvagità umana: il repubblicano giacobino metafisico filosofico e ateo», facendosi forte della massima machiavelliana «perché con pochissimi esempi sarai più pietoso che quelli li quali per troppa pietà lasciano poi seguire i disordini onde naschino occisioni o rapina».

Non contento di richiedere al governo la soppressione immediata ed energica delle società radicali, «vivai di sedizione e di rapina», Young auspicava una coalizione di tutti gli interessi costituiti, terriero, commerciale e finanziario, contro ogni riforma anche moderata dell'attuale regime; la formazione di una milizia di proprietari, per stroncare ogni disordine tendente al «pernicioso trasferimento della proprietà» e il boicottaggio di «ogni sorta di commercianti giacobini». E concludeva, rivolgendosi ai benpensanti: «opponetevi ad ogni mutamento di quella costituzione che vi dà la possibilità di arricchirvi e vi tutela nel godimento della ricchezza». Quanto ai mali denunciati dai radicali, li considerava inseparabili dalle libertà assicurate

⁹⁰ *Writings*, III, 89.

dalla costituzione: «una rappresentanza disuguale, i borghi marci, la lunga durata dei parlamenti, la prodigalità della Corte, l'egoismo dei ministri, la corruzione della maggioranza, sono così intimamente intrecciati con la nostra libertà concreta che occorrerebbero migliori anatomisti dei nostri riformatori moderni per dimostrare praticamente che della nostra libertà non siamo debitori proprio a quei mali che essi vorrebbero estirpare»⁹¹.

* * *

Mentre il terrorismo giudiziario e le leggi liberticide del governo Pitt soffocavano i nuclei radicali in Inghilterra, e si spegneva tra le classi medie e l'aristocrazia ogni idealità riformistica⁹², mancò poco che il Terrore giacobino in Francia travolgesse fra le sue vittime anche Paine, resosi inviso per la sua solidarietà coi Girondini e per il suo coraggioso tentativo di salvare la vita a Luigi XVI. Scarcerato, dopo Termidoro, dalla prigione del Lussemburgo, dove aveva trascorso circa un anno tra la vita e la morte, egli riprese il suo posto nella Convenzione. Il suo unico intervento, prima che questa si sciogliesse, fu una critica alla clausola del progetto di costituzione del 1795 che limitava i diritti politici ai cittadini soggetti all'imposte dirette. In essa Paine additò una violazione dei principî ugualitari della Dichiarazione dei Diritti dell'Uomo e del Cittadino, che avrebbe fiacato l'entusiasmo e l'energia sprigionati dal 1789. E quando fu scoperta e stroncata la congiura di Babeuf, ne vide l'origine nel risentimento popolare provocato da quella clausola⁹³.

In questa fedeltà inflessibile ai «principî», agli ideali di una giustizia e di una libertà uguale per tutti, in ogni tempo e circostanza storica, sta la forza e insieme il limite del suo pensiero politico, così

⁹¹ A. Young: *The Example of France a Warning to Britain*, London, 1793, pp. 18, 48-49, 59, 74, 83, 124, 144.

⁹² Si vedano, sul radicalismo britannico degli anni 1790-1800, e sulla reazione del governo Pitt, le seguenti opere: W. P. Hall, *British Radicalism 1791-97*, Columbia Univ. Press, 1912; P. A. Brown, *The French Revolution in English History*, Allen & Unwin, London, 1918; R. Birley, *The English Jacobins from 1789 to 1802*, Oxford Univ. Press, 1924.

⁹³ Cfr. il discorso di Paine alla Convenzione (*Writings*, III, 280, 284) e *Agrarian Justice* (*Writings*, III, 325).

come la sua altezza morale sta nel disinteresse personale e nello zelo missionario da cui fu costantemente animata la sua azione politica. E se in America l'opera di Paine ebbe un'efficacia pratica immediata e duratura, contribuendo validamente alla formazione d'un nuovo stato, in Inghilterra essa esercitò una più lenta influenza educativa, risvegliò le menti e le coscienze di larghe masse, preparandole ad affermare la loro volontà politica e a trasformare con ciò il carattere dello stato.

Il più volte citato Boothby gli attribuì la funzione ampia del Satana miltoniano: «I will excite their minds / with more desire to know, and to reject / envious commands invented with design / to keep them low, whom knowledge might exalt / equal with Gods: aspiring to be such, / they taste and die». Oggi, la condanna dei conservatori torna a sua lode, almeno per quanti non considerano distruttivo della felicità dell'uomo il suo impulso all'indipendenza e il suo desiderio di conoscenza.

Il limite del pensiero del Paine, a cui si accennava, forse più accentuato in lui che in altri illuministi settecenteschi, fu non tanto la sua persuasione, da alcuni giudicata dottrinaria, che i «principî», le idee, avessero una validità indipendente dagli uomini e dalle circostanze, che «la ragionevolezza e la convenienza delle cose va giudicata astrattamente dai costumi e dalle usanze»⁹⁴, quanto una tendenza a giudicare i problemi del comportamento umano nella politica, in cui idee, passioni, interessi sono variamente intrecciati a seconda della natura dell'individuo, uniformemente risolubili come in una formula algebrica. Nella misura in cui la sua predicazione democratica fu dominata da questa assolutezza ideologica, essa ebbe una dose di fanatismo religioso, di aridità, e di unilateralità, che la resero particolarmente efficace in un'epoca di crisi rivoluzionarie, ostili al compromesso. «O noi o l'Inghilterra siamo assolutamente nel giusto o assolutamente nel torto, in tutto e per tutto», egli scrisse durante la guerra d'indipendenza americana⁹⁵, e questo atteggiamento intransigente, intollerante, conservò per tutta la vita.

⁹⁴ *Letter addressed to the Addressers, Writings*, III, 61.

⁹⁵ *Crisis* (1777), *Writings*, I, 200.

Paine concentrò ogni sua passione nella politica all'infuori della quale non ebbe altri interessi profondi. Questa circostanza, congiunta allo spirito di apostolato col quale propugnò i principî della repubblica democratica ne fecero un troppo severo critico delle classi dirigenti britanniche che, nella loro maggioranza, avevano altri interessi oltre quello politico, e nella vita pubblica perseguiavano non ideali filantropici, ma le ambizioni e il tornaconto personali, il gusto dell'azione e del potere. Mancò al Paine la possibilità di trovare ristoro e compenso al tormento delle contrarietà politiche, rifugiandosi in altre e diverse attività. Persino i più sinceramente liberali e illuminati tra i *whig*, quali Fox e Grey, dopo aver deplorato l'eutanasia della costituzione ed i processi ai radicali, poterono tranquillamente ritirarsi a vita privata, assaporare la dolcezza dei loro felici matrimoni e il culto delle Muse, scambiandosi eruditi commenti sulla poesia di Chaucer e di Spenser e discutendo se il canto dell'usignolo fosse giocondo o lamentoso⁹⁶.

La sopravvalutazione del potere attivo delle idee, nella loro purezza razionale, condusse inoltre Paine a trascurare l'importanza dei partiti, e la funzione delle classi dirigenti. In Inghilterra poté illudersi che « il popolo », fuori di un partito, degli usi e delle tradizioni, avesse la capacità di costituirsi in Convenzione Nazionale ed esprimere la « volontà generale » del paese. In Francia, diméntico che i dirigenti della rivoluzione americana possedevano, oltre ad una cultura illuministica, notevole esperienza amministrativa e politica, credette che l'*élite* intellettuale della rivoluzione, permeata della stessa cultura e mossa dagli stessi « principî », ma priva di quella esperienza, avrebbe potuto guidare il corso degli eventi « coerentemente a quei principî »⁹⁷. Analogamente, aveva ritenuto che per scongiurare il « despotismo del numero », la sopraffazione delle maggioranze che minaccia i regimi rappresentativi, fosse sufficiente garantire i diritti inalienabili dell'individuo in una costituzione scritta⁹⁸, ma non aveva saputo prevedere, né seppe darsi ragione, che la sovranità popolare,

⁹⁶ Cfr. G. M. Trevelyan: *Lord Grey of the Reform Bill*, Langmans, London, 1919, pp. 98, 100-101.

⁹⁷ Cfr. la lettera di P. a Jefferson del 20 aprile 1793, da Parigi, *Writings*, III, 133.

⁹⁸ Cfr. *Dissertations on Government* (1786), *Writings*, II, 138-39.

investita in un'unica assemblea onnipotente, potesse trasformarsi in violenza, prima della maggioranza sulla minoranza, successivamente di una minoranza risoluta su tutto un popolo. Era quel che aveva intuito John Quincy Adams, il futuro presidente degli Stati Uniti, quando, polemizzando nelle *Letters of Publicola* coi *Rights of Man*, osservò che attribuire autorità sovrana al volere della maggioranza democratica era «risolvere ogni diritto in forza»⁹⁹.

L'intolleranza dottrinaria fu tuttavia largamente riscattata in Paine dalla abnegazione con cui servì concretamente i suoi ideali. Il suo spirito cosmopolitico assunse una coloritura romantica nel suo identificare come sua patria, rovesciando la definizione voltairiana, che Franklin amava ripetere, ogni paese dove ancora la libertà non fosse. Il disinteresse personale che gli fece rinunciare ai profitti dalla vendita delle sue popolarissime opere, a beneficio delle cause di volta in volta abbracciate, e le battaglie che egli condusse, rischiando la vita, per la indipendenza e la libertà degli americani, degli inglesi e dei francesi, lo collocano nella tradizione degli apostoli e dei combattenti per la libertà di tutti i paesi, dal secolo delle nazionalità oppresse all'èra delle moderne tirannidi.

Dopo le rivoluzioni americana e francese, Paine era convinto che una nuova stagione politica fosse spuntata nel mondo; che in essa si sarebbe attuata la sua visione d'una «civiltà universale», d'una società, vale a dire, inclusiva, democratica non solo nei governi ma nel costume, nei rapporti civili ed economici, aperta alla solidarietà internazionale, libera dal fiscalismo e dal militarismo delle monarchie. L'inizio dell'Ottocento non si annunciò propizio per l'inveramento delle sue speranze. In Inghilterra, alla reazione legittimista, irrigidendesi di fronte alle usurpazioni napoleoniche, si accompagnarono le fosche profezie del Malthus, basate sul crescente incremento demografico. La «sinistra scienza» dell'economia pareva portar acqua al mulino della conservazione affermando che anche nella società più razionalmente organizzata, sotto l'insegna della virtù, della conoscenza e della civiltà, quale il Godwin aveva ipotizzato, nello spirito otti-

⁹⁹ «Letters of Publicola», *The Writings of John Quincy Adams*, ed. by W. C. Ford, vol. I, Macmillan, New York, 1913, p. 102.

mistico del Paine, la povertà sarebbe cresciuta ed i mezzi di sussistenza sarebbero stati sempre meno adeguati quando la popolazione non fosse stata più limitata dai provvidenziali freni della miseria e del vizio. In Francia, s'era insediato il cesarismo.

Quando Paine tornò in America nel 1802, il nuovo stato in processo di consolidamento gli parve profondamente mutato dalle condizioni di quindici anni prima. Il partito Federalista, sebbene battuto alle urne dai democratici repubblicani di Jefferson, influenzava ancora fortemente l'opinione pubblica attraverso la stampa e le chiese, la cui autorità s'era avvantaggiata da una larga reviviscenza di sentimento religioso evangelico nel paese. Sin dalla Francia, Paine aveva criticato aspramente la persona di Washington, dal quale si ritenne abbandonato durante la sua prigionia sotto il Terrore, il riavvicinamento degli Stati Uniti alla Gran Bretagna che il Presidente aveva favorito e la legislazione interna reazionaria che offuscò l'ultimo periodo dell'amministrazione Federalista. Al suo arrivo, egli fu immediatamente investito da una violenta campagna diffamatoria, sia come amico e sostenitore di Jefferson, sia per il suo rancoroso e irriverente attacco al defunto Padre della patria, sia per il suo deismo, clamorosamente divulgato dal Paine in *The Age of Reason*, iconoclastica critica della «teologia favolosa», ossia dei misteri, delle profezie e dei miracoli nell'antico e nel nuovo Testamento.

Fu un triste epilogo per una vita ispirata alla «religione dell'umanità». Un amico pittore rievocò l'ostilità da cui fu circondato il Paine negli ultimi anni di vita, scrivendo sotto un suo ritratto: «un uomo che dedicò tutta la vita al raggiungimento di due obiettivi — i diritti dell'uomo e la libertà di coscienza — si vide negare il voto da vivo, e dopo morto, una tomba»¹⁰⁰. Un funzionario Federalista, per odio di parte, impedì a Paine di votare nelle elezioni di New Rochelle nel 1806, negando che egli fosse cittadino americano — in realtà la cittadinanza onoraria francese, conferita al Paine come ad altri illustri stranieri, tra cui Washington, dall'Assemblea Nazionale del 1792, non poteva evidentemente annullare quella americana —, ed i quaccheri si rifiutarono di farlo seppellire tra i loro morti. Né

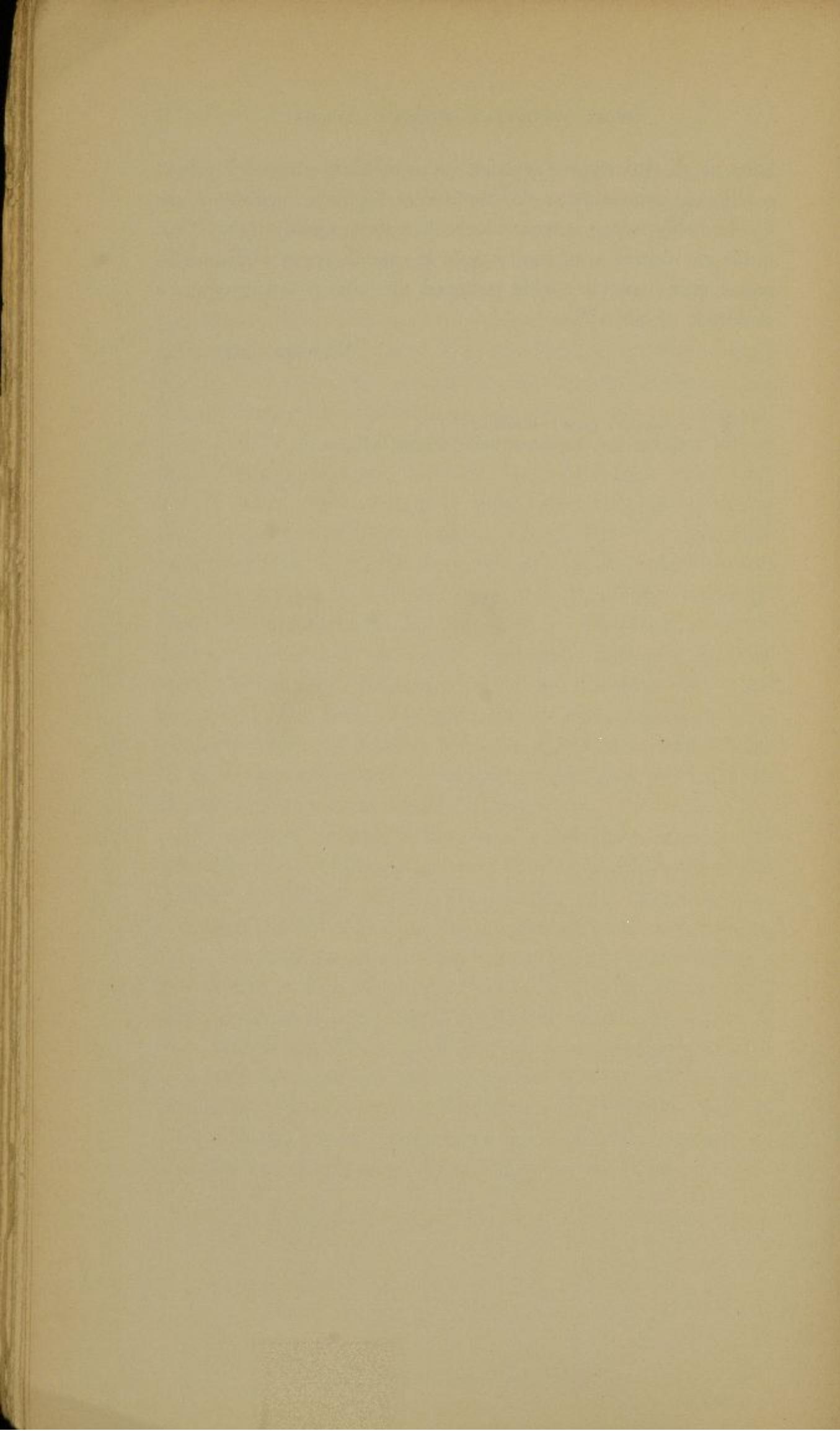
¹⁰⁰ Conway, *Life*, II, 421, nota 1.

l'uno né gli altri seppero superare i loro meschini pregiudizî politici e religiosi, tanto almeno da condividere l'opinione dell'autore che « to be nobly wrong is more manly than to be meanly right »¹⁰¹, o quella che detterà a un suo biografo la candida eppur fondamentalmente giusta epigrafe: « He possessed that charity which covers a multitude of sins »¹⁰².

VITTORIO GABRIELI

¹⁰¹ *The Forester's Letters, Writings*, I, 127.

¹⁰² T. C. Rickman: *The life of Paine*, London, 1819, p. 207.



TRADIZIONE AMERICANA E ROMANZO INGLESE

Fra i romanzi inglesi affermatisi nel secondo dopoguerra uno dei più in vista è senza dubbio L. P. Hartley. Sebbene egli appartenga ad una generazione precedente (è nato nel 1895) ed abbia pubblicato il suo primo libro nel lontano 1924, la sua fama di scrittore si è diffusa solo dopo la comparsa, nel 1944, di quella che è forse ancor oggi la sua opera migliore, *The Shrimp and the Anemone*. A questo, che è il suo primo romanzo lungo, scritto quando l'autore era già quasi cinquantenne, ne sono seguiti altri cinque; opere tali da far considerare Hartley come narratore pienamente maturo e farlo includere nel ristrettissimo numero dei maestri contemporanei in un genere letterario (per l'appunto il romanzo) del quale era stata già tante volte negli ultimi trent'anni annunciata la scomparsa. Proprio a scrittori come Hartley viene ora attribuito il merito di aver dimostrato la ricchezza e la vitalità di una forma letteraria tradizionale che, dopo gli esperimenti di un Joyce, di un Faulkner, di una Virginia Woolf, sembrava essersi esaurita. Lo *stream of consciousness*, la psicanalisi, le nuove dimensioni temporali suggerite da recenti speculazioni scientifiche, filosofiche e perfino etnologiche, avevano sconvolto a tal punto la forma narrativa quale si era venuta configurando dal Settecento in poi, che il romanzo sembrava ormai un vicolo cieco. Uno scrittore come Hartley sembra invece riavviare il romanzo verso quella forma che aveva dato tanti e così maturi frutti nell'Inghilterra dell'Ottocento. In verità, a proposito di Hartley si è parlato di tradizione ottocentesca del romanzo inglese, e nulla è più inglese dei suoi personaggi e dello sfondo di molte sue narrazioni.

Ora, se riconoscessimo questo carattere tradizionale tipicamente inglese dei romanzi di Hartley, non vi sarebbe ragione di parlare di lui in questa sede. Sta di fatto però che, quando si tenti di risalire all'origine del suo tradizionalismo, di accertare quali autori sian più di frequente echeggiati nelle sue pagine, non accade certo di pen-

sare ai grandi nomi del romanzo inglese. Prendiamo un passo come questo, dal suo ultimo romanzo, *The Go-Between* (Londra, 1953, p. 42):

'Wednesday 11th of July. Saw the Deadly Nightshade — *Atropa Belladonna*'. Marcus wasn't with me, I was alone, exploring some derelict outhouses which for me had obviously more attraction than the view of Brandham Hall from the S. W. In one, which was roofless as well as derelict, I suddenly came upon the plant. But it wasn't a plant, in my sense of the word, it was a shrub, almost a tree, and as tall as I was. It looked the picture of evil, and also the picture of health, it was so glossy and strong and juicy-looking: I could almost see the sap rising to nourish it. It seemed to have found the place in all the world that suited it best.

I knew that every part of it was poisonous, I knew too that it was beautiful, for did not my mother's botany book say so? I stood on the threshold, not daring to go in, staring at the button-bright berries and the dull, purplish, heavy, bell-shaped flowers reaching out towards me. I felt that the plant could poison me, even if I didn't touch it, and that if I didn't eat it, it would eat me, it looked so hungry in spite of all the nourishment it was getting.

Si potrà dire che un brano come questo rientra nella tradizione di un Dickens e di un Thackeray, di una George Eliot e di un Trollope, di un Meredith e di un Thomas Hardy? Non ci sembra che in questi autori ci sia nulla di tanto vicino al passo citato quanto lo sono invece i brani seguenti, tratti dalla descrizione del giardino di Rappaccini nel famoso racconto *Rappaccini's Daughter*, di Hawthorne:

The aspect of one and all of them [the plants] dissatisfied him; their gorgeousness seemed fierce, passionate, and even unnatural. There was hardly an individual shrub which a wanderer, straying by himself through a forest, would not have been startled to find growing wild... Giovanni recognized but two or three plants in the collection, and those of a kind that he well knew to be poisonous.

Al centro di questo giardino di piante velenose v'è una fontana ridotta in frantumi marmorei, ma in cui l'acqua ancora fluisce:

All about the pool into which the water subsided grew various plants, that seemed to require a plentiful supply of moisture for the nourishment of gigantic leaves, and in some instances, flowers gorgeously

magnificent. There was one shrub in particular, set in a marble vase in the midst of the pool, that bore a profusion of purple blossoms, each of which had the lustre and richness of a gem; and the whole together made a show so resplendent that it seemed enough to illuminate the garden, even had there been no sunshine.

L'arbusto dai boccioli purpurci è il più velenoso di tutti, tanto che il dr. Rappaccini si avvicina ad esso con grande precauzione:

When, in his walk through the garden, he came to the magnificent plant that hung its purple gems beside the marble fountain, he placed a kind of mask over his mouth and nostrils, as if all this beauty did but conceal a deadlier malice.

Questo arbusto risplendente di gemme, malefico e fascinoso, è il simbolo centrale della novella di Hawthorne, allo stesso modo che la pianta di belladonna è il centro simbolico del romanzo di Hartley. La derivazione, più ancora che l'analogia, mi sembra evidente, sia nel metodo (l'accentrare la narrazione intorno ad alcune figurazioni che potrebbero definirsi emblematiche), sia nell'atmosfera (un paesaggio solare pervaso da un misterioso maleficio), sia nella preoccupazione morale espressa nelle due opere (la tragedia dell'innocenza di fronte al male, che è poi il peccato originale). Si guardi infatti, a quest'ultimo proposito, il soggetto delle due narrazioni. In *The Go-Between* un fanciullo, solo oscuramente consci del peccato, provoca una tragedia rivelando involontariamente attraverso la sua innocenza la relazione colpevole fra due adulti. In *Rappaccini's Daughter* un giovane provoca la morte dell'amata somministrandole un antidoto contro le mortali esalazioni venefiche alle quali ella era abituata fin da piccina. In entrambi i casi la catastrofe è provocata proprio da quelle forze che agiscono nel nome del bene e dell'innocenza opponendosi a malefici o colpe che son parte della natura stessa di coloro che esse intendono salvare; malefici o colpe che sono cioè chiari adombramenti del peccato originale.

L'influenza di Hawthorne su Hartley è indubbia, e del resto Hartley stesso ha recentemente tributato un singolare omaggio allo scrittore americano, prendendone pubblicamente la difesa contro coloro che vedono in lui uno scrittore di secondo ordine. La lettera

scritta a questo proposito da Hartley al *Times Literary Supplement* (pubblicata nel numero dell'11 giugno 1954) merita ampia citazione perché particolarmente rivelatrice nei confronti del suo stesso autore:

... Not all great novelists have written good prose, but Hawthorne was an exquisite stylist, and *The Scarlet Letter* is the only novel I know that is a complete work of art in the sense that a poem is. It has a unity of mood and feeling that no other novel of comparable complexity possesses, and a quality of timelessness that liberates it from the contemporary and even from the temporary. And yet it is so deeply imbued with the atmosphere of history and legend, and has its roots so firmly implanted in the soil of New England, that it could not have been written about any other place. It is at once local and universal.

... No novelist, in my opinion, has written of the problems of evil and sin with such a complete sense of the issues involved as Hawthorne has. In addition to a far-reaching compassion for human frailty... he has a delicate but uncompromising sense of justice. Melville's treatment of these problems is more sensational and catastrophic and as such recommends itself to our times; but Hawthorne's still small voice is to my mind far more satisfying.

Vale la pena di fare qualche considerazione su queste osservazioni del Hartley, poiché esse non sono soltanto un ovvio riconoscimento e tributo di ammirazione, ma forniscono le ragioni essenziali di quell'apprezzamento. Le tre ragioni fondamentali fornite dal Hartley sono: 1) la qualità poetica di *The Scarlet Letter*, unico romanzo che sia compiuta opera d'arte; 2) il carattere extratemporale del romanzo stesso ad onta delle sue profonde radici locali nella Nuova Inghilterra; 3) il trattamento hawthorniano dei problemi del male e del peccato, caratterizzato da tanta compassione e senso di giustizia. Converrà ora trattare separatamente questi tre punti, poiché, pur essendo strettamente collegati fra loro, ciascuno di essi merita un suo discorso abbastanza esteso.

Ci domanderemo innanzitutto in che cosa consista quella qualità che, secondo Hartley, fa di *The Scarlet Letter* «un'opera d'arte compiuta allo stesso modo di una poesia». Evidentemente Hartley pensa alla poesia non come raggiunta espressione di un mondo sentimentale (ché in tal caso anche *Emma* e *The Warden*, *David Copperfield* e *Vanity Fair*, e tanti altri romanzi sarebbero poesia), ma come pre-

cisa forma letteraria. Bisognerà dunque vedere in che cosa consista la differenza fra la forma, il linguaggio poetico di *The Scarlet Letter* e il linguaggio dei romanzi citati più sopra. Bisognerà vedere in che cosa esso si avvicini di più del linguaggio di un Dickens o di un Trollope al linguaggio e alla forma proprie della poesia versificata. Si tratta insomma di distinguere le caratteristiche della poesia e della prosa, e di riconoscere a *The Scarlet Letter* quelle della prima anziché della seconda. In verità, secondo le concezioni tradizionali, la narrativa (prosa), conta soprattutto sullo sviluppo di una trama conseguente, sul racconto di fatti e incidenti, su abbondanti elementi descrittivi sia esteriori (paesaggio, atmosfera), sia interiori (psicologia dei personaggi); invece la lirica (poesia) mira ad esprimere sentimenti e impressioni attraverso rapide intuizioni, lampeggiamenti di immagini, continue ed istantanee sintesi fra mondo oggettivo e sentimento soggettivo. La prosa è azione oggettivata e estesa nel tempo; la poesia è intuizione personale dell'attimo. Il linguaggio della prima è esteso, logico e analitico; quello della seconda è ellittico e metaforico. Ora se accettiamo questa rozza distinzione fra le qualità della poesia e della prosa, dovremo riconoscere in *The Scarlet Letter* almeno una caratteristica poetica, che invece è del tutto assente nel romanzo inglese dell'Ottocento: il costante uso di simboli che fa di tutto il libro una specie di estesa metafora. È curioso a questo punto ricordare il giudizio che Hawthorne diede di un tipico romanziere inglese dell'Ottocento, Anthony Trollope:

[I romanzi di Trollope] convengono esattamente al mio gusto: solidi e sostanziosi, nutriti di carne di bue e ispirati dalla birra, e tanto vicini alla realtà come se un gigante avesse tagliato una grande zolla di terra e l'avesse messa sotto una campana di vetro, con tutti i suoi abitanti intenti alle loro faccende cotidiane, senza sospettare di esser messi in mostra¹.

Hawthorne riconosce qua le caratteristiche essenziali del romanzo vittoriano inglese: il suo solido senso della realtà, la minuta osservazione del mondo circostante; e dichiara che queste qualità sono di

¹ Cito la traduzione di Mario Praz (vedi la sua *Crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, Firenze, 1952, pp. 296 e 267).

suo gusto. Eppure dove mai le troviamo in Hawthorne? Le cose, il mondo circostante, pur minutamente osservati, non vengono oggettivamente riprodotti nei suoi romanzi e nei suoi racconti; al contrario, ogni evento, ogni personaggio da lui descritto lascia intuire la possibilità di una sua interpretazione su un piano assatto diverso da quello della realtà, diviene vivente metafora di alcunché di inespresso. Dietro ogni episodio ed ogni figura si cela, — deve celarsi — un qualche senso riposto, che si può soltanto intravvedere e «sentire», ma che resterà per sempre ambiguo, ambiguo per l'autore stesso. L'esempio più ovvio è quella lettera scarlatta che Hester Prynne porta cucita sul seno: un chiaro emblema, un marchio d'infamia; ma alla fine del romanzo, quando la lettera scarlatta appare anche sul petto di Dimmesdale, il suo significato appare ben più complesso e polivalente:

Most of the spectators testified to having seen, on the breast of the unhappy minister, a *Scarlet letter* — the very semblance of that worn by Hester Prynne — imprinted in the flesh. As regarded its origin, there were various explanations, all of which must necessarily have been conjectural. Some affirmed that the Rev. Mr. Dimmesdale, on the very day when Hester Prynne first wore her ignominious badge, had begun a course of penance... by inflicting a hideous torture on himself. Others contended that the stigma had not been produced until a long time subsequent, when old Roger Chillingworth, being a potet necromancer, had caused it to appear, through the agency of magic and poisonous drugs. Others, again, ... whispered their belief, that the awful symbol was the effect of the ever-active tooth of remorse, gnawing from the inmost heart outwardly, and at last manifesting Heaven's dreadful judgment by the visible presence of the letter. The reader may choose among these theories. We have thrown all the light we could acquire upon the portent, and would gladly... erase its deep print out of our own brain, where long meditation has fixed it in very undesirable distinctness.

Ho preferito citare a lungo un passo così celebre perché qui appunto si rivela tutta l'ambiguità del simbolo, che non si sa più se prodotto da forze del male o da forze del bene, ma che per l'autore stesso sembra aver assunto una vita propria, sembra esistere di per sé stesso con una ossessionante intensità. E d'altra parte, un momento

dopo Hawthorne ci dice che forse quel marchio ambiguo e ossessio-
nante non esisteva affatto nella realtà:

... certain persons, who were spectators of the whole scene ... denied that there was any mark whatsoever on his breast, more than on a new-born infant's.

In tal modo, nel momento stesso in cui il simbolo sembra alla fine identificarsi con il peccato originale, l'invisibile marchio che ciascuno porta dalla nascita, esso diviene più immateriale, complesso e sfuggente: lo si sente come un problema tormentoso e insoluto, vivo, ma su un livello di coscienza che non è quello della comune realtà. Basterà leggere gli *American Notebooks* di Hawthorne per rendersi conto di come per lui tutto fosse vivo contemporaneamente su due diversi livelli di coscienza: la realtà quotidiana era solo la cifra, l'emblema, il geroglifico (egli usa tutte queste parole) di un mondo fatto di ambigue intuizioni. Più di una volta, dopo aver annotato spunti o idee per racconti, egli commenta: *It might be made emblematical of something*, oppure *It would be symbolical of something*. È proprio l'indefinitezza di quel *something* (dovrebbe divenir simbolo di *qualcosa*) a rivelare l'intima natura dell'ispirazione più genuina di Hawthorne: la capacità di effettuare un trapasso dal piano reale a un piano intuitivo genuinamente simbolico e non allegorico. Nell'allegoria infatti si creano delle corrispondenze precise fra fatti e concetti astratti logicamente sviluppati; il simbolo si sottrae invece alla facoltà logica e fa appello direttamente alla sensibilità, vive al di fuori della sfera razionale: appare ricco di significati che tuttavia, non appena sottoposti all'analisi della facoltà razionale si rivelano fra loro stessi contrastanti. Hawthorne se ne resse confusamente conto quando, ad esempio, nel mirabile capitolo introduttivo a *The Scarlet Letter* scrisse a proposito della misteriosa lettera A:

Certainly, there was some deep meaning in it, most worthy of interpretation, and which, as it were, streamed forth from the mystic symbol, subtly communicating itself to my sensibilities, but evading the analysis of my mind.

Il Matthiessen, nel suo *American Renaissance*, ha dedicato un fondamentale capitolo ai rapporti fra allegoria e simbolismo in Hawthorne

(e nella letteratura americana in genere)². Tuttavia mi sembra che dal suo studio, pur tanto ricco di suggerimenti e di intuizioni critiche, non risulti abbastanza chiaro quel che è accaduto a Hawthorne. Egli aspirava consapevolmente da un lato a costruire vere e proprie allegorie, interpretabili razionalmente, dall'altro a prendere a modello quella solida tradizione inglese di narrativa realistica che egli tanto ammirava (ne sono prova appunto i suoi commenti su Trollope citati prima). Ma i risultati che egli raggiunse, quasi suo malgrado, quasi senza rendersene conto, furono di ordine tutt'affatto diverso, e ben più importanti di quelli cui egli mirava. Nelle sue mani gli schemi del romanzo inglese sette-ottocentesco subirono una sorta di trasformazione dall'interno: la descrizione del reale, la « zolla di terra posta da un gigante sotto una campana di vetro », diviene ben altra cosa:

Nothing is too small or too trifling to undergo this change, and acquire dignity thereby. A child's shoe; the doll, seated in her little wicker carriage; the hobby-horse — whatever, in a word, has been used or played with, is now invested with a quality of strangeness and remoteness, though still almost as vividly present as by daylight. Thus, therefore, the floor of our familiar room has become a neutral territory, somewhere between the real world and fairy-land, where the Actual and the Imaginary may meet, and each imbue itself with the nature of the other³.

Sembra di riascoltare qua il canto di Ariel, quella sottile intuizione della facoltà trasfiguratrice della poesia:

Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.

È questa istintiva e irresistibile capacità di trasposizione dal piano realistico a quello che dovremo chiamare ora simbolico, che impedisce a Hawthorne di seguire le orme di quei romanziari inglesi per i quali manifestava tuttavia ammirazione. E poiché abbiamo parlato del simbolismo di Hawthorne, è appunto questa sua capacità

² L'opera è stata ottimamente tradotta da Franco Lucentini: *Rinascimento Americano*, Torino, Einaudi, 1954.

³ *The Scarlet Letter*: Introductory, « The Custom House ».

che gli impedisce di costruire le allegorie logiche e di chiaro significato che egli si proponeva di scrivere. O meglio, i suoi racconti propriamente allegorici sono i più deboli e meccanici, mentre ben altro vigore egli sa raggiungere laddove il suo mondo di simboli conserva tutta la sua ambiguità, come ad esempio in *Ethan Brand*. E, per ritornare a un racconto già discusso nel presente saggio, *Rappaccini's Daughter*, un aneddoto raccontato in proposito dal figlio di Hawthorne, Julian, ci sembra quanto mai significativo:

When Hawthorne was writing «Rappaccini's Daughter»... he read the as yet unfinished manuscript to his wife. «But how is it to end?» she asked him, when he laid down the paper; «is Beatrice to be a demon, or an angel?» «I have no ideal!» was Hawthorne's reply, spoken with some emotion⁴.

Questa incertezza dell'autore nell'interpretazione del carattere del suo personaggio rivela fino a qual punto le iniziali intenzioni allegoriche si siano trasformate nella creazione di simboli ambigui che vivono nella sensibilità dell'autore ma si sottraggono ad una «analisi della mente».

Non è cosa nuova dire che la presenza costante di questo livello simbolico, che differenzia tanto profondamente i romanzi di Hawthorne da quelli dei suoi contemporanei inglesi, non è caratteristica di Hawthorne soltanto, ma di tutta la letteratura americana maggiore del suo tempo; è addirittura ovvia in Melville, ed è stata ampiamente riconosciuta a Poe. Il Matthiessen, e più recentemente il Feidelson⁵, hanno estesamente studiato questa tendenza simbolistica della letteratura americana, riconoscendo in essa un elemento veramente nativo, da connettersi con la costante preoccupazione morale dovuta alle origini puritane. Non vogliamo ora ripetere i loro argomenti; quel che ci preme di sottolineare è che il simbolismo istintivo degli autori americani introduce nella narrativa una nuova dimensione, dimensione che sembrava fino a quel momento propria soltanto alla poesia (non a caso si sono citati i versi della *Tempesta* shakespeariana). Possiamo ora comprendere perché Hartley parli di

⁴ J. Hawthorne, *Nathaniel Hawthorne and His Wife*, Boston, 1884, I, p. 260.

⁵ C. Feidelson, *Symbolism in American Literature*, Chicago, 1953.

The Scarlet Letter come opera d'arte « allo stesso modo di una poesia ». Hawthorne e Melville — e forse bisognerebbe dire anche Thoreau e Emerson — hanno introdotto nella prosa quella pluralità di livelli di significazione caratteristica della poesia di ogni tempo. Tanto caratteristica della poesia che T. S. Eliot, profondamente cosciente proprio per la sua origine e formazione americana e simbolista di tale pluralità, è tuttora convinto che essa possa esprimersi soltanto in versi⁶.

La tendenza simbolista della letteratura americana rende conto anche del secondo punto sollevato da Hartley a proposito della *Scarlet Letter*, ossia la sua extratemporalità, pur essendo il romanzo così saldamente radicato nel suolo della Nuova Inghilterra. È questo secondo livello di significazione (il livello dei simboli e delle ambiguità) che conferisce al romanzo quel suo carattere di evasione dal tempo, quella sua *quality of timelessness*. E d'altra parte non può non affermarsi in esso anche l'altro elemento fondamentale del *make-up* intellettuale dell'americano (nell'Ottocento come oggi): il senso della sua terra, della realtà contemporanea, il senso delle sue radici. Come ha giustamente osservato Agostino Lombardo, in un'acuta critica dell'unilateralità del Feidelson nel considerare la tradizione letteraria americana come esclusivamente simbolista, « l'originalità e l'autenticità [della letteratura americana del Novecento — cui noi aggiungeremmo anche quella del secondo Ottocento —] va trovata appunto nella confluenza di questi vari elementi, o, se si vuole, di 'simbolismo' e 'realismo' »⁷. Di nuovo, si potrebbe dire che questo continuo scambio e questa stessa sintesi fra realtà e simbolo sono propri dell'espressione poetica. E in verità da tempo si è riconosciuta l'influenza di scrittori americani sulle origini stesse del movimento simbolista: il rapporto Poe-Baudelaire-simbolisti è anche troppo noto. Quel che si vorrebbe mettere in luce qua invece è la fondamentale azione che

⁶ Eliot ha più volte espresso questo concetto dell'esclusiva capacità della poesia (versificata) di esprimere un secondo livello di significazione nei suoi numerosi scritti sul teatro di poesia. Vedi in proposito il mio studio « Eliot and the Theatre » (in *English Miscellany*, 4, Roma, 1953).

⁷ A. Lombardo, « Il simbolismo e la letteratura americana », ne *Lo Spettatore Italiano*, VII, 12, dicembre 1954.

hanno avuto i nuovi procedimenti narrativi usati da Hawthorne e da Melville sul romanzo del Novecento. E non si parla del linguaggio (al quale sembra limitarsi il libro del Feidelson) ma di una ben più profonda rivoluzione della forma narrativa, quella rivoluzione cui si accennava all'inizio di questo saggio, e che ha fatto e fa parlare di « crisi del romanzo » da più di trenta anni a questa parte. I nomi che si fanno generalmente per indicare i termini di questa crisi sono quelli di Joyce, Proust, Virginia Woolf. Sono costoro che hanno radicalmente mutato sia il « tempo » della narrazione che il suo centro di interesse, annullando la sequenza temporale e rivolgendo l'attenzione ai livelli di sensibilità che si trovano al di sotto del normale piano della coscienza. Hanno indagato proprio quel mondo segreto in cui la realtà oggettiva sembra affondare, dando luogo agli ambigui simboli dell'inconscio; ed in tal modo hanno spesso raggiunto risultati che fanno pensare (come è stato più volte osservato) più alla poesia che alla prosa tradizionale. Ora, non si vogliono qua avanzare rivendicazioni troppo « stravaganti » per romanziere come Hawthorne e Melville; ma si vuole far notare che furono loro i primi a introdurre nella narrativa quel continuo scambio fra realtà e simbolo che sarà alla base delle opere non solo degli scrittori più recenti già nominati ma anche (per fare i nomi di altri due scrittori maggiori sebbene assai diversi fra loro) di un Lawrence o di un Gide. È nei due romanziere americani che per la prima volta si osserva l'impiego in prosa di metodi che (come accennammo) apparivano esclusivi alla poesia, e parliamo di metodi immaginativi, e non di quel linguaggio che permette di riconoscere in taluni passi di *Moby Dick* lunghe sequenze di *blank verse* shakespeariano.

Si potrà obiettare a questo punto che esiste una profonda differenza fra l'analisi dei processi psicologici subliminari su cui si fonda il simbolismo degli autori inglesi recenti, e la motivazione essenzialmente e quasi esclusivamente morale del simbolismo dei romanziere americani. Effettivamente questi ultimi erano indotti a costruire il loro mondo di simboli dall'antico atteggiamento puritano che scorreva in ogni evento reale una manifestazione della volontà divina, e dalla costante preoccupazione (dovuta alla stessa origine) per i problemi del male e del peccato. Questa considerazione ci porta al

terzo dei punti enunciati da Hartley a proposito di Hawthorne, e cioè al suo trattamento dei problemi del male e del peccato. Non v'è dubbio che quest'ultimo abbia trattato tali problemi «con un senso totale delle questioni che essi comportano», ed anche con compassione e giustizia. Ciò non toglie, però, che i problemi siano restati per lui tormentosamente tali, ossia insoluti ed ambigui, esprimibili solo attraverso l'indefinitezza di simboli, che appunto nella loro imprecisione razionale trovano la loro più profonda verità poetica. Comunque nci «rivoluzionari» del romanzo inglese di questo secolo, le motivazioni appaiono ben diverse, e sarebbe assurdo parlare di una loro ossessionata preoccupazione per il problema del peccato, o più precisamente del peccato originale, (ché tale era il segreto e sempre presente movente degli scrittori dell'Ottocento americano). Gli scrittori inglesi, vissuti in un clima morale diverso, partono da presupposti estetici piuttosto che etici; e tuttavia essi pure trasferiscono dalla poesia alla prosa quello che potremmo ormai chiamare il «metodo simbolistico», senza attingere direttamente a un Hawthorne o a un Melville.

Sta di fatto che un altro scrittore ha agito più o meno consapevolmente da mediatore fra le due tradizioni del romanzo, americana e europea. Henry James aveva subito molto profondamente l'influenza di Hawthorne, e solo recentemente ci si va rendendo conto dell'estensione del suo debito⁸. D'altra parte egli aveva assorbito le dottrine del movimento estetico inglese. James seppe raggiungere un punto estremamente delicato di equilibrio fra le due correnti intellettuali e, sul piano della tecnica narrativa, fra le due tradizioni del romanzo. È forse anche per questo che il suo stile, nelle opere maggiori, dà l'impressione di essere pericolosamente «in bilico», perennemente sull'orlo del «falso». Il problema del male, l'impiego di simboli, l'ambiguità, si uniscono nella sua opera ad una squisita percezione dei problemi di estetica e perfino di tecnica letteraria che travagliavano l'arte europea del suo tempo. Egli poté così costruire una

⁸ Vedi soprattutto l'opera citata del Matthiessen, ediz. ital., pp. 350-65 e 416-36; lo studio fondamentale di Marius Bewley, *The Complex Fate*, Londra, 1952; e alcuni interessanti raccapicamenti nel libro di E. H. Davidson, *Hawthorne's Last Phase*, New Haven 1949.

sua individuale forma espressiva in grado di immettere nella coscienza letteraria europea quella problematica e quel metodo di manifestarla che erano stati fino allora patrimonio esclusivo della narrativa americana. È impossibile entrare in questa sede nel vivo della dibattutissima questione di Henry James. Si vuol qua solo additare la sua funzione di precursore di una rivoluzione nel campo della narrativa europea, funzione che egli poté svolgere proprio in quanto americano. E si vuol sottolineare l'origine americana di almeno uno (quello che ho chiamato il «metodo simbolistico») degli elementi che contribuirono alla rivoluzione verificatasi nella narrativa inglese nel secondo e terzo decennio di questo secolo, rivoluzione che di solito si riassume nei nomi di D. H. Lawrence, Dorothy Richardson, James Joyce e Virginia Woolf. Parlando di loro nella sua storia del romanzo inglese (che è di gran lunga la migliore sintesi critica apparsa sull'argomento), Walter Allen scrive:

Nessuno scrittore più recente ha potuto permettersi il lusso di trascurare le scoperte di questi romanzi. Il problema sta nel come unire tali scoperte ad un adeguato concetto di struttura. Nessuno è ancora riuscito a risolvere il problema su vasta scala, ma è proprio perché lo hanno risolto, almeno in parte, entro i limiti che si sono posti, che noi possiamo considerare Graham Greene, Joyce Cary, Elizabeth Bowen, Henry Green, Anthony Powell, L. P. Hartley, James Hanley e P. H. Newby fra i più significativi romanzi inglesi viventi⁹.

Le osservazioni di Allen ci riportano a L. P. Hartley, che è appunto uno dei romanzi «post-rivoluzionari», uno di coloro che hanno cercato, dopo il radicale sovertimento della forma narrativa, di trovare un *modus vivendi* fra il presente e il passato, di formarsi una struttura narrativa di compromesso nella quale esercitare il proprio talento di romanzi. Hartley mi pare la chiara controprova dell'esistenza, di cui si parlava sopra, di un fattore di origine radicalmente americana nella nuova concezione della narrativa. Egli, come gli altri, una volta superata la fase acuta della crisi del romanzo, ha voluto riallacciarsi a forme tradizionali, ristabilire un ponte con il passato. Ora è avvenuto che, pur essendo egli scrittore di spirito pro-

⁹ W. Allen, *The English Novel, A Short Critical History*, Londra, 1954, p. 329.

fondamente inglese, e intento ad esprimere un mondo autenticamente inglese, la tradizione narrativa cui si è ispirato (forse inconsapevolmente) non è stata quella del grande romanzo inglese dell'Ottocento, ma una tradizione americana. Mi sembra che valga la pena di dedicare qualche pagina all'esame del suo caso, per il significato che esso ha non solo nei suoi confronti ma anche in quelli di diversi altri degli scrittori elencati da Allen, per i quali (per esempio Graham Greene o Henry Green) sarebbe possibile tentare un'analogia dimostrazione.

Nato nel 1895, ed educato a Harrow e a Oxford, Hartley doveva aver sentito ben presto l'influenza della letteratura estetizzante del primo Novecento; e invero il suo primo racconto lungo o romanzo breve, *Simonetta Perkins* (1925), risente perfino nel titolo di quel gusto letterario, per quanto ironizzato. Fin dalla prima frase il tono fa pensare a Firbank (un Firbank meno scaltrito e, come risulta dal seguito della narrazione, assai meno perverso):

« Love is the greatest of all passions », Miss Johnstone read, « the first and the last ». She lifted her eyes from the book, and they rested on the grey dome of Santa Maria della Salute, rising like a blister on the inflamed and suppurating stonework below...

Anche l'argomento può ricordare in qualche modo Firbank: una fanciulla di buona e ricca famiglia americana che si innamora di un gondoliere veneziano. Tuttavia non ci vuol molto prima di scoprire il vero modello che Hartley aveva prescelto, forse con intenzioni ironiche: Henry James. Miss Johnstone in *Simonetta Perkins* è una Daisy Miller sdramatizzata e privata del suo alone patetico. Il racconto ha le esatte dimensioni delle *nouvelles* jamesiane (non solo *Daisy Miller*, ma *The Aspern Papers* che si svolge sullo stesso sfondo veneziano) e la protagonista è un chiaro ricalco, con i contorni attenuati, di quelle fanciulle americane al loro primo contatto con l'ambiente europeo, e particolarmente italiano, di cui sono popolati i romanzi di James, da *The Portrait of a Lady* fino a *The Wings of the Dove*. Si può pensare che la formazione stessa di Hartley nell'atmosfera del movimento estetizzante abbia suggerito l'avvicinamento a James che, a diritto o a torto, si iscriveva in quella corrente. L'in-

fluenza dello scrittore americano divenne poi una costante nell'opera di Hartley, sia stilisticamente (si vedano frasi come queste, non rare nei suoi racconti:

'No, you don't', he said. I didn't, nor, as he might have seen, was I in any condition to; but the formulation of this magnificent comprehensive negative riveted, so to speak, my fetters¹⁰);

sia nello studio psicologico dei suoi personaggi: i fanciulli protagonisti dei suoi maggiori romanzi, *The Shrimp and the Anemone* e *The Go-Between*, sono vicinissimi a quelli descritti da Henry James (valga per tutti l'esempio di *The Turn of the Screw*). Si direbbe anzi che Hartley abbia seguito James sulla via di una sempre maggiore concentrazione simbolica. Come il romanziere americano, nei suoi ultimi romanzi, andò spostando sempre più la narrazione sul suo secondo livello, quello dei simboli; così Hartley, dopo averli impiegati solo occasionalmente quali sottolineature emotive, in *The Go-Between* costruisce un intero romanzo intorno ad un gruppo di simboli. In tal modo egli risale, al di là di James, fino al complesso simbolismo hawthorniano¹¹.

In tal modo Hartley ha assorbito a poco a poco non solo il «metodo» tipico dei narratori americani (e non di quelli inglesi) della metà dell'Ottocento, ma anche la loro problematica morale. I problemi del male e del peccato sono diventati i suoi problemi, mentre in *Simonetta Perkins* poteva ancora sorridere attribuendoli soltanto alla mentalità puritana di Miss Johnstone, alla quale suggerisce questa meditazione (p. 90):

«If Hester Prynne had lived in Venice», she thought, «she needn't have stood in the pillory». For a moment she wished that Hawthorne's heroine could have found a country more congenial to her temperament.

Ad onta del tono scherzoso della citazione, vale la pena di osservare che l'unico libro che Hartley nomina nel testo del suo primo rac-

¹⁰ L. P. Hartley, «A Condition of Release», in *The White Wand*, Londra 1954, p. 85.

¹¹ Sulle affinità fra Hawthorne e l'ultimo James sul piano del simbolismo vedi il capitolo «*The Marble Faun and The Wings of the Dove*», nel già citato libro del Bewley, pp. 31 segg.

conto è appunto *The Scarlet Letter*. E forse converrà commentare anche su un'altra frase di *Simonetta Perkins* (p. 92):

in her ears, perhaps, defunctive music, the leave-taking of the gods she loved.

L'eco è tanto evidente che la si direbbe quasi una allusione deliberata:

Defunctive music under sea
Passed seaward with the passing bell
Slowly: the God Hercules
Had left him, that had loved him well.

Ad onta dell'ampio trattamento che Venezia ha ricevuto nella letteratura inglese, Hartley si ricorda di un autore inglese soltanto per elezione, anzi, dell'unica poesia veneziana di T. S. Eliot, «Burbank with a Baedeker: Bleinstein with a Cigar». E c'è da domandarsi se il gondoliere del racconto di Hartley, il cui tratto saliente è un incantevole sorriso, non sia parente di quel suo collega che troviamo nella stessa poesia di Eliot:

... The boatman smiles,
Princess Volupine extends
A meagre, blue-nailed, phthisic hand
To climb the waterstair.

E a proposito dei rapporti fra Hartley e Eliot, si può notare una curiosa corrispondenza. Si ricordi la scena iniziale di *The Shrimp and the Anemone* (1944), una scena veramente emblematica di tutto il romanzo, poiché in essa si configura il conflitto emotivo fondamentale nell'animo del suo piccolo protagonista:

Eustace bent over the pool... he could still see the anemone. Its base was fastened to a boulder, just above the water-line. From the middle of the other end, which was below, something stuck out, quivering. It was a shrimp, Eustace decided, and the anemone was eating it, sucking it in. A tumult arose in Eustace's breast...

In *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (1933), Eliot, a proposito delle esperienze emotive che divengono poi motivo di poesia, porta questo esempio (pp. 78-79):

There might be the experience of a child of ten, a small boy peering through sea-water in a rock-pool, and finding a sea-anemone for the first time: the simple experience (not so simple, for an exceptional child, as it looks) might lie dormant in his mind for twenty years, and re-appear transformed in some verse-context charged with great imaginative pressure.

Sarebbe arrischiato pensare che Hartley conoscesse e ricordasse il brano di Eliot quando si accinse a scrivere il suo romanzo; ma è curioso osservare come i due scrittori, quasi per inconsapevole affinità, abbiano impiegato la medesima immagine per descrivere una profonda e durevole emozione.

Questa ultima analogia ci ha forse condotto un poco fuori strada. Quel che si voleva notare era piuttosto il fatto che uno scrittore come Hartley, inglese per formazione e che nei suoi ultimi romanzi evoca con convinzione ed estrema sottigliezza ambienti e personaggi esclusivamente inglesi, si riallacci invece per metodi narrativi e stilistici, per analogie testuali, e perfino per la problematica morale, ad una tradizione caratteristicamente americana. È facile rendersi conto di come ciò sia potuto avvenire se si pensa al ponte gettato da scrittori come James e Eliot fra i due continenti e fra le due tradizioni. Questi due scrittori, ad esempio, sono fra le influenze stilistiche più scoperte che hanno agito sulla prosa di un altro romanziere, Henry Green. D'altra parte il problema del male e del peccato, eredità puritana così vigorosamente espressa da Hawthorne e Melville, ha ripreso, potremmo dire, cittadinanza inglese negli ultimi venti o trent'anni (forse da quando Eliot, nel 1927, si fece suddito britannico); ed ha trovato nel cattolico Graham Greene uno scrittore che lo ha ricspresso in modi spesso derivati dallo stile realistico e *tough* di altri romanzieri d'oltre-oceano.

Così, mentre poco più di un secolo fa molti letterati americani, pur conservando nei loro scritti un sapore e un tono locali, attingevano modi e motivi dalla letteratura inglese (la letteratura-madre), oggi che anche in Inghilterra si riconoscono le caratteristiche del tutto autonome della tradizione letteraria americana, scrittori tipicamente inglesi impiegano modi e motivi che risalgono al pieno Ottocento americano.

GIORGIO MELCHIORI

IL PRIMO ROMANZO DI HAWTHORNE

Non è cosa frequente trovar la critica tanto concorde su un giudizio quanto lo è stata, e seguita ad esserlo, sulle qualità letterarie di *Fanshawe*, il primo romanzo di Hawthorne. Non v'è studioso che non ne ponga in rilievo l'immaturità, l'ingenuità, la goffaggine, e che non sottolinei il distacco che v'è tra il romanzo e l'opera successiva di Hawthorne, dai *Twice-Told Tales* a *The Scarlet Letter* o a *The Marble Faun*. Tanto reciso è, in effetti, il giudizio, che *Fanshawe* è stato virtualmente escluso dalla storia poetica hawthorniana, quale un infortunio senza conseguenze. Non diversamente, del resto, lo considerava lo stesso Hawthorne, che, dopo aver pubblicato il romanzo a proprie spese, e anonimo, nel 1828, cercò subito dopo di farlo scomparire, sia bruciando le copie che possedeva sia pregando gli amici di fare altrettanto; sì che, come scrive un suo biografo, «*Fanshawe* is now one of the rarest and most expensive titles in American literature»¹.

È fuor di dubbio che tale apprezzamento dell'opera abbia un solido fondamento di verità. Quando scriveva *Fanshawe*, Hawthorne era appena all'inizio di quei «solitary years» nei quali, attraverso l'esercizio quotidiano dello scrivere, la riflessione, la lettura, si sarebbe formato il suo stile e approfondita la sua ispirazione. Altre prove aveva già fatto, prima di *Fanshawe*: e si potranno ricordare gli scritti per *The Spectator*, il giornaleto di gusto settecentesco compilato nella fanciullezza²; e così qualche ingenuo verso³; sappiamo, inoltre,

¹ Randall Stewart, *Nathaniel Hawthorne, A Biography*, New Haven 1948, p. 29. A confermare la «rarità» dell'opera sta anche il fatto che Henry James non riuscì a trovarne una sola copia e fu costretto, nel suo ammirabile *Hawthorne* (1879), a parlarne in base alle citazioni del Lathrop, primo biografo di Hawthorne (George Parsons Lathrop, *A Study of Hawthorne*, 1876) e successivamente curatore della *Riverside Edition* delle opere hawthorniane, in 13 volumi, di cui *Fanshawe* è l'undicesimo.

² Pubblicato da E. L. Chandler in «*Hawthorne's Spectator*», *New England Quarterly*, April 1931. Hawthorne lo compilava in collaborazione con la sorella. Il

che durante l'ultimo anno di *college* era impegnato nella stesura d'un romanzo, nonché di alcuni racconti che intendeva raccogliere sotto il titolo di *Seven Tales of My Native Land* e che poi, probabilmente, bruciò⁴. Ma è con *Fanshawe* che la sua attività letteraria ha il suo vero inizio, ed è qui che Hawthorne saggia quelle doti narrative che nulla, ancora, aveva rivelato. *Fanshawe*, pertanto, è un'autentica «opera prima», ed ha, come tale, tutte le manchevolezze d'una scrittura ancora informe, ingenua appunto; tutta l'incertezza e l'oscurità d'un mondo poetico solo inconsciamente individuato nelle sue essenziali; tutta l'abbondanza di influenze letterarie, di ricordi e richiami personali che sempre distinguono i primi scritti d'un qualsiasi autore.

E tuttavia, malgrado siffatti elementi negativi, *Fanshawe* mi par meritare attenzione maggiore di quanta non vi sia stata prestata⁵; e ciò sia perché proprio il suo carattere ancora primitivo permette di cogliere nel suo divenire la formazione culturale e poetica di Hawthorne, sia perché vi si possono già scorgere, seppure in forma estremamente indecisa, taluni motivi fondamentali dell'opera hawthorniana. Se è certo che i *Twice-Told Tales*, del 1837, ci rivelano un Hawthorne assai più vicino al grande scrittore di *The Scarlet Letter* e per qualità di stile e per profondità e complessità di ispirazione, non è forse errato giudicare *Fanshawe* la necessaria premessa di quei rac-

primo «numero» è dell'agosto del 1820, l'ultimo del settembre dello stesso anno: un mese di vita.

³ Si leggano questi, comparsi in *The Spectator*: «Days of my youth, we fleet away, / As fades the bright sun's cheering ray, / And scarce my infant hours are gone, / Ere manhood's troubled step comes on, / My infant hours return no more / And all their happiness is o'er; / The stormy sea of life appears, / A scene of tumult and of tears».

⁴ Cfr. Stewart, *op. cit.*, pp. 23-24, nonché Mark Van Doren, *Nathaniel Hawthorne*, London 1948, p. 20. Com'è noto, Hawthorne aveva l'abitudine di bruciare quegli scritti che non lo soddisfacevano più. Si veda quanto scrive nella prefazione ai *Twice-Told Tales* (*Riverside Edition*, vol. I, p. 14): «...the Author burned them without mercy or remorse, and, moreover, without any subsequent regret, and had more than one occasion to marvel that such very dull stuff, as he knew his condemned manuscripts to be, should yet have possessed inflammability enough to set the chimney on fire!».

⁵ Soltanto Norman Holmes Pearson, nell'introduzione a *The Complete Novels and Selected Tales of Nathaniel Hawthorne*, New York (The Modern Library), 1937, sembra intuire il diverso luogo che va fatto a *Fanshawe* nella storia poetica di Hawthorne.

conti; non un infortunio, cioè, o un episodio trascurabile della carriera hawthorniana, bensì il momento iniziale del suo svolgimento.

* * *

La trama dell'opera non è davvero peregrina, e scopre la presenza vistosa di elementi autobiografici e letterari. La materia cui Hawthorne attinge è, infatti, da un lato quella della sua esperienza personale (e, in particolare, della sua vita universitaria), dall'altro quella offertagli dalle numerose letture: Walter Scott, anzitutto, i cui romanzi, specie *Waverley*, aveva letto assai presto e di cui dirà, significativamente, «...who can be to the present generation even what Scott has been to the past?»⁶; i romanzi «neri», da *The Mysteries of Udolpho* a *Melmoth the Wanderer* a *The Abbot* o ai *Romantic Tales* del Lewis⁷; la letteratura romantica, e in specie la poesia, inglese; il dramma elisabettiano; il romanzo del Settecento; l'opera, infine, di quel Charles Brockden Brown che non si limitò ad offrire una versione americana dei romanzi «neri» ma che con *Wieland* e *Ormond* ci appare il primo, autentico romanziere americano⁸. Non v'è, si può dire, episodio di *Fanshawe* che non possa ricondursi, per qualche aspetto, ad una di queste fonti, così illustrando non solo la formazione culturale di Hawthorne ma altresì il carattere spiccatamente pro-

⁶ In «P.'s Correspondence» (*Mosses from an Old Manse*), dove, a proposito di Scott, leggiamo: «...I can hardly regret that Sir Walter Scott had lost his consciousness of outward things before his works went out of vogue... Were he still a writer, and as brilliant a one as ever, he could no longer maintain anything like the same position in literature. The world, nowadays, requires a more earnest purpose, a deeper moral, and a closer and homelier truth than he was qualified to supply it with. Yet who can be to the present generation even what Scott has been to the past?» (Riv. Ed., Vol. II, p. 416). Hawthorne aveva certamente letto Scott nel 1819, poiché parla di *Waverley* in una lettera alla sorella Louisa (Cfr. Stewart, *op. cit.*, p. 8).

⁷ Cfr. Stewart, *op. cit.*, ibid.

⁸ L'importanza di Charles Brockden Brown (1771-1811) è stata giustamente messa in risalto da F. O. Matthiessen, che così scrive in *The American Renaissance* (cito dall'edizione italiana, *Rinascimento Americano*, Torino 1954, p. 248): «Ma il solo scrittore americano la cui opera abbia dei punti di contatto con quella di Hawthorne fu Brockden Brown... La fosca vena di Brown fu il prodotto d'una appassionata immaginazione che trasformò i meccanici orrori del romanzo gotico in qualche cosa che l'autore, esplorando i misteriosi confini tra la fantasia e la realtà, seppe realmente sentire. Questa capacità di riprendere comuni espedienti romantici per dotarli del genuino orrore d'una sensibilità torturata, fu qualcosa di tipicamente americano...».

vinciale e derivato della letteratura americana del periodo — e invero non è solo Hawthorne, qui, ad essere agli inizi, ma è tutta la letteratura americana che cerca faticosamente la sua strada, una sua voce nazionale, e un suo linguaggio propriamente estetico e non più religioso o politico.

Le due linee, autobiografica e letteraria, su cui *Fanshawe* essenzialmente si muove sono riconoscibili sin dalle prime pagine. E infatti l'opera è ambientata in un *college*, « Harley College », che è chiaramente il Bowdoin College in cui Hawthorne aveva compiuto gli studi universitari⁹:

In an ancient though not very populous settlement, in a retired corner of one of the New England States, arise the walls of a seminary of learning, which, for the convenience of a name, shall be entitled 'Harley College'. This institution, though the number of its years is inconsiderable compared with the hoar antiquity of its European sisters, is not without some claims to reverence on the score of age;....

E basterebbe notare la precisione dello scrittore nel descrivere il *college*, i suoi dintorni, il genere di allievi che lo frequentano,

The brown cheeks and the rustic dress of some would inform him that they had but recently left the plough to labor in a not less toilsome field; the grave look, and the intermingling of garments of a more classic cut, would distinguish those who had begun to acquire the polish of their new residence...

per rendersi conto di come qui agisca un ricordo personale, di come la descrizione abbia precisa origine in una ben conosciuta realtà. Ma, nello stesso tempo, scorgiamo subito l'influsso della letteratura « nera » di cui Hawthorne era imbevuto. E infatti, se è vero, come pressoché tutti i critici hanno notato, che il castello medioevale di siffatti romanzi viene trasferito di peso nella magione di *The House of the Seven Gables*, si può osservare che già nel *college* di *Fanshawe* se ne distinguono i tratti:

The local situation of the college, so far secluded from the sight and sound of the busy world, is peculiarly favorable to the moral, if not to the literary, habits of the students... The humble edifices rear themselves

⁹ Hawthorne trascorse al Bowdoin College, nel Maine, quattro anni (1821-1825). Cfr. Stewart, *op. cit.*, capitolo II.

almost at the farthest extremity of a narrow vale, which, winding through a long extent of hill-country, is wellnigh as inaccessible, except at one point, as the Happy Valley of Abyssinia.

Anche le figure dei protagonisti, che lo scrittore ci presenta nelle prime pagine, ricalcano fedelmente modelli precedenti. E certo il rettore del *college*, il buon dottor Melmoth, uomo timido, solitario e di studi, oppresso da una Mrs. Melmoth «the character of whose domestic government often compelled him to call to mind such portions of the wisdom of antiquity as relate to the proper endurance of the shrewishness of women», giace in una zona che è autobiografica e insieme letteraria (è soprattutto il romanzo del Settecento che qui sembra agire, sì che talvolta il dottor Melmoth non sarà troppo lontano dal reverendo Adams di Fielding). Ed Ellen Langton, la fanciulla che il padre, un amico del dottore, gli ha affidato in sua assenza, si configura ben presto per quella che deve essere: la fanciulla bella, buona e ingenua dei romanzi «neri» o di certa letteratura romantica («If pen could give an adequate idea of Ellen Langton's loveliness, it would achieve what pencil... never could; for, though the dark eyes might be painted, the pure and pleasant thoughts that peeped through them could only be seen and felt...»). E, accanto a lei, il giovane e fedele amico Edward Walcott, alto, bello ed energico come un autentico eroe scottiano; e, soprattutto, Fanshawe, da cui il romanzo prende il titolo e la cui descrizione indica chiaramente il forte influsso romantico risentito, almeno per certi tratti, da Hawthorne:

[Fanshawe] could scarcely have attained his twentieth year, and was possessed of a face and form such as Nature bestows on none but her favorites. There was a nobleness on his high forehead, which time would have deepened into majesty; and all his features were formed with a strength and boldness, of which the paleness, produced by study and confinement, could not deprive them. The expression of his countenance was not a melancholy one: on the contrary, it was proud and high, perhaps triumphant, like one who was a ruler in a world of his own, and independent of the beings that surrounded him. But a blight, of which his thin, pale cheek, and the brightness of his eye, were alike proofs, seemed to have come over him ere his maturity.

Assieme ai protagonisti, l'azione tutta del romanzo si svolge secondo tracce, e intrighi, ben noti. E come alla base dei romanzi «neri»

v'era la persecuzione, da parte di un *villain*, dell'eroina, così anche qui compare uno « straniero » che carpisce la fiducia di Ellen dicendole di venire da parte del padre in pericolo. E se il primo colloquio tra i due, che si svolge in un'atmosfera squisitamente « gotica », viene interrotto da Fanshawe, disperatamente innamorato di Ellen e quindi impegnato a proteggerla:

Ellen almost shuddered, as if there were a mysterious and unearthly power in Fanshawe's voice: for she saw that the stranger endeavored in vain, borne down by the influence of a superior mind, to maintain the boldness of look and bearing that seemed natural to him...

cio non toglie che lo straniero ottenga, in seguito, di farsi seguire da Ellen, la quale, ignara delle sue vere intenzioni (egli, ritenendo il padre di lei perito in un naufragio vuole sposarla per appropriarsi dell'eredità), non esita ad abbandonare la dimora del dottor Melmoth. Alla maniera dei romanzi cavallereschi, assistiamo allora alla ricerca dell'eroina da parte del dottore (simile come non mai a una figura settecentesca, e picaresca, nel suo stanco e impaurito trotterellare), di Edward Walcott e di Fanshawe. Ed è a quest'ultimo, ovviamente, che va il merito della liberazione di Ellen, descritta in una scena che ha tutti i requisiti di « pittresco », « romantico » e « sublime » di una Mrs. Radcliffe o d'uno Scott. Ecco, infatti, il luogo dove lo straniero ha trascinato Ellen:

They stood beneath a precipice, so high that the loftiest pinetops (and many of them seemed to soar to heaven) scarcely surmounted it. This line of rock has a considerable extent, at unequal heights, and with many interruptions, along the course of the river... The inferior portion of the crag, beneath which Ellen and her guide were standing, varies so far from the perpendicular as not to be inaccessible by a careful footstep. But only one person has been known to attempt the ascent of the superior half, and only one the descent; yet, steep as is the height, trees and bushes of various kinds have clung to the rock, wherever their roots could gain the slightest hold...

Ed è qui che mentre Ellen, che ha finalmente compreso le intenzioni dello straniero, cerca di fuggire ed è ripresa dall'altro, compare Fanshawe, che desta il terrore nell'uomo:

When the betrayer, at the instant in which he had almost defied

the power of the omnipotent to bring help to Ellen, became aware of Fanshawe's presence, his hardihood failed him for a time, and his knees actually tottered beneath him. There was something awful, to his apprehension, in the slight form that stood so far above him, like a being from another sphere, looking down upon his wickedness.

E quando il «betraycr», riavutosi da quel terrore, cerca di arrampicarsi sulla roccia per raggiungere l'avversario, la conclusione è inevitabile, e si effettua secondo le norme del miglior «sublime»:

When within a few feet of the summit, the adventurer grasped at a twig too slenderly rooted to sustain his weight. It gave way in his hand, and he fell backward down the precipice. His head struck against the less perpendicular part of the rock, whence the body rolled heavily down... There was no life left in him. With all the passions of hell alive in his heart, he had met the fate that he intended for Fanshawe.

Com'era da aspettarsi, la coraggiosa azione di Fanshawe rivela ad Ellen la vera natura dei sentimenti che essi nutrono reciprocamente, sì che la fanciulla non esita ad offrire al giovane il proprio amore. Ma Fanshawe rifiuta («No, Ellen, we must part now and forever. Your life will be long and happy. Mine will be short») e ritorna ai suoi studi, a quella vita che ben presto lo consuma («His passage thither was consequently rapid, terminating just as he reached his twentieth year»); e, quattro anni dopo, Ellen sposa Edward Walcott:

Their future lives were uncommonly happy... Theirs was a long life of calm and quiet bliss; and what matters it, that, except in these pages, they have left no name behind them?

* * *

Questi pochi cenni indicano già a sufficienza, mi pare, il carattere proprio dell'opera; quell'immaturità, cioè, che induce lo scrittore a sostenersi su schemi narrativi tradizionali, nonché su una realtà di luoghi e di personaggi strettamente legata all'esperienza personale.

Ma non è solo nella trama del romanzo che siffatta immaturità si rivela, bensì, ovviamente, anche nella tecnica e nella scrittura narrativa. La tecnica hawthorniana è, qui, assai rudimentale, producendo contrasti e disarmonie di non trascurabile entità. Lo scrittore non è

ancora padrone del suo strumento e non riesce, pertanto, a creare la struttura equilibrata e armoniosa di certi racconti o dei romanzi. Così, ad esempio, si dovrà notare, nel primo capitolo, il troppo brusco passaggio dal tono disteso, di rievocazione storica, con cui è descritto Harley College, al dialogo tra il dottor Melmoth e la moglie sull'opportunità o meno di accogliere in casa Ellen Langton: dialogo che, senza giustificazione narrativa, immette con violenza nel presente un episodio irrilevante del passato, e che produce un effetto tanto più fastidioso in quanto poco dopo, nella presentazione di Ellen Langton e di Edward Walcott, ritorna il tono precedente. Né certo si può agevolmente giustificare il modo con cui Hawthorne introduce Fanshawe: ciò avviene attraverso un incontro di questi con Ellen ed Edward, ma è un incontro affatto estrinseco all'azione, isolato, necessario sì al romanzo ma, così com'è, ingiustificato. Tali sono, del resto, altri episodi (che pur sono i migliori): così la sosta di Ellen, Edward e Fanshawe nel *cottage* dove vive, in miseria, la madre dello «straniero» e, del pari, la scena della morte di questa, sul finire del romanzo; così la scena, di chiaro ricordo scolastico, che ha luogo nella locanda di Hugh Crombie e in cui son rappresentati Edward e Fanshawe che si divertono assieme al locandiere; così l'indugio, nel quarto capitolo, nella descrizione di quest'ultimo e del suo passato, che dà luogo a pagine interessanti¹⁰ ma sproporzionate al carattere del tutto marginale del personaggio. E si dovrà anche osservare come il passaggio, qui usato con somma frequenza, da un episodio all'altro, mentre poteva avere una qualche efficacia risulta invece dannoso proprio per l'estrema ingenuità con cui Hawthorne lo usa. E non penso tanto alla prima volta in cui esso ha luogo — quando l'azione si sposta dal *college* alla locanda di Hugh Crombie — ma a quando, dopo aver seguito il cammino del dottor Melmoth e di Edward, lo scrittore passa bruscamente a descrivere le vicende di Ellen; e, al momento culminante, in cui appare Fanshawe, ferma di nuovo il racconto per ripercorrere l'azione di questi. *Devices*,

¹⁰ Matthiessen (*op. cit.*, p. 251) ne pone in rilievo soprattutto la qualità comica, un «umorismo... non soltanto libresco» che si esprime con un «linguaggio [che] è già, inequivocabilmente, quello dell'Hawthorne più maturo...».

tutti, di lunga tradizione (e certo è evidente la derivazione dal dramma elisabettiano¹¹ — una derivazione assai importante, nella poetica hawthorniana) ma che qui sono impiegati con tanta rozzezza da risultare meramente meccanici ed esterni.

Sarebbe, in verità, estremamente facile smantellare codesta instabile costruzione, che mostra in ogni parte le sue crepe e rischia costantemente di crollare. Un luogo ampiamente citato dalla critica per la sua goffaggine sembra esemplare di tutta una disposizione:

He ceased; and Ellen felt that his determination was unalterable. She could not speak; but, taking his hand, she pressed it to her lips, and they saw each other no more. Mr. Langton and his daughter shortly after returned to the seaport, which, for several succeeding years, was their residence.

È questo un caso estremo, ma non mancano luoghi, in *Fanshawe*, che ad esso si avvicinano. Ma, più che insistere in una ricerca del genere, converrà osservare che tali incertezze e ingenuità, tali grossolani errori di tecnica narrativa, privano *Fanshawe* di quella che sarà una delle qualità più suggestive di Hawthorne, la qualità ritmica: e si pensi al ritmo mirabile di *The Scarlet Letter*, e a quello stesso d'un racconto, non troppo lontano nel tempo da *Fanshawe*, come «The Gray Champion» (*Twice-Told Tales*), in cui, ad esempio, il passaggio dal passato della storia al presente della narrazione si effettua con ben diversa armoniosità e naturalezza:

At length a rumor reached our shores that the Prince of Orange had ventured on an enterprise, the success of which would be the triumph of civil and religious rights and the salvation of New England... One afternoon in April, 1689, Sir Edmund Andros and his favorite council being warm with wine, assembled the red-coats of the Governor's Guard, and made their appearance in the streets of Boston. The sun was near setting when the march commenced.

The roll of the drum at that unquiet crisis seemed to go through the streets, less as the martial music of the soldiers, than as a muster-

¹¹ L'influsso elisabettiano si scorge chiaramente nella mescolanza di comico e tragico che v'è nella scena che si svolge nella locanda di Hugh Combie. Dopo gli scherzi e i canti, e dopo la ridevole comparsa del dottor Melmoth, che sorprende i suoi studenti nella locanda, assistiamo alla scoperta, in una stanza, di Ellen Langton, attirata colà dallo straniero.

call to the inhabitants themselves. A multitude, by various avenues, assembled in King Street...

O a quello ossessivo di « *The Wedding Knell* », o di « *The Minister's Black Veil* »; o a quello disteso ed efficacissimo di « *The Gentle Boy* », per non fermarsi che sui *Twice-Told Tales*, cui lo scrittore attese negli anni successivi a *Fanshawe*.

Né la differenza tra lo scrittore di *Fanshawe* e quello successivo si limita all'abilità compositiva. Com'è dell'arte, la tecnica è tutt'uno con la forma d'un'opera: e perciò non meraviglia che all'incertezza della tecnica corrisponda un'altrettale debolezza di scrittura. Se la prosa di *Fanshawe* ha, come vedremo, momenti efficaci, essa è, più spesso, abbastanza incolore, scialba, priva di quella forza evocativa e rappresentativa che tanto vivamente si dispiegherà in seguito. Si veda come, qui, la pur accurata descrizione d'un villaggio si risolva in non più d'un quadretto di genere:

On reaching the summit, the little country town lay before them, presenting a cheerful and busy spectacle. It consisted of one long, regular street, extending parallel to, and at a short distance from, the river... The houses, with peaked roofs and jutting stories, stood at wide intervals along the street; and the commercial character of the place was manifested by the shop door and windows that occupied the front of almost every dwelling...

E, poco più oltre,

The shop-keepers left their customers, and looked forth from the doors; the female portion of the community thrust their heads from the windows; and the people in the street formed a lane through which, with all eyes concentrated upon them, the party rode to the tavern.

V'è, sì, quello che Henry James chiamava « a pretty writer's touch »¹², ma nulla che possa reggere il confronto con certe successive descrizioni di luoghi. E tanto dicasi a proposito dei personaggi. Se a volte il metodo con cui Hawthorne, in *Fanshawe*, ce li presenta, è il medesimo usato in molti racconti e romanzi — fin d'ora, cioè, per farli meglio risaltare, li fa gradualmente avvicinare alla vista — i risultati

¹² Henry James, *op. cit.*, 3^a cd., p. 23. James si riferisce alla pagina, citata dal Lathrop, in cui il dottor Melmoth si muove alla ricerca di Ellen.

sono di ben diversa natura. Si ponga a confronto, così, la scialba e meccanica comparsa di Fanshawe:

«... Who is this, who rides on so slowly before us? » She pointed to a horseman, whom they had not before observed. He was descending the hill; but, as his steed seemed to have chosen his own pace, he made a very inconsiderable progress...

o quella dello «straniero»:

They walked towards the angler... who still remained under the oak, apparently engaged in arranging his fishing-tackle. As the party drew nigh, he raised his head, and threw one quick, scrutinizing glance towards them, disclosing, on his part, a set of bold and rather coarse features, weather-beaten, but indicating the age of the owner to be not above thirty. In person he surpassed the middle size, was well set, and evidently strong and active...

con quella ben più drammatica, evidente e significante del «gray champion» nell'omonimo, e già citato, racconto:

The crowd had rolled back, and were now huddled together nearly at the extremity of the street, while the soldiers had advanced no more than a third of its length. The intervening space was empty — a paved solitude, between lofty edifices, which threw almost a twilight shadow over it. Suddenly, there was seen the figure of an ancient man, who seemed to have emerged from among the people, and was walking by himself along the centre of the street, to confront the armed band...

o con quella, potente come un bassorilievo medioevale, di Hester Prynne in *The Scarlet Letter*, impietrita in un atteggiamento di straordinaria intensità e umanità:

When the young woman... stood fully revealed before the crowd, it seemed to be her first impulse to clasp the infant closely to her bosom; not so much by an impulse of motherly affection, as that she might thereby conceal a certain token, which was wrought or fastened into her dress. In a moment, however, wisely judging that one token of her shame would poorly serve to hide another, she took the baby on her arm, and, with a burning blush, and yet a haughty smile, and a glance that would not be abashed, looked around at her townspeople and neighbors.

E non è arduo notare come, col passar degli anni, la prosa di Hawthorne abbia grandemente acquistato in plasticità e ricchezza, e come,

soprattutto, mentre in *Fanshawe* le descrizioni dei personaggi rimangono esterne, vuote di significazione interiore, esse, in seguito, riflettono in ogni parola — di qui la concentrazione del discorso — la vita morale dei personaggi medesimi, il clima sentimentale dell'opera tutta.

* * *

Se quello finora indicato è lo stile prevalente di *Fanshawe*, si dovrà tuttavia notare, a questo punto, come nel romanzo vi siano luoghi, seppure fuggevoli, in cui il discorso si fa più serrato e significante; dove la parola sfiora la suggestione che avrà in seguito e il ritmo assume una qualche tensione e drammaticità.

Tali sono quelle pagine del secondo capitolo in cui è descritto il *cottage* della madre dello straniero: descrizione, come s'è notato, priva di raccordi logici con la narrazione e tuttavia ricca di qualità evocative, di linee e sfumature che saranno peculiari di Hawthorne:

Time and neglect seemed to have conspired for its ruin; and, but for a thin curl of smoke from its clay chimney, they could not have believed it to be inhabited. A considerable tract of land... was now overrun by bushes and dwarf pines, among which many huge gray rocks, ineradicable by human art, endeavored to conceal themselves... The apartment which was... opened to their view was quite as wretched as its exterior had given them reason to anticipate. Poverty was there...

Lo scrittore, qui, riesce a trovare una forma efficace per quel senso di decadimento e disfacimento che vuol suggerire; e ciò avviene anche nella rappresentazione delle due donne che abitano lo «small and squalid apartment»; e, soprattutto, nelle scene di morte che vi hanno luogo verso la fine. Le singole figure acquistano una plasticità, viva anche nella loro disposizione sulla scena, sconosciuta a *Fanshawe* e che prelude a quella del Hawthorne maggiore:

...his face muffled in his cloak, [he] had taken his stand at a distance from the death-bed, in a part of the room which neither the increasing daylight nor the dim rays of a solitary lamp had yet enlightened... The dying female... now raised herself in bed, slowly, but with a strength superior to what her situation promised. Her face was ghastly and wild, from long illness, approaching death, and disturbed intellect...

Per quanto sentimentale e «romantico» possa esser l'episodio dello «straniero» che dopo anni di assenza ritorna dalla madre e assiste alla sua morte, v'è, nella narrazione, una misura di commozione e di forza che non manca di penetrare più a fondo di quanto non avvenisse solitamente:

The stranger advanced, and, seizing the lamp, knelt down by the bed-side, throwing the light full upon his pale and convulsed features. «Mother, here is your son!», he exclaimed. At that unforgotten voice, the darkness burst away at once from her soul. She arose in bed, her eyes and her whole countenance beaming with joy, and threw her arms about his neck. A multitude of words seemed struggling for utterance; but they gave place to a low moaning sound, and then to the silence of death. The one moment of happiness, that recompensed years of sorrow, had been her last. Her son laid the lifeless form upon the pillow, and gazed with fixed eyes on his mother's face. As he looked, the expression of enthusiastic joy that parting life had left upon the features faded gradually away; and the countenance, though no longer wild, assumed the sadness which it had worn through a long course of grief and pain. On beholding this natural consequence of death, the thought, perhaps, occurred to him, that her soul, no longer dependent on the imperfect means of intercourse possessed by mortals, had communed with his own, and become acquainted with all its guilt and misery.

Dove si scorge una complessità e sottigliezza che troveranno più tardi piena espressione, e che qui appaiono anche nell'ulteriore studio delle reazioni psicologiche dello «straniero», analizzate con non poca finezza:

... his deep repentance for the misery he had brought upon his parent did not produce in him a resolution to do wrong no more. The sudden consciousness of accumulated guilt made him desperate. He felt as if no one had thenceforth a claim to justice or compassion at his hands, when his neglect and cruelty had poisoned his mother's life, and hastened her death. Thus it was that the Devil wrought with him to his own destruction, reversing the salutary effect which his mother would have died exultingly to produce upon his mind.

L'indagine psicologica è, del resto, uno dei pochi elementi positivi del romanzo, e vale a riscattare in parte la debolezza e convenzionalità con cui i vari personaggi son ritratti. Il conflitto, così, che si svolge in Fanshawe tra l'amore, di «desperate nature», per Ellen e

la decisione «that he would never endeavor to win Ellen's love, the result of which, for a thousand reasons, could not be happiness», è descritto con chiara intelligenza dei *mouvements du cœur*. La stessa intelligenza che altre volte illumina l'opaca scena che ci sta dinanzi, animando la stessa prosa:

Had the character of Ellen Langton's mind been different, there might perhaps, have been danger to her from an intercourse of this nature with such a being as Fanshawe; for he was distinguished by many of those asperities around which a woman's affection will often cling. But she was formed to walk in the calm and quiet paths of life, and to pluck the flowers of happiness from the wayside where they grow. Singularity of character, therefore, was not calculated to win her love...

V'è, tra i luoghi citati e il resto del romanzo, una differenza profonda, quasi ci trovassimo di fronte a un diverso, più maturo scrittore. E così è, in un certo senso, perchè è proprio in questi luoghi che ci è dato distinguere il Hawthorne successivo. Come, infatti, l'introspezione psicologica sarà, per il maggior Hawthorne, il terreno più fertile d'ispirazione, e quei rapporti umani, quegli interni contrasti qui appena accennati costituiranno la matrice più ricca della sua arte (si pensi al dramma interiore, in *The Scarlet Letter*, del reverendo Dimmesdale, e a quello di Hester Prynne, e alla relazione psicologica che lega ogni personaggio agli altri; e altrettanto si dica di *The House of the Seven Gables* o di *The Blithedale Romance* e soprattutto di *The Marble Faun*), così la rappresentazione della morte, della decadenza, sarà elemento fondamentale della sua trama narrativa. Si noti ad esempio, l'affinità esistente tra il luogo di *Fanshawe* in cui Fanshawe, mentre va alla ricerca di Ellen, entra nel *cottage*:

He now beheld, stretched out upon the bed where she had so lately lain in life, though dying, the yet uncoffined corpse of the aged woman... How frightful it seemed! — that fixed countenance of ashy paleness, and its decorations of muslin and fine linen, as if a bride were decked for the marriage-chamber, as if death were a bride-groom, and the coffin a bridal bed. Alas that the vanity of dress should extend even to the grave!

e la descrizione, in «The Wedding Knell» (*Twice-Told Tales*), della coppia nuziale:

The gorgeous dresses of the time, the crimson velvet coats, the gold-laced hats, the hoop petticoats, the silk, satin, brocade, and embroidery, the buckles, canes, and swords, all displayed to the best advantage on persons suited to such finery, made the group appear more like a bright-colored picture than anything real. But by what perversity of taste had the artist represented his principal figure as so wrinkled and decayed, while yet he had decked her out in the brightest splendor of attire, as if the loveliest maiden had suddenly withered into age...

L'elemento che lega questi due passi è il simbolo morale che si nasconde dietro la rappresentazione. Ed è la presenza di questo elemento che lega le parti esteticamente più persuasive di *Fanshawe* alla successiva opera hawthorniana. La vita morale, il dramma della coscienza è il vero centro dell'ispirazione di Hawthorne. Tale dramma sarà esposto direttamente, e avremo le acutissime esplorazioni del cuore umano, quali segneranno la strada a un Henry James e a tutto il romanzo moderno; o sarà celato sotto il velo del simbolo o dell'allegoria, e avremo allora una rappresentazione che sarà, talvolta, freddamente intellettuale, ma che, più spesso, offrirà il senso pieno della complessità e ambiguità del reale, della vita che si agita sotto la sua superficie, della fitta trama spirituale che s'intreccia al mondo dei sensi. A queste due linee fondamentali, che sono poi una sola, della poetica hawthorniana debbono appunto ricondursi i luoghi di *Fanshawe* menzionati più sopra. Essi si distaccano nettamente dal resto del romanzo proprio perché vi si può scorgere la vena più autentica di Hawthorne. Sebbene le scene nel *cottage* siano ingiustificate nel corpo dell'azione di *Fanshawe*, la loro efficacia nasce dalla qualità simbolica che, forse ancora inconsapevolmente, lo scrittore vi attribuisce: il *cottage* desolato che compare all'inizio è irrilevante su un piano strettamente realistico ma acquista significato e intensità in quanto presagio della povertà morale, del peccato, della colpa che percorreranno il romanzo; così, più fortemente ancora, le scene della morte.

* * *

Ma è soprattutto il personaggio di *Fanshawe* che dimostra come il romanzo contenga in embrione i temi dominanti del mondo poetico hawthorniano. Per quanto letterario e romanticheggiante possa

essere, Fanshawe è tuttavia un archetipo; è già un'autentica figura hawthorniana, sia pure tracciata con grande incertezza formale, sia pure intuita solo confusamente. Si pensi anzitutto a come la già ricordata descrizione di lui si avvicini a quella, in *The Scarlet Letter*, del reverendo Dimmesdale:

He was a person of very striking aspect, with a white, lofty, and impending brow, large, brown, melancholy eyes, and a mouth which, unless when he forcibly compressed it, was apt to be tremulous, expressing both nervous sensibility and a vast power of self-restraint. Notwithstanding his high native gifts and scholar-like attainments, there was an air about this young minister — an apprehensive, a startled, a half-frightened look — as of a being who felt himself quite astray and at a loss in the pathway of human existence, and could only be at ease in some seclusion of his own.

Come Dimmesdale, anche Fanshawe è un solitario; lo vediamo nella sua stanza, circondato da libri «which had hitherto been to him like... fabled volumes of Magic»; e in questa stanza ha trascorso interi anni, «in solitary study, in conversation with the dead», «unconnected with the world, unconcerned in its feelings, and uninfluenced by it in any of his pursuits» (e qui v'è certo un elemento autobiografico). Ma la solitudine di Fanshawe non è meramente quella di Dimmesdale, bensì anche quella di Hester Prynne, isolata dalla colpa:

...the *Scarlet letter*, so fantastically embroidered and illuminated upon her bosom... had the effect of a spell, taking her out of the ordinary relations with humanity, and enclosing her in a sphere by herself...

e che, anche quando apparentemente partecipa della vita della società, ne rimane sostanzialmente estranea («...in all her intercourse with society... there was nothing that made her feel as if she belonged to it») e si muove nel mondo come un vuoto involucro, una maschera, un cadavere:

Her face, so long familiar to the townspople, showed the marble quietude which they were accustomed to behold there. It was like a mask; or, rather, like the frozen calmness of a dead woman's features;

owing this dreary resemblance to the fact that Hester was actually dead, in respect to any claim of sympathy, and had departed out of the world, with which she still seemed to mingle.

Ed è anche la solitudine di Pearl, il frutto dell'adulterio di Dimmesdale e Hester:

Pearl was a born outcast of the infantile world. An imp of evil, emblem and product of sin, she had no right among christened infants. Nothing was more remarkable than the instinct, as it seemed, with which the child comprehended her loneliness; the destiny that had drawn an inviolable circle round her.

O quella di Ibrahim, il patetico protagonista di «*The Gentle Boy*» (*Twice-Told Tales*), escluso come Pearl dalla vita dei fanciulli; o della Priscilla di *The Blithedale Romance*; o quella tragica e tremenda del pastore celato al mondo dal suo velo nero («*The Minister's Black Veil*», *Twice-Told Tales*);

In this manner Mr. Hooper spent a long life, irreproachable in outward act, yet shrouded in dismal suspicions; kind and loving, though unloved, and dimly feared; a man apart from men...

E a numerosi altri personaggi si può pensare: al protagonista di «*Young Goodman Brown*» (*Mosses from an Old Manse*), che un «fearful dream» (o una realtà) di peccato rende «a sad, a darkly meditative, a distrustful, if not a desperate man»; al Reuben di «*Roger Malvin's Burial*» (*Mosses from an Old Manse*), la cui colpa, la cui codardia, i cui «secret thoughts and insulated emotions» l'avevano reso gradualmente «a selfish man, and he could no longer love deeply except where he saw and imagined some reflection or likeness of his own mind»; ai due vecchi, Hepzibah e Clifford, di *The House of the Seven Gables*; alla Miriam di *The Marble Faun*:

So airy, free, and affable was Miriam's deportment towards all who came within her sphere, that possibly they might never be conscious of the fact; but so it was, that they did not get on, and were seldom any further advanced into her good graces to-day than yesterday. By some subtle quality, she kept people at a distance, without so much as letting them know that they were excluded from her inner circle.

E del pari, nello stesso romanzo, a Hilda e specialmente a Donatello. Tutta l'opera hawthorniana si può invero considerare anche come uno studio, che più profondo e commosso ed efficace non potrebbe essere, dell'umana solitudine (che è poi quella medesima dell'artista, e si veda «The Artist of the Beautiful» in *Mosses*) — ed è significativo vederne gli inizi già in *Fanshawe*. Tanto più che la qualità della solitudine di Fanshawe, la sua origine e la sua natura pertengono pienamente alla sfera della personale poetica di Hawthorne e non sono, come si potrebbe non a torto supporre, elementi letterari o, più precisamente, romantici. Malgrado la palese derivazione romantica (Byron) dell'immagine fisica di Fanshawe, la figura morale che sotto quella s'intravede è di tutt'altro carattere, e può anzi costituire un buon esempio di come il romanticismo s'accompagni, nella letteratura americana, ad altre e non meno rilevanti disposizioni, radicate da un lato nell'illuminismo e dall'altro nel puritanesimo.

La solitudine, per Hawthorne, non ha la qualità «eroica» di tanta letteratura romantica, ma è, al contrario, una condizione negativa, una punizione, una pena da scontare. Le figure di «solitari» cui s'è accennato si trovano in tale stato per una colpa che esse o altri hanno commesso. E questa è anche la sorte di Fanshawe. Anch'egli ha peccato e deve pagare, come Dimmesdale, come Hester Prynne, come Miriam, come Donatello, secondo la norma che vive, inflessibile, nell'opera tutta di Hawthorne e in cui sono ben riconoscibili quei tratti puritani che egli vedeva in se stesso¹³. E la colpa di Fanshawe è quella antica del dottor Faust, il perseguitamento di un ideale sovrumano. Fanshawe ha disprezzato il mondo per raggiungere «a superior knowledge», una sorta di immortalità della mente. Perciò viene punito, dapprima con la scoperta, al fuoco dell'amore per Ellen, della vanità dei suoi sforzi:

He had climbed but a few steps of a ladder that reached to infinity: he had thrown away his life in discovering that, after a thousand such lives, he should still know comparatively nothing. He even looked

¹³ Si veda il saggio famoso d'introduzione a *The Scarlet Letter*: «The Custom House», là dove parla di Salem e dei propri antenati puritani («...let them scorn me as they will, strong traits of their nature have interwined themselves with mine»).

forward with dread — though once the thought had been dear to him — to the eternity of improvement that lay before him. It seemed now a weary way, without a resting place and without a termination; and at that moment he would have preferred the dreamless sleep of the brutes that perish to man's proudest attribute, — of immortality...

e poi con l'impossibilità di realizzare quell'amore, col rifiuto che è costretto a opporre all'offerta di Ellen (la cui risposta è sommamente interessante: « Do me not this wrong... Can it be misery? Will it not be happiness to form the tie that shall connect you to the world? To be your guide... to the quiet paths from which your proud and lonely thoughts have estranged you? »); col ritorno, dopo il breve intervallo d'umanità, a quella disumana solitudine che aveva prima ricercato e che è ora la sua punizione; con la precoce morte:

His passage thither was consequently rapid, terminating just as he reached his twentieth year. His fellow-students erected to his memory a monument of rough-hewn granite, with a white marble slab for the inscription. This was borrowed from the grave of Nathanael Mather, whom, in his almost insane eagerness for knowledge, and in his early death, Fanshawe resembled: *The ashes of a hard student and a good scholar.* Many tears were shed over his grave; but the thoughtful and the wise, though turf never covered a nobler heart, could not lament that it was so soon at rest. He left a world for which he was unfit.

V'è, in questa condanna del « superuomo » che è in Fanshawe, la netta anticipazione di un atteggiamento che sarà costante in Hawthorne. Non diversamente da Fanshawe, così, saranno condannati, in « The Great Carbuncle » (*Twice-Told Tales*), i fanatici ricerchatori d'una portentosa pietra preziosa; in « Dr Heidegger's Experiment » (*Twice-Told Tales*) il desiderio di quattro vecchi di violare le leggi della natura e di tornar giovani sarà punito con una vecchiaia tanto più dolorosa in quanto è stata, per un momento, dimenticata (e il motivo ritorna, in diversa e più macabra forma, nel citato « The Wedding Knell »); in « The Birthmark » (*Mosses from an Old Manse*), Aylmer, che vuol cancellare un segno dalla guancia della moglie, pagherà la sua ambizione con la morte di lei:

As the last crimson tint of the birthmark — that sole token of human imperfection — faded from her cheek, the parting breath of the

now perfect woman passed into the atmosphere, and her soul, lingering a moment near her husband, took its heavenward flight. Then a hoarse, chuckling laugh was heard again! Thus ever does the gross fatality of earth exult in its invariable triumph over the immortal essence, which, in this dim sphere of half development, demands the completeness of a higher state. Yet, had Aylmer reached a profounder wisdom, he need not thus have flung away the happiness which would have woven his mortal life of the selfsame texture with the celestial. The momentary circumstance was too strong for him; he failed to look beyond the shadowy scope of time, and, living once for all in eternity, to find the perfect future in the present.

E, ancora, il tesoro di cui Peter Goldthwaite (in «Peter Goldthwaite's Treasure», *Twice-Told Tales*) andrà disperatamente in cerca, si ridurrà ad un «hoard of old rags». In «Rappaccini's Daughter» (*Mosses from an Old Manse*), Beatrice Rappaccini pagherà con la morte la follia scientifica del padre, la sua «perverted wisdom».

È dunque l'esorbitare dai confini dell'uomo, dai soli confini in cui la sua ricchezza e umanità si può dispiegare, che Hawthorne condanna in *Fanshawe*, come, con assai maggior vigore, in tutta la sua opera, fino agli ultimi incompiuti scritti di *Septimus Felton* e *The Dolliver Romance*. L'ideale morale di Hawthorne è profondamente umanistico, è democratico nel senso più ampio del termine¹⁴. Il faustismo di *Fanshawe* e degli altri personaggi è condannato proprio perché esso spezza quell'ordine, quella relativa, imperfetta ma unica armonia che è concessa all'uomo (e sarà il senso vivo di questa armonia che genererà la tolleranza e l'umana comprensione di Hawthorne, quali possono notarsi, già in *Fanshawe*, nella simpatia di cui lo scrittore avvolge il suo personaggio, pur denunciandone la colpa). Così leggiamo, esemplarmente, in «Wakefield» (*Twice-Told Tales*), la storia dell'uomo che volutamente si apparta dal mondo e che, quando vi ritorna, trova intorno a sé il più tragico vuoto:

Amid the seeming confusion of our mysterious world, individuals

¹⁴ È proprio in questo senso che, nel caso di Hawthorne, va intesa la controversa affermazione del Matthiessen (*op. cit.*, p. 5) che «il solo comune denominatore dei... cinque scrittori (Emerson, Thoreau, Hawthorne, Melville, Whitman), e per il quale sia possibile associare a Whitman persino Hawthorne, è dato dalla loro comune fede nelle possibilità della democrazia».

are so nicely adjusted to a system, and systems to one another and to a whole, that, by stepping aside for a moment, a man exposes himself to a fearful risk of losing his place forever. Like Wakefield, he may become, as it were, the Outcast of the Universe.

Anche Fanshawe, come Wakefield, è diventato un «outcast» («unfit for the world», lo definisce Hawthorne). E privandosi di quell'«intercourse with the world» che è per Hawthorne elemento necessario della nostra esistenza¹⁵, s'è privato di quella ricchezza sentimentale che sola rende possibile vivere. Fanshawe, così, è anche simbolo di quell'egoismo e di quell'aridità del cuore che trovano in Hawthorne appassionata denuncia. L'egoismo che, in «Egotism, or the Bosom Serpent» (*Mosses from an Old Manse*) giunge ad essere allegorizzato in un serpente che alberga nel cuore d'un uomo e che solo l'amore «unselfish» d'una donna riuscirà a scacciare. O che, in *The Blithedale Romance*, finisce col rendere colpevole e disumana la stessa teoria filantropica e umanitaria di Hollingsworth:

I began to discern that he had come among us actuated by no real sympathy with our feelings and our hopes, but chiefly because we were estranging ourselves from the world, with which his lonely and exclusive object in life had already put him at odds... [You] grew drearily conscious that Hollingsworth had a closer friend than ever you could be; and this friend was the cold, spectral monster which he had himself conjured up, and on which he was wasting all the warmth of his heart... his philanthropic theory.

L'aridità del cuore che, in «The Christmas Banquet» (*Mosses from an Old Manse*) rende Gervayse Hastings il più infelice degli infelissimi esseri che annualmente si radunano a banchetto:

It is a chilliness — a want of earnestness — a feeling as if what should be my heart were a thing of vapor — a haunting perception of unreality! Thus seeming to possess all that other men have — all that men aim at — I have possessed nothing, neither joy nor griefs... Mine — mine is the wretchedness! This cold heart — this unreal heart...

¹⁵ Così leggiamo nella prefazione ai *Twice-Told Tales*: «[These sketches] are not the talk of a secluded man with his own mind and heart, but his attempts... to open an intercourse with the world».

Egoismo e aridità, infine, che troveranno in «Ethan Brand» (*The Snow Image*) la rappresentazione più tragica e vigorosa:

«I have looked», said he, «into many a human heart that was seven times hotter with sinful passions than yonder furnace is with fire. But I found not there what I sought. No, not the Unpardonable Sin!» «What is the Unpardonable Sin?», asked the lime-burner; and then he shrank further from his companion, trembling lest his question should be answered. «It is a sin that grew within my own breast», replied Ethan Brand, standing erect with a pride that distinguishes all enthusiasts of his stamp. «A sin that grew nowhere else! The sin of an intellect that triumphed over the sense of brotherhood with man and reverence for God, and sacrificed everything to its own mighty claims! The only sin that deserves a recompense of immortal agony!...».

E invero la vicenda spirituale di Ethan Brand è, nella sostanza, simile a quella di Fanshawe. Come leggiamo più oltre:

He remembered with what tenderness, with what love and sympathy for mankind, and what pity for human guilt and woe, he had first begun to contemplate those ideas which afterwards became the inspiration of his life; with what awful fear he had deprecated the success of his pursuit, and prayed that the Unpardonable Sin might never be revealed to him. Then ensued that vast intellectual development, which, in its progress, disturbed the counterpoise between his mind and heart.

The Idea that possessed his life had operated as a means of education; it had gone on cultivating his powers to the highest point of which they were susceptible... So much for the intellect! But where was the heart? That, indeed, had withered — had contracted — had hardened — had perished!... he was now a cold observer, looking on mankind as the subject of his experiment...

* * *

A ben guardare, vi sono dunque in *Fanshawe* tutte le premesse del Hawthorne maggiore. Perché esse trovino pieno svolgimento ed espressione, come avverrà sin dai *Twice-Told Tales*, occorrerà che lo scrittore divenga consapevole della qualità della sua fantasia e dei suoi interessi. Più ancora che dall'incertezza della tecnica o della scrittura, l'immaturità di *Fanshawe* è, di fatti, attestata dal mancato riconoscimento, da parte di Hawthorne, che il suo paesaggio è un paesaggio morale, che la sua storia è storia della coscienza. Ove egli

avesse non solo intravisto ma pienamente compreso questi tratti basiliari della sua arte, la figura di Fanshawe avrebbe campeggiato al centro del romanzo e non sostato, come qui, in una zona che è, in definitiva, marginale all'azione vera e propria; questa, d'altro canto, avrebbe acquistato quel carattere di vicenda morale che avrà in *The Blithedale Romance* o in *The Scarlet Letter* o in *The Marble Faun* (dove la «trama» sarà pur sempre quella derivata dal «romanzo nero»); la narrazione, infine, si sarebbe svolta sulle linee di quel realismo simbolico che si scorge nelle scene del *cottage* e non, come più spesso avviene, nei modi d'una scrittura da cui la fantasia hawthorniana non poteva esser sollecitata. Il fatto stesso, peraltro, che *Fanshawe* ci consenta di intravedere quale sarà il futuro svolgimento di Hawthorne, vale a giustificare una considerazione di esso che, come quella tentata in queste pagine, lo ponga all'interno e non all'esterno della storia poetica hawthorniana.

AGOSTINO LOMBARDO

UN METAFISICO DELLA NARRAZIONE

NATHANIEL HAWTHORNE

Affrontare temi attinenti alla letteratura nord-americana del XIX secolo senza tener conto delle condizioni culturali, sociali, e di costume prevalenti a quel tempo negli Stati Uniti, implica un eccessivo, e forse arbitrario, esercizio di fantasia critica. Il carattere d'inverosimiglianza che verrebbero ad assumere certe coincidenze, se accettate come tali — se, cioè, per ogni singolo caso, si tentasse di dare una spiegazione diversa e autonoma — non può non indurre alla riflessione, e alla conseguente ricerca di un denominatore comune, il quale venga a togliere loro, insieme con quel carattere d'inverosimiglianza, la qualità stessa di pure e semplici coincidenze. Non si può attribuire a mero caso il fatto che, nel giro di pochi decenni, si assista al ripudio della realtà circostante da parte di un così rilevante numero di scrittori, e tra i più rappresentativi: Edgar Poe, respinto ai margini della società per effetto della sua stessa insosserenza dei limiti che essa imponeva; Henry David Thoreau, appartato, quan-d'anche per soli due anni, tra i boschi; Herman Melville, errabondo, per un più lungo periodo di tempo, sui mari; Emily Dickinson, reclusa in veste bianca tra le quattro mura della sua casa; e infine, pontefice massimo di quella fuga dalla realtà, quasi un'esaltazione del deserto, che si fregiò del nome di « trascendentalismo », Ralph Waldo Emerson, ottimistico assertore della rispondenza tra microcosmo e macrocosmo, per cui al più modesto e sprovvveduto di cibo spirituale tra gli uomini era offerta la consolante teoria che nelle forze dell'anima individuali risiede l'intera vita dell'universo, sino all'aggressivo individualismo dell'affermazione che « though I prize my friends. I cannot afford to talk with them and study their visions, lest I lose my own »¹. Non altra impostazione filosofica era forse pos-

¹ Essays: « Friendship ». In *Complete Works*, « The Riverside Edition », Routledge, London, 1883, vol. II, p. 205.

sibile in un paese travagliato, da una parte, da un sempre più invadente spirito pratico, e cosciente, dall'altra, fino allo spasmo, di una paurosa indigenza di tradizioni.

Non diverso, almeno durante il lungo avventiziato, l'atteggiamento di Nathaniel Hawthorne. « In this dismal chamber fame was won »². Si riferiva alla squallida stanza della sua casa a Salem, dove, per quasi tredici anni, mantenendo rari e fugaci contatti con il mondo esterno, egli aveva affinato l'animo e lo stile per l'opera alla quale si sentiva chiamato; ma lo « squallore » di quella solitudine egli aveva evidentemente giudicato più utile, ai fini cui mirava, che non il misero commercio umano che potevano offrirgli i suoi anche più squallidi concittadini³.

Pur facendo, come imponc l'esuberante temperamento dello scrittore, la debita tara, le impressioni americane fissate dal Dickens nelle sue *American Notes* e, più, nel *Martin Chuzzlewit*, non possono non lasciare parecchio perplessi circa la possibilità — da parte di individui ricchi di qualità non comuni, e delle conseguenti aspirazioni — di accettare un così triste contorno e, meno che meno, di trovarc in esso motivi d'ispirazione poetica. Non si dimentichi che il realismo — sia pure con la sua implicita condanna della realtà in ciò che in essa è di più repellente — era ancora di là da venire, e che il romanticismo imperante risuonava i dati forniti dall'esperienza d'ogni giorno, come troppo difformi dall'ideale visione del mondo da cui era pacifco la poesia dovesse prendere le mosse, e facendo di essa un costante termine di paragone con l'aborrita realtà.

Nathaniel Hawthorne ha fissato in termini autobiografici e, al tempo stesso, di ampia portata storico-critica, la natura delle condizioni sfavorevoli nelle quali, a parer suo, si trovava a dover lavorare uno scrittore americano del suo tempo: « No author, without a trial », egli scrisse nella prefazione a *The Marble Faun*, « can conceive of the difficulty of writing a romance about a country where there

² (1836) *Passages from the American Notebooks*, Smith, Elder and Co., London, I, p. 27.

³ « He was poor, he was solitary, and he undertook to devote himself to literature in a community in which the interest in literature was as yet of the smallest ». Henry James, *Hawthorne*, Macmillan and Co., London, 1879, p. 30.

is no shadow, no antiquity, no mystery, no picturesque and gloomy wrong, not anything but a commonplace prosperity, in broad and simple daylight, as is happily the case with my dear native land».

Circa l'uso della parola «romance», che implica il rifiuto della parola «novel»⁴, si noti che di esso, e di quel rifiuto, l'autore era perfettamente consapevole: «When a writer», aveva scritto nove anni prima, nella prefazione a *The House of the Seven Gables*, «calls his work a Romance, it need hardly be observed that he wishes to claim a certain latitude, both as to its fashion and material, which he would not have felt himself entitled to assume had he professed to be writing a Novel». Se ne può legittimamente dedurre, mi sembra, che lo Hawthorne non riconosceva in sé le qualità atte a una narrazione di carattere realistico o, meglio, che, nonostante le denunciate difficoltà, le quali si sarebbero opposte, secondo che egli certamente pensava anche a quel tempo, alla creazione di un «romance», egli reputava ancor meno agevole di costruire un racconto prendendo spunto unicamente dai motivi che gli poteva offrire l'esperienza diretta. Non si dimentichi che *The Marble Faun* porta il sottotitolo di *The Romance of Monte Beni*, e che perfino la sua esperienza «collettivista» di Brook Farm lo Hawthorne raccontò in un'opera nel titolo della quale, *The Blithedale Romance*, l'uso della parola «romance», per quanto in apparenza paradossale, è pienamente giustificato dall'interpolazione, come si vedrà non proprio felice, di elementi che sfiorano il fantastico. Si noti infine che la frase conclusiva del brano citato acquista un valore di sarcasmo anche superiore al suo significato letterale, ove si riconosca che essa sembra tolta di peso dall'opera più pessimista che mai si sia scritta: i *Gulliver's Travels*⁵. È caratteristico che lo Hawthorne ricorresse per quelle parole proprio al tono dell'asprissimo e inconciliabile Jonathan Swift.

«Those who live in the desert must find in their own souls secret springs»⁶, s'è scritto a proposito dello Hawthorne; ma lo

⁴ «In another society he might have been the novelist, not the romancer, which in the notebooks he sometimes seems studious to become». Mark Van Doren, *Nathaniel Hawthorne*, Methuen and Co., London, s. a. (Pref. 1948), p. 45.

⁵ Cfr., ad esempio, Parte II, Cap. VI.

⁶ *Literary History of the United States* by Robert Spiller ecc., Macmillan Co., New York, 1948, vol. I, p. 440.

stesso autore, poche righe più sopra, aveva citato queste parole dello Hawthorne stesso: «I have fallen into a quagmire of disgust and despondency with respect to literary matters. I am tired of my own thoughts and fancies, and my mode of expressing them»⁷, le quali sembrano deprecare senza attenuanti l'incolmabile svantaggio iniziale rappresentato dalla mancanza di quelle sollecitazioni esterne che gli avrebbero consentito di trovare materiale di poesia al di fuori dei propri «pensieri e fantasie» di uomo isolato in un mondo incapace di suscitare entusiasmi o di offrire la soddisfazione e lo stimolo d'una adeguata rispondenza.

S'è detto sin qui come lo Hawthorne deprecasse la scarsezza di materiale passibile di trattazione poetica offerto a uno scrittore della Nuova Inghilterra negli anni in cui egli si trovò a nascervi e vivere. Quanto fosse di vero nella sua convinzione; quanto, se non altro, le probabili conseguenze di quelle particolari condizioni di vita trovino conferma nella qualità della sua fantasia e del suo stile, può essere dimostrato da un esame dell'opera orientato in quel senso.

Segni premonitori di quello che sarà il mondo artistico di Nathaniel Hawthorne appaiono sin dal giornaletto manoscritto che egli, letterato in erba, compilò per circolazione domestica dal 21 agosto al 18 settembre 1820. È noto come il giornaletto, in evidente omaggio a Joseph Addison, s'intitolasse *The Spectator*. In uno dei fogli si legge: «As the wind whistles through the dry and yellow leaves, which but a short time since were green, and flourishing in the fervid heat of summer, it seems to tell us that our youth and strength must fade soon like them»⁸. È una similitudine trita, quale poteva, e potrebbe ancor oggi o tra un secolo, uscire dalla penna di qualsiasi sedicenne in vena di letteratura in qualsiasi parte del mondo; e da adolescente è l'accorata considerazione che essa racchiude. Sia l'uno aspetto che l'altro della frase derivano il loro carattere da una evidente inesperienza di vita e di pensiero. Soltanto se l'atteggiamento che essa rivela si prolungherà anche negli anni maturi,

⁷ *Literary History* ecc. c. s., vol. I, p. 438.

⁸ Elizabeth Lathrop Chandler, *A Study of the Sources of the Tales and Romances Written by Nathaniel Hawthorne before 1853*. Smith College Studies in Modern Languages, July 1926.

ne potremo dedurre che l'esperienza di vita dello Hawthorne fu effettivamente tanto scarsa e — esclusa quella domestica — sgradevole, da perpetuare in lui quella tendenza all'astrazione che mi propongo di dimostrare presente in tutta la sua opera.

Non molto diverse da quelle citate appaiono invero queste parole, che si trovano all'inizio di *The House of the Seven Gables*: «The aspect of the venerable mansion has always affected me like a human countenance, bearing the traces not merely of outward storm and sunshine, but expressive, also, of the long lapse of mortal life, and accompanying vicissitudes that have passed within». Il linguaggio stesso: «venerable mansion», «human countenance», «lapse of mortal life»; il contrasto «storm and sunshine»; quel passare, nella descrizione, dall'esterno all'interno, entrambi interpretati in senso morale, della casa: tutto sta a indicare l'uomo chiuso nel suo mondo, che, quando evoca il mondo reale, lo vede non con gli occhi della fantasia, che sono ancora occhi, in un certo senso, fisici, ma con gli occhi della memoria, conferendogli di conseguenza un aspetto evanescente, quasi le parole, attraversando sottili filtri intellettuali, perdessero man mano di concretezza, senza più suggerire quelle notazioni precise che fanno d'una foglia quella foglia, e d'una estate quell'estate. Il solo fatto, per ritornare alla citazione dal giornalino giovanile, che si accenni alle foglie gialle e secche, le quali or non è molto erano verdi e floride, toglie all'immagine ogni definitezza, mettendo il concetto del mutamento al disopra dell'indicazione di colore e di qualità che sta a rappresentarlo. È un atteggiamento mentale che la citazione da *The House of the Seven Gables* mi sembra confermare, e che definirei «metafisico», nel senso assunto dalla parola nella tradizione letteraria britannica in rapporto con la poesia di John Donne e dei suoi seguaci.

Si prenda una tra le più note poesie del Donne: *A Valediction: Forbidding Mourning*, nella quale si traccia il famoso paragone tra una coppia d'amanti e un paio di compassi, sempre uniti al vertice per quanto lontane le due punte, e tanto più protese le due aste l'una verso l'altra quanto più discoste, e ci si chieda: sono grandi o piccoli, quei compassi? di legno o d'ottone o di quale altra materia? L'impossibilità di dare una risposta chiarisce come il Donne limiti

la sua immagine al « concetto » di compassi, senza evocare ai nostri occhi di lettori un'immagine precisa. Che questa qualità « metafisica » sia, nell'opera dello Hawthorne, preponderante, risulta -- come vedremo, e già indica l'esempio tratto da *The House of the Seven Gables* — non soltanto dai suoi primi balbettamenti letterari, ma anche dalle opere della maturità. L'origine psicologica di essa è esposta in termini chiaramente autobiografici in un racconto giovanile, *The Village Uncle*, nel quale, in prima persona, lo Hawthorne si descrisse come « a hermit in the depths of my own mind... a man who had wandered out of the real world and got into its shadow, where his troubles, joys and vicissitudes were of such slight stuff, that he hardly knew whether he lived, or only dreamed of living »⁹.

Nello studio scritto per la collana degli *English Men of Letters* e pubblicato nel 1879 — mirabile prova che anche la critica può vincere il tempo quando esca dalla penna d'un uomo di genio — Henry James ha definito questo aspetto dell'arte di Nathaniel Hawthorne, con impareggiabile chiarezza ed eleganza, così: « He plays with his theme so incessantly, leads it such a dance through the moonlighted air of his intellect, that the thing cools off, as it were, hardens and stiffens, and producing effects much more exquisite, leaves the reader with a sense of having handled a splendid piece of silversmith's work »¹⁰. È un'epitome di *The Artist of the Beautiful*.

Con il suo carattere autobiografico e l'andamento, se non altro nelle intenzioni, realistico e, comunque, lontano da ogni allegorismo che non fosse quello dell'autoritratto spirituale evocato attraverso una serie di avvenimenti finti, *Fanshawe*, il breve romanzo dato alle stampe dallo Hawthorne nel 1828 e subito ritirato dalla circolazione, era evidentemente una strada sbagliata. Che l'autore vedesse chiaro nel suo errore è dimostrato non tanto dal quasi immediato pentimento, quanto dalla conseguente determinazione di prepararsi alla carriera letteraria, che lo attirava con una prepotenza alla quale non era estranea una violenta ambizione, attraverso un lungo tirocinio di studio solitario. Evidentemente, esaurito l'esile spunto auto-

⁹ Elizabeth Lathrop Chandler, *op. cit.*

¹⁰ Henry James, *op. cit.*, p. 116.

biografico, lo Hawthorne si ritrovò circondato dal deserto, e nell'impossibilità di popolarlo di creature uscite unicamente dalla sua fantasia. C'è da chiedersi se, in quelle condizioni, William Shakespeare stesso sarebbe riuscito a farlo. La narrazione, quale fioriva in quegli anni nei paesi, come l'Inghilterra e la Francia, dove il costume poggiava su una lunga tradizione, mancava in America d'una adeguata prospettiva storica. Dove trovare nella squallida Salem degli anni intorno al 1830 i signorotti e le giovanette campagnole di buona famiglia che popolano i romanzi — e siamo nel primissimo Ottocento — di Jane Austen? dove i César Birotteau, i Cousin Pons, i Père Goriot, i Julien Sorel? Nathaniel Hawthorne volse necessariamente le spalle a una narrazione basata sull'esperienza d'una società ancora priva di caratteri precisi, e si orientò verso il racconto allegorico e l'indagine morale, e giunse in tal modo ai personaggi partendo da vaghi simbolismi e dogmatiche premesse etiche.

La genesi del mondo artistico di nessun altro scrittore, forse, è ricostruibile con altrettanta precisione che quella del mondo artistico di Nathaniel Hawthorne, documentata come essa è dagli *American Notebooks*, i quali confermano con insistenza quasi monotona il carattere astratto, sospeso tra il sogno e l'allegorismo morale, della fantasia che egli andava assiduamente coltivando a quel tempo per le imprese future. Si tratta assai spesso di spunti o temi di possibili narrazioni, i quali raramente si scostano da quell'orientamento «metafisico» della sua mente che soltanto nei due anni successivi alla pubblicazione di *The Scarlet Letter* egli parrà a tratti abbandonare. Eccone alcuni:

To make one's own reflection in a mirror the subject of a story¹¹.

To have one event operate in several places, — as for example, if a man's head were to be cut off in one town, men's heads to drop off in several towns¹².

The ideas of people in general are not raised higher than the roofs of the houses. All their interests extend over the earth's surface in a

¹¹ (1835) *Passages* ecc., I, p. 20.

¹² (1835) *Passages* ecc., p. 21.

layer of that thickness. The meeting-house steeple reaches out of their sphere¹³.

Non si può certo dire che i tetti di quelle case e quel campanile siano «descritti»: il valore delle parole è «metafisico», è volto unicamente nel senso dell'allegoria. E ancora:

A fairy tale about chasing Echo to her hiding-place. Echo is the voice of a reflection in a mirror¹⁴.

To poison a person or party of persons with the sacramental wine¹⁵.

An old looking-glass. Somebody finds out the secret of making all the images that have been reflected in it pass back again across its surface¹⁶.

È evidente che la vita disincarnata degli specchi esercitava sullo Hawthorne un fascino particolare: vita d'ombre.

Non di rado questi astrattissimi temi troveranno in seguito il loro sviluppo in racconti rimasti famosi, come questi due:

A snake, taken into a man's stomach and nourished there from fifteen years to thirty-five, tormenting him most horribly. A type of envy or some other evil passion¹⁷;

A man to swallow a small snake, — and it to be a symbol of a cherished sin¹⁸;

i quali, formulati a sei anni di distanza l'uno dall'altro, ovviamente preludono a *The Bosom Serpent*, incluso, in capo ad altri quattro anni, in *Mosses from an Old Manse*; o questi altri due:

A person to be in the possession of something as perfect as mortal man has a right to demand; he tries to make it better, and ruins it entirely¹⁹;

A person to be the death of his beloved in trying to raise her to

¹³ (1836) *Passages* ecc., I, p. 35.

¹⁴ (6 dicembre 1837) *Passages* ecc., I, p. 130.

¹⁵ (1837) *Passages* ecc., I, p. 134.

¹⁶ (1837) *Passages* ecc., I, p. 134.

¹⁷ (1836) *Passages* ecc., I, p. 30.

¹⁸ (1842) *Passages* ecc., II, p. 66.

¹⁹ (1837) *Passages* ecc., I, p. 130.

more than mortal perfection; yet this should be a comfort to him for having aimed so highly and holily²⁰;

che diverranno *The Birthmark*; o questo:

To represent a man as spending life and the intensest labour in the accomplishment of some mechanical trifle, — as in making a miniature coach to be drawn by fleas, or a dinner-service to be put into a cherry-stone²¹;

da cui l'autore deriverà *The Artist of the Beautiful*.

Altre volte si tratta di spunti anche più esili, quasi scolastici, come:

To think, as the sun goes down, what events have happened in the course of the day, — events of ordinary occurrence: as, the clocks have struck, the dead have been buried²²;

The blind man's walk²³.

An old man, on a summer day, sits on a hill-top, or on the observatory of his house, and sees the sun's light pass from one object to another connected with the events of his past life, — as the school-house, the place where his wife lived in her maidenhood, — its setting beams falling on the churchyard²⁴.

Avesse seguito questa strada, Nathaniel Hawthorne avrebbe finito con l'esprimere il suo mondo nella forma del saggio anziché in quella del romanzo, e certa qualità delle sue opere narrative — più oltre tratteremo a parte della famosa introduzione a *The Scarlet Letter* — sembra invero sottintendere il dualismo implicito nella mia affermazione. A un dipresso è quello che sostiene il James, passando, — dal giudizio citato più sopra, e dalla constatazione che «This natural sense of language, this turn for saying things lightly and yet touchingly, picturesquely yet simply, and for infusing a gently colloquial tone into matter of the most unfamiliar import,

²⁰ (1839) *Passages* ecc., I, p. 273.

²¹ (1840) *Passages* ecc., I, p. 275.

²² (1836) *Passages* ecc., I, p. 33.

²³ (1836) *Passages* ecc., I, p. 36.

²⁴ (1837) *Passages* ecc., I, p. 104.

he had evidently cultivated with great assiduity »²⁵ — al più severo verdetto che « Hawthorne, in his metaphysical moods, is nothing if not allegorical, and allegory, to my sense, is quite one of the lighter exercises of the imagination »²⁶; che in racconti come *The Birthmark* o *The Bosom Serpent* c'è « something stiff and mechanical, slightly incongruous, as if the kernel had not assimilated its envelope »²⁷; e finalmente che, in *The Marble Faun*, « the action wavers between the streets of Rome, whose literal features the author perpetually sketches, and a vague realm of fancy, in which a quite different verisimilitude prevails »²⁸. In una pagina che verrà citata più oltre, quest'ultima affermazione troverà una conferma inappellabile.

Più consapevole dei suoi mezzi, e delle vie da seguire per sfruttarli al massimo, sebbene anche lui più riflessivo che intuitivo, assai più portato all'indagine dei motivi psicologici che a quella presentazione dall'esterno, che può raggiungere risultati di approfondimento del carattere di un personaggio più caurienti e convincenti di qualsiasi analisi, ma è dono di pochi, il James — ottimo critico perché artista tra i più lucidi — seppe meglio contemperare le sue qualità, sottilmente evitando di affrontare temi che sfuggivano alla sua esperienza e alla qualità del suo linguaggio. Si guardi al racconto *The Bench of Desolation*, si noti come il James — il quale aveva conoscenza diretta soltanto di ambienti raffinati — studiosamente si astenga dall'entrare nei particolari della sordida vita condotta per anni dai suoi protagonisti, e si comprenderà che cosa intendo quando affermo che il James seppe meglio contemperare le sue qualità. L'assenza d'una dote determinata diventa un fatto negativo solo quando l'artista si lasci tentare ad affrontare temi che lo costringano a fingere di esserc quello che non è.

Ciò non toglie che il James derivò il tema di *The Bench of Desolation* proprio dallo Hawthorne. In una pagina degli *American Notebooks* si leggono infatti queste righe:

²⁵ *Op. cit.*, p. 120.

²⁶ *Op. cit.*, pp. 62-63.

²⁷ *Op. cit.*, pp. 64-65.

²⁸ *Op. cit.*, p. 169.

To show the effects of gratified revenge. As an instance, merely, suppose a woman sues her lover for breach of promise, and gets the money by instalments, through a long series of years. At last, when the miserable victim were utterly trodden down, the triumpher would have become a very devil of evil passions, — they having overgrown his whole nature; so that a far greater evil would have come upon himself than on his victim²⁹.

Il James capovolse, o poco meno, gli effetti psicologici previsti dallo Hawthorne, ma lo spunto iniziale del racconto fu certamente suggerito dall'annotazione di quest'ultimo.

Anche del celeberrimo racconto *The Beast in the Jungle* si trova il tema già tracciato in almeno tre annotazioni degli *American Notebooks*, e precisamente:

A story, the hero of which is to be represented as naturally capable of deep and strong passion, and looking forward to the time when he shall feel passionate love, which is to be the great event of his existence. But it so chances that he never falls in love; and although he gives up the expectation of so doing, and marries calmly, yet it is somewhat sadly, with sentiments merely of esteem for his bride. The lady might be one who had loved him early in life, but whom then, in his expectancy of passionate love, he had scorned³⁰;

Two persons to be expecting some occurrence, and watching for the two principal actors in it, and to find that the occurrence is even then passing, and that they themselves are the two actors³¹;

A young man and girl meet together, each in search of a person to be known by some particular sign. They watch and wait a great while for that person to pass. At last some casual circumstance discloses that each is the one that the other is waiting for. Moral, — that what we need for our happiness is often close at hand, if we knew but to seek for it³².

Chi abbia presente *The Beast in the Jungle* potrà valutare sino a che punto, pur nella sottilissima trattazione del tema, il James abbia saputo rendere drammaticamente tangibile lo spunto offertogli dallo

²⁹ (1836) *Passages* ecc., I, p. 40.

³⁰ (1835) *Passages* ecc., I, p. 13.

³¹ (1836) *Passages* ecc., I, p. 43.

³² (1837) *Passages* ecc., I, p. 103.

Hawthorne. Questi, mantenendosi su un piano in apparenza più concreto, avrebbe probabilmente ottenuto, in conseguenza della qualità incorporea del suo linguaggio, un effetto anche più astratto che non sia quello ottenuto dal James, il quale trascura tuttavia quasi da cima a fondo gli aspetti esteriori della vicenda per trasferirsi interamente nell'animo del protagonista.

Quali scrittori — poiché non fu soltanto il James a farlo — traessero spunti dagli *American Notebooks* e anche, in minor misura, dagli *English Notebooks*, e per quali opere, potrebbe essere oggetto di una ricerca e di uno studio a parte. Basti qui ricordare il racconto di R. L. Stevenson, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, al quale potrebbe aver dato origine questa annotazione degli *American Notebooks*:

A man living a wicked life in one place, and simultaneously a virtuous and religious one in another³³.

Mi sembra quasi platonistico far rilevare che tanto il James quanto lo Stevenson erano scrittori, per quanto diversissimi, altamente sofisticati.

Torniamo all'esame dei *Notebooks* in sé e per sé, e leggiamo la formulazione di un altro tema narrativo che lo Hawthorne propone a se stesso:

To picture a virtuous family, the different members examples of virtuous dispositions in their way; then introduce a vicious person, and trace out the relations that arise between him and them, and the manner in which all are affected³⁴.

Questo esempio, a me sembra, rivela, meglio di tutti quelli che precedono, il processo creativo cui lo Hawthorne si atterrà in seguito quasi costantemente: partirà, cioè, da un concetto, da un'idea, da una trama, e poi inventerà un certo numero di personaggi che diano corpo a quel concetto, a quell'idea, a quella trama. È un procedimento pericoloso: difficile evitare che qualche cosa dell'origine astratta non rimanga attaccata al personaggio concreto, o che dovrebbe essere tale. Ben diversa cosa è partire da un determinato personaggio, ben

³³ (1837) *Passages ecc.*, I, p. 132.

³⁴ (1836) *Passages ecc.*, I, p. 36.

preciso nei suoi caratteri umani, e poi imbastire intorno ad esso una vicenda, il cui scopo sia unicamente quello di dargli sostanza drammatica. Prima di incontrare la minuscola servetta, che egli investirà del titolo di « Marchesa », il Dick Swiveller di Charles Dickens ha già una sua precisa umanità: il romanzetto d'amore con la « Marchesa » servirà soltanto, come i suoi rapporti con Quilp, a mettere in evidenza le sue qualità potenziali e dar loro vita. In altri termini, mentre Dick Swiveller crea la trama intorno a sé, i personaggi dello Hawthorne vivono invece, e si muovono, costretti entro i limiti d'una trama preordinata, più importante, agli occhi dell'autore, che non sia la loro esistenza autonoma di personaggi. Nulla potrebbe dimostrare l'esattezza della critica mossa dal James, come s'è visto più sopra, a racconti come *The Birthmark* o *The Bosom Serpent* quanto questa notazione, tratta ancora una volta dagli *American Notebooks*:

The scene of a story or sketch to be laid within the light of a street-lantern; the time, when the lamp is near going out; and the catastrophe to be simultaneous with the last flickering gleams³⁵;

o quest'altra:

A person to catch fire-flies, and try to kindle his household fire with them. It would be symbolical of something³⁶.

Nell'un caso si fissa la cornice cronologica del racconto entro termini che non potrebbero essere più precisi, e, sebbene l'autore non abbia ancora pensato quale passione o contrasto drammatico o vicenda di qualsiasi genere egli voglia rappresentare, il progressivo avvicinarsi del secondo di quei termini già contiene astrattamente in sé quello che dovrà essere l'andamento della narrazione, il diagramma, per così dire, del suo « crescendo », sino alla catastrofe; nell'altro caso si va anche più oltre: si annota, cioè, che il raccogliere luciole per accendere con esse il fuoco domestico potrebbe essere utilmente sfruttabile per simboleggiare una qualche esperienza umana che l'autore pensa debba esistere: una sorta di caccia al corpo di un'ombra.

Quanto le condizioni di vita nell'America ottocentesca influis-

³⁵ (1835) *Passages* ecc., I, p. 14.

³⁶ (1838) *Passages* ecc., I, p. 267.

sero sulla formazione intellettuale e fantastica dello Hawthorne, può essere dimostrato anche dal raffronto con uno scrittore, Gustave Flaubert, per alcuni aspetti a lui affine, ma trovatosi a vivere in una ben diversa civiltà sociale e letteraria. Che il Flaubert, anche lui incline alla solitudine e alla contemplazione, — « Pourquoi tout enfant m'enfermais-je seul pendant des heures dans un appartement? »³⁷ — avesse una struttura mentale non dissimile da quella dello Hawthorne appare per molti segni: il suo orrore per la mediocrità contemporanea, ad esempio, che in lui assumeva il carattere dell'abominazione per il « borghese »; o il suo amore per le civiltà antiche e le leggende, le quali occupano nella sua opera il medesimo posto che in quella dello Hawthorne gli elementi al limite tra il reale e l'irreale, anche se egli — diversamente dallo scrittore d'oltre Atlantico — seppe tenere ben distinto il mondo della leggenda da quello della realtà storica, ed entrambi da quello della realtà contemporanea; o, più che tutto, certi passi della sua corrispondenza, ai quali, sebbene essi testimonino d'una abnegazione alla causa dell'arte che non trova degno paragone in alcun altro scrittore, non è tuttavia irreverente, a me sembra, accostare la lunga applicazione dello Hawthorne, allo stesso fine, negli anni del suo lungo tirocinio. Solo che il Flaubert aveva un'idea precisa di che cosa si richieda all'artista, riconosceva che la tendenza all'astratto e al vago toglie di valore icastico alla parola scritta; mentre dichiarava: « Je suis né lyrique, et je n'écris pas de vers »³⁸, oppure: « Ma netteté métaphysique me donne des terreurs »³⁹, s'imponeva una disciplina ferrea, sino ad affermare che mèta suprema per uno scrittore era quella di mettersi davanti a un albero, e descriverlo in modo tale che la descrizione bastasse a renderlo riconoscibile. Per giungere a una simile consapevolezza della natura dell'arte non basta la conoscenza degli autori, è necessario vivere e lavorare al centro d'una società letteraria nella quale questi principi fondamentali siano

³⁷ *Oeuvres complètes. Correspondance*, Louis Conard, Paris, 1927. Troisième série, lettera N.^o 444, a Louise Colet, datata (Croisset) Nuit de mercredi, 1 heure (14 décembre 1853), p. 396.

³⁸ *Op. cit.*, Troisième série, lettera N.^o 435, a Louise Colet, datata (Croisset) Mardi soir, minuit (25 octobre 1853), p. 375.

³⁹ *Op. cit.*, Deuxième série, lettera N.^o 270, a Louis Bouillet, datata Costantinopoli 14 novembre 1850, p. 254.

comuni da secoli come il pane quotidiano, quel pane che a Nathaniel Hawthorne mancava, allo stesso modo che gli mancava quello sfondo storico e di costume, il quale consentì al Flaubert di ritrarre in *Emma Bovary* così la peccatrice singola e altamente individuata che un esemplare umano caratteristico di una precisa categoria etnica, psicologica e sociale. In lei la colpa è conseguenza della sua irrequietezza e della sua insoddisfazione: invece che una peccatrice, si poteva farne una donna resa infelice dalla rinuncia. Di Hester Prynne prima del peccato non sappiamo invece nulla: la sua vita è tutta in funzione di esso.

Per opporre al parallelo con lo scrittore francese quello con uno scrittore americano, il quale ebbe probabilmente a soffrire quanto lo Hawthorne delle particolari condizioni di vita nell'America del suo tempo, si può forse osservare che il mondo narrativo di Nathaniel Hawthorne, sebbene profondamente diverso da quello di Edgar Poe, presenta con quest'ultimo un'analogia che va rilevata. Se è vero, infatti, che i personaggi del Poe sono meri congegni intesi a mettere in movimento le trame paurose o misteriose o soprannaturali che costituivano il mondo poetico dell'autore, e che, fuori di quelle, essi mancano d'ogni consistenza umana, s'è visto come la pur maggiore consistenza umana dei personaggi dello Hawthorne sia stretta entro la rete della vicenda, e si tratta sempre d'una vicenda concepita a priori, sebbene con maggiore aderenza che nel Poe ai motivi che determinano il dramma della quotidiana esistenza. In entrambi gli scrittori, insomma, il personaggio viene dopo il concepimento della trama narrativa, mai prima di esso. Di qui, nel Poe, la totale inesistenza di personaggi autenticamente umani e, nello Hawthorne — con l'eccezione, come si vedrà, di alcune figure in *The House of the Seven Gables* — la caratteristica evanescenza anche dei personaggi più intensamente drammatici.

Come che sia, Nathaniel Hawthorne è uno scrittore autentico, un artista, non un artigiano; e se c'è cosa che distingua l'uno dall'altro è che nella produzione dell'artigiano è assurdo cercare una qualsiasi rispondenza tra opera e opera, tra il tutto e le singole parti: l'artigiano può seguire oggi una «maniera» e domani un'altra «maniera», senza che noi si abbia per questo il diritto di levare il dito

accusatore contro di lui: non è ragionevole né giusto pretendere una cosa da chi si propone di darcene un'altra; nell'artista, invece, l'unità della concezione e della fattura è sempre rintracciabile, e l'una si confonde ed esaurisce senza residui nell'altra. Ci può essere, al caso, un'evoluzione, ma una vera e propria frattura. Se questa può in apparenza verificarsi, come nel Verga di *Storia d'una capinera* o di *Eva*, da un lato, e nel Verga dei *Malavoglia* e di *Mastro Don Gesualdo*, dall'altro, — due fasi nettamente distinte e cronologicamente e geograficamente ben determinate — se ne deve trarre soltanto la conclusione che, per un certo periodo di tempo, e fuori dell'isola natia, il Verga fu un artigiano e non un artista. L'unità del mondo estetico di Nathaniel Hawthorne appare comunque ininterrotta, senza vacanze artigiane⁴⁰, ed è tra le più agevoli da constatare; e il filo conduttore lo offre soprattutto la qualità presso che immutabile del suo stile, anche negli aspetti più minuti caratteristicamente tendente all'astratto, spesso al lirico, dalle prime prove agli ultimi scritti.

Fin dal giovanile *Fanshawe*, quando lo Hawthorne ancora s'illudeva di poter far presa su dati concreti, la qualità « metafisica » del suo stile — cui non di rado s'accoppia un cattivo gusto di cui non so quale altro grande scrittore si sia reso in pari misura colpevole — è palese. Il giovane autore stesso sembra esserne cosciente, quando — pur soggiacendo all'incapacità, tipica del principiante, di rinunciare a un'idea già fissata sulla carta — cede tuttavia alla tentazione (una parola di più, sì; una parola di meno, no!) di inserire una parentesi, nell'erronea speranza che essa valga ad attenuare, mentre non fa altro che sottolinearla, l'eccessiva magniloquenza d'una immagine non certo resa meno indefinita dalla sua sproporzionata grandiosità. Il passo ricorre nel capitolo quinto del romanzo, e dice: « The secret spring of this strange mirth lay in the troubled state of his spirits, which, like the vexed ocean at midnight (if the simile be not too magnificent), tossed forth a mysterious brightness ».

Una prova anche migliore delle tendenze stilistiche dello Hawthorne è data, nello stesso capitolo di *Fanshawe*, dalla sua già palese

⁴⁰ Tali non considererei i libri per bambini — come *A Wonder-Book for Boys and Girls*, *Tanglewood Tales*, *Grandfather's Chair* — nel loro genere, deliziosi.

predilezione per i sostantivi astratti: «A phrenologist would probably have found the organ of destructiveness in strong development, just then, upon Edward's cranium; for he certainly manifested an impulse to break and destroy whatever chanced to be within his reach». Non è certo il caso di insistere sull'intollerabile grottesco della frase; desidero soltanto far rilevare quell'«organ of destructiveness», di cui si troveranno echi in tutte le opere successive, non esclusa *The Scarlet Letter*. Fin dalle prime righe di essa, infatti, l'autore si augura che il rosaio davanti la porta del carcere «may serve... to symbolize some sweet moral blossom, that may be found along the track, or relieve the darkening close of a tale of human frailty and sorrow»; e, al capitolo successivo, la comparsa di un indiano fa osservare all'autore che Hester ne vedeva abbastanza di frequente per fermare la sua attenzione su di lui in quel momento; e aggiunge: «much less would he have excluded all other objects and *ideals* from her mind». Il corsivo è mio, e mi sembra possa esentarmi da ogni commento. Al capitolo sesto, infine, si legge: «Mindful, however, of her own errors and misfortunes, she early sought to impose a tender but strict control over the infant immortality that was committed to her charge».

«Infant immortality»! In quelle due parole, e per cento altri segni appare evidente ai miei occhi la qualità melodrammatica di *The Scarlet Letter*. Sia ben chiaro che non uso l'aggettivo in senso di dispregio; non lo uso, cioè, a indicare una qualità letteraria deteriore, ma con l'intenzione di riferirmi al melodramma musicale nelle sue forme più alte. La funzione del teatro musicale è di esprimere le passioni di un dramma disincarnandole in forme liriche. In un certo senso, l'opera musicale risolve in forme astratte ciò che in una vicenda drammatica è di concreto. Il fatto che Violetta moribonda possa cantare — là dove sul palcoscenico d'un teatro di prosa parlerebbe rantolando — non è inverosimiglianza accettata in vista delle esigenze tecniche del teatro musicale, ma riconoscimento intuitivo che all'opera lirica si chiede di presentare non la realtà, ma il riflesso poetico della situazione reale. Così *The Scarlet Letter*.

La genesi di questa celeberrima tra le opere dello Hawthorne non è diversa da quella già vista per altre. Anche qui il concepi-

mento della vicenda — lo abbiamo già constatato per altra via — precede la creazione dei personaggi, anche se la figura di Hester Prynne, nel suo aspetto esteriore e anche in alcune sue caratteristiche psicologiche, — pur non avendo essa ancora un nome — risale, come è noto, all'ultimo tra i *Twice-Told Tales*, «Endicott and the Red Cross», nel quale si parla di «a young woman, with no mean share of beauty, whose doom it was to wear the letter A on the breast of her gown, in the eyes of all the world and her own children. And even her own children knew what that initial signified. Sporting with her infamy, the lost and desperate creature had embroidered the fatal token in scarlet cloth with golden thread and the nicest art of needlework; so that the capital A might have been thought to mean Admirable, or anything rather than Adulteress».

L'essenza del dramma la si trova tuttavia negli *American Notebooks*, sotto la data del 1837 — lo stesso anno, si noti, in cui vennero dati alle stampe i *Twice-Told Tales* — e proprio in quella seconda parte, che il James rifiutò, dell'annotazione dalla quale egli trasse lo spunto per *The Bench of Desolation*. Si tratta dell'annotazione, citata più sopra, che incomincia con le parole: «To show the effect of gratified revenge...», e si conclude con le parole: «At last, when the miserable victim were utterly trodden down, the triumpher would have become a very devil of evil passions — they having overgrown his whole nature, so that a far greater evil would have come upon himself than on his victim». È il ritratto morale di Chillingworth.

Ardua impresa giungere a una narrazione concreta partendo da una premessa del genere. Si potrebbe definire prosa narrativa quella nella quale le parole sono cose: si legge, poniamo, *The Mayor of Casterbridge*, e il paese dove si svolge la vicenda assume forma, colore, odore, perfino, attraverso la parola scritta; e prosa lirica quella nella quale le parole sono l'eco, o l'ombra, delle cose nell'animo dello scrittore. In *The Scarlet Letter* il linguaggio partecipa piuttosto di questa seconda qualità che della prima, sebbene esso non sia tanto eco o ombra di cose, quanto di passioni, quasi un'astrazione di secondo grado. Di qui la qualità melodrammatica, nel senso precisato più sopra, del racconto. Anche l'opera musicale è un'astrazione di

secondo grado: c'è un libretto, il quale, per quanto misero, ha un carattere, se non altro intenzionalmente, poetico; e c'è l'interpretazione di quel gesto nel linguaggio lirico per eccellenza, che è quello del pentagramma. Per questo motivo, due anni or sono, scrivevo a W. H. Auden — *The Rake's Progress* di Igor Strawinsky, su libretto appunto di W. H. Auden, aveva appena avuto il suo battesimo al teatro *La Fenice* di Venezia — che gli suggerivo di ricavare da *The Scarlet Letter* un libretto d'opera, secondo questo schema approssimativo:

ATTO I

Sipario alzato sin dall'inizio. La porta della prigione. Preludio su due temi fondamentali: il tetro aspetto del carcere e il rosaio davanti la porta. Il palco per la proclamazione della colpa di Hester può naturalmente già essere sulla scena. Entra il Coro. Poi Hester vien fatta salire sul palco. La proclamazione della sua colpa può essere tinta, anche musicalmente, di *grim humour*. Hester scopre il marito tra la folla. Lo scoppio lirico è intuitivo: la pagina musicale può combinare il Coro con la voce del Banditore e quelle di Hester e di Chillingworth. Segue il ductto con Chillingworth. Infine Hester sola. Non saprei immaginare situazione più adatta all'interpretazione musicale.

ATTO II

Hester e Pearl. L'elemento elfico, così efficacemente descritto dallo Hawthorne nella bambina, offre la possibilità di un tema musicale evidente: irrequietezza abbinata con un tocco di impalpabile malia. Poi Hester e Dimmesdale. Le battute: «There is happiness to be enjoyed! There is good to be done!... Preach! Write! Act!» sono già canto: e se ne trovano da un capo all'altro del libro. Poi Hester, Pearl e Dimmesdale. Il modo nel quale la bambina tenta di sfuggire all'uomo che le è padre offre un nuovo elemento chiaramente trasferibile in musica.

Chillingworth solo, poi con Dimmesdale, poi solo di nuovo. È chiaro che ogni personaggio può avere il suo tema musicale che ne annuncia l'ingresso e ne accompagna l'azione.

Dimmesdale sul palco dell'infamia sotto la luna. Poi entrano Hester e Pearl. Infine Chillingworth. Prima un «a solo», poi un trio, infine un quartetto. Hester sa tutta la verità; Dimmesdale non sa ancora chi Chillingworth sia veramente, ma lo crede un demone mandato da Dio a torturarlo; Chillingworth, da parte sua, sa l'intera verità, ma la sua brenosità di vendetta gliela fa vedere da un punto di vista diverso da quello

di Hester. In altri termini: ci sono tre diversi piani d'intendimento di fronte alla medesima situazione da fondere insieme musicalmente. In più, da interpolare, il tema di Pearl; e la notte di luna, il segno nel cielo, le farneticazioni di Dimmesdale: tutti gli elementi dell'opera lirica nelle sue espressioni più intense.

ATTO III

Hester e Dimmesdale nel bosco con Pearl che saltella qua e là: la passione dei due e il loro tormento mescolati con la voce del ruscello e le irruzioni da folletto di Pearl. Nuovi spunti di ispirazione musicale.

Dimmesdale solo. Coro. Confessione pubblica. Morte di Dimmesdale.

Hester sola. Morte di Hester. Marcia funebre. Dimmesdale e Hester possono venire sepolti insieme. Coro finale sulle parole dell'epigrafe: «On a field, sable, the letter A, gules».

W. H. Auden mi rispose, in primo luogo, che Igor Strawinsky, di cui avevo fatto il nome, avrebbe trovato il tema troppo da «dramma musicale»; e, in secondo luogo, che a lui, Auden, il romanzo dello Hawthorne sembrava, ai fini di una interpretazione musicale, troppo sprovvisto di contrasti emotivi: tutto sarebbe in esso, a parer suo, uniformemente cupo, e la storia non consentirebbe di introdurre una trama secondaria di carattere comico.

A dire il vero, il mio schema si concludeva con queste parole: «Naturalmente, parti secondarie si possono affidare al Governatore, a Father Wilson, e soprattutto a Mistress Hibbins, la strega. Quest'ultima, anzi, è indispensabile, per introdurre l'elemento grottesco, di cui nessun artista moderno può fare a meno».

Ho insistito su questo episodio per non lasciarmi sfuggire l'occasione di tentare un eventuale librettista e un eventuale compositore — escluso Strawinsky, perché non il nostro «drammatico» Pizzetti? — a studiare le possibilità tecniche connesse con un'idea che io, ovviamente, ho avuta come letterato ignaro di musica⁴¹.

⁴¹ Purtroppo, avere idee inedite è difficile. Non solo, infatti, nella lettera ricordata più sopra — da Forio d'Ischia, 9 aprile 1952 — W. H. Auden m'informava che almeno due opere erano già state composte sulla trama di *The Scarlet Letter*, e che erano entrambe cadute (il che non prova nulla, in quanto comporre un'opera artisticamente vitale, quale che sia l'origine del libretto, non è da tutti); ma lo Hawthorne stesso — negli *English Notebooks*, 17 settembre 1855 — informa di un tentativo contemporaneo (parrebbe, in contrasto con quanto mi scrisse W. H.

La cosa che qui maggiormente m'interessa è tuttavia che quell'idea mi fu suggerita dalla qualità essenzialmente lirica di *The Scarlet Letter*, la quale deve probabilmente di essere la più nota e apprezzata opera dello Hawthorne proprio a quel suo carattere, più rispondente d'ogni altro al temperamento e alle possibilità dell'autore, e certamente dovuto a quell'indigenza di materiale e d'esperienza umana cui accennai all'inizio, e che rappresenta, particolarmente in questa fasc, il limite della creatività di Nathaniel Hawthorne. Ne fanno fede i *Twice-Told Tales* e i *Mosses from an Old Manse*, di cui *The Scarlet Letter* può considerarsi il coronamento.

Sebbene la prefazione a *The House of the Seven Gables* si chiuda con l'affermazione che il libro può essere letto « strictly as a romance, having a great deal more to do with the clouds overhead than with any portion of the actual soil of the County of Essex », la storia della « maledizione di Maule », s'inserisce tuttavia come un punto di raro equilibrio tra la tendenza « metafisica » dello Hawthorne ad avvolgere la vicenda da narrare in un alone allegorico o di leggenda — al limite, come s'è detto, tra la realtà e l'irrealtà — e l'esigenza che i personaggi abbiano una plausibile consistenza umana. I motivi dai quali *The House of the Seven Gables* deriva il suo carattere unico nell'intera produzione narrativa dello Hawthorne sono abbastanza facili da determinare. È una questione di date: *Fanshawe*, 1828; *Twice-Told Tales*, 1837; *Mosses from an Old Manse*, 1846; *The Scarlet Letter*, 1850; *The House of the Seven Gables*, 1851. Due intervalli di ben nove anni l'uno tra i primi due volumi e tra il secondo e il terzo; quattro anni ancora per dare alle stampe *The Scarlet Letter*, che pure vedemmo potersi considerare il coronamento del periodo dedicato ai racconti brevi; un solo anno, invece, per comporre e pubblicare la più lunga tra le opere condotte a termine sin lì. Evidentemente, il successo di *The Scarlet Letter* aveva dato all'aut-

Auden, non condannato dal pubblico) con queste parole, le quali rivelano un maggiore senso d'autocritica di quanto più sopra non mi sia mostrato disposto a riconoscergli: « I saw in an American paper yesterday, that an opera, still unfinished, had been written on the story of *The Scarlet Letter*, and that several scenes of it had been performed successfully in New York. I should think it might possibly succeed as an opera, though it would certainly fail as a play ».

tore quella fiducia in se stesso che prima gli mancava, abbattuto la parete che lo aveva fatto sentire sino a quel punto separato dai suoi recalcitranti lettori potenziali; e la più breve elaborazione della materia aveva fatto sì che essa prendesse forma prima di giungere a quelle zone rarefatte della fantasia dove le opere precedenti avevano subito il processo di eccessiva decantazione che s'è visto. È una conferma, se ve ne fosse bisogno, che l'astrattismo, o il lirismo, delle opere precedenti traevano origine dall'isolamento dell'autore. In nessun altro libro dello Hawthorne i personaggi principali trascendono i limiti e i vincoli della trama come in questo. Non che la premessa tematica manchi; ma la maledizione di Maule rimane sospesa nell'atmosfera della narrazione come una nube d'uragano, e la vicenda di Hepzibah e di Clifford può svolgersi in modo autonomo, senza che la sovrastruttura metafisica venga a togliere di sostanza corporea ai due personaggi. C'è forse nel libro l'influsso, benefico, del Dickens. È documentato che proprio in quegli anni lo Hawthorne leggeva ad alta voce, in famiglia, il *David Copperfield*⁴². La feroce ironia e la concitazione delle pagine che lo Hawthorne dedica alla morte del giudice Pyncheon sono di tono quasi prepotentemente dickensiano. E ancora, come nel Dickens, la ricca umanità dei due personaggi al centro della vicenda può ben farsi risalire al fatto che essi, rispetto al tema fondamentale, *non sono i personaggi principali*. In questo senso, il personaggio principale è infatti il giudice Pyncheon, e le parti più deboli del romanzo — come appunto accade per quelle nelle quali agiscono i personaggi apparentemente principali del Dickens — sono proprio quelle che lo riguardano. Nemmeno in *Fanshawe* si trova un esempio di concettismo umoristico più infelice di questo, tratto dal capitolo ottavo di *The House of the Seven Gables*: «On this particular forenoon so excessive was the warmth of Judge Pyncheon's kindly aspect, that (such, at least, was the rumour about town) an extra passage of the water-carts was found essential, in order to lay the dust occasioned by so much extra sunshine!». Piuttosto esili, è vero, sono anche i due personaggi secondari di Phoebe e

⁴² Cfr. Randall Stewart, *Nathaniel Hawthorne. A Biography*, Yale University Press, New Haven, 1948, p. 105.

Holgrave, ma essi stanno a rappresentare l'altra premessa astratta del libro, quella, cioè, che condanna la cristallizzazione dello ieri nell'oggi — già presente in *The Scarlet Letter* nel senso che il peggior male del peccato è il rimorso, in quanto cristallizza il passato nel presente; — e di conseguenza essi, e particolarmente Holgrave, figurazione allegorica della giovinezza che guarda attivamente davanti a sé, non riescono a imporsi come creature vive, fuori della cornice entro la quale sono costretti. I personaggi marginali, infine, quali Uncle Venner o il sonatore d'organetto o il bambino divoratore d'un intero giardino zoologico di pan pepato, pur confermando una possibile derivazione dickensiana, confermano, se necessario, quanto mancasse allo Hawthorne di sanguigna creatività per condensare in pochi tratti, come sa spesso fare il Dickens, una figura umana completa, e svincolata da qualsiasi motivo astratto meccanicamente premeditato.

La nuova spinta verso il mondo esterno portò lo Hawthorne a rompere il guscio entro il quale era stato per tanti anni rinchiuso, sino a far sì che egli s'inserisse nell'esperimento «collettivista» di Brook Farm; ma una cosa è andare incontro al mondo attraverso le pagine d'un libro scritto nella solitudine del proprio studio, e altra cosa è uscire materialmente da quella solitudine per tentare di vivere in comunione di vita e di intenti con un manipolo di sconosciuti. È risaputo come, in capo a pochi mesi, lo Hawthorne si ritirasse dalla colonia, non solo, ma, tentato di mettere l'esperienza di quei mesi in forma narrativa, si trovasse di fronte a un dilemma la cui difettosa soluzione conferma quali fossero — pur dopo la parziale eccezione di *The House of the Seven Gables* — gli ingredienti e i limiti della sua arte. Poiché la pura e semplice esposizione, sia pure «romanzata», della realtà evidentemente non rispondeva alla sua concezione della letteratura narrativa, egli immise nella vicenda, in modo assolutamente inconciliabile con gli elementi realistici di essa, la figura immaginaria di Westervelt, rappresentazione tutt'altro che concreta della fascinazione animale che un uomo può esercitare su una donna, e i due tronconi del libro rimangono tristemente separati l'uno dall'altro. La dissociazione è tale che mentre Westervelt è il personaggio più inattendibile tra quanti lo Hawthorne ne

ha creati, le pagine in cui si descrive il ritrovamento del cadavere di Zenobia annegata sono tra le più efficacemente realistiche uscite dalla sua penna: in questo senso, senz'altro, le sue migliori. Sarebbe curioso stabilire se l'ammirazione del Browning per questo romanzo⁴³ fosse dovuta al suo interesse per le pratiche mesmeriche o al riconoscimento di quanto giovasse allo Hawthorne di uscire dal «metafisico» e dal lirico per affrontare il reale.

Quanto la scarsezza d'una realtà circostante degna, ai suoi occhi, di divenire materia di narrazione contribuisse a respingere lo Hawthorne verso le zone più rarefatte della fantasia, s'è cercato di dimostrare. Una realtà nuova gli venne incontro, è vero, al tempo del viaggio in Europa; ma esso produsse su di lui — accresciuto in vista della precedente indigenza — l'effetto che chi si è trovato a vivere all'estero in età ormai matura conosce certo assai bene: una sorta di ubriacatura di vita esteriore. Mentre fra gli aspetti ormai noti e familiari ci è consentito di pensare ai casi nostri, all'ultima disputa interessante, ai problemi privati o pubblici o universali che ci occupano o affascinano, tra quei volti e quegli edifici diversi, sotto un cielo d'altro colore, davanti ad alberi di diversa chioma, si vive solo attraverso gli occhi, si perde contatto con se stessi, né si riesce a stabilirne uno con il nuovo contorno umano. Si pensi a un americano — e a un americano come lo Hawthorne, fin troppo consapevole di essere vissuto sin lì in una sorta di deserto — il quale si trovi a passare dalla Nuova alla vecchia Inghilterra, e poi in Italia. Le sue reazioni — tanto più che confermano il carattere dell'uomo — non possono certo stupire.

Quanto gli americani amino il «pittoresco» è un luogo comune. Henry James ne ha dato un quadretto delizioso e patetico a un tempo in una sua novelletta giovanile: *Four Meetings*. Nathaniel Hawthorne non si mostra insensibile neppur lui al fascino delle antiche mura grondanti di storia, ma la sua esperienza rimane inevitabilmente esteriore. Indulge alla descrizione, ma si sente che la sua partecipazione intima è scarsa. La sua anima romantica, che aveva rifiutato gli elementi d'una realtà del tutto sprovvista di spunti «po-

⁴³ Mark Van Doren, *op. cit.*, p. 212.

tici», era ormai troppo assuefatta a conversare con se stessa per poter stabilire — là dove la cosa, come s'è detto, riesce difficile a chicchessia — un'autentica rispondenza con il nuovo mondo esterno. I *Notebooks* europei si diversificano dagli americani proprio per il loro carattere, in prevalenza, freddamente fotografico. Lo Hawthorne vede e trascrive senza elaborare il suo materiale, senza riuscire a creare un attrito fra esso e la sua sensibilità di poeta. Si guardi a *The Marble Faun*, il suo romanzo «romano», e quale fosse su di lui l'effetto della sua vita in Italia apparirà chiaro. Da un lato, le descrizioni: così minute e accurate che il libro diverrà una specie di *vademecum* dell'americano in Italia; e, dall'altro lato, la vicenda più astratta che l'autore avesse mai concepita sin lì, i cui protagonisti, tra l'altro, con una sola eccezione — ed è quella del quasi mitico Donatello — sono americani.

Il carattere del romanzo, e di tutto lo Hawthorne, si rivela in una battuta di dialogo, il cui valore, ai fini dell'indagine critica che mi sono proposto, mi sembra assoluto e definitivo. Ricorre all'inizio del capitolo ventiduesimo:

«Donatello», said Miriam, anxiously, as they came through the Piazza Barberini, «what can I do for you, my beloved friend? You are shaking as with the cold fit of the Roman fever».

«Yes», said Donatello, «my heart shivers».

In primo luogo si nomina Piazza Barberini: siamo nella definizione topografica più precisa che si possa immaginare. Di lì si passa alla «Roman fever», dove il «Roman» mantiene soltanto in apparenza il legame con l'indicazione toponomastica «romana» che precede, in quanto «Roman fever» sta a significare «malaria», e così quella malattia si denominerebbe in qualsiasi parte del mondo. In altri termini, il particolare dell'individuo scosso da brividi è concreto, ma la designazione di luogo viene, per così dire, vuotata del suo contenuto di mura e aspetti visibili dall'indeterminatezza di quel «Roman», vuoto anch'esso della sostanza del nome da cui deriva. La risposta di Donatello, infine, spezzerà ogni legame con quanto era ancora di corporeo nelle due fasi precedenti per rientrare nell'atmosfera inafferrabile della trama e della fantasia dell'autore: «Yes, my

heart shivers». Anche la malaria è scomparsa per cedere il passo a un'immagine anatomica violentemente traslata al morale.

S'è detto come *The House of the Seven Gables*, pur tutt'altro che scevra di rarefazioni «metafisiche», rappresenti nell'opera di Nathaniel Hawthorne un punto di raro equilibrio tra l'astratto e il concreto. Non è tuttavia il caso di ravvisare in essa la fase intermedia di una evoluzione, di cui, nei tredici anni che intercorrono tra i *Twice-Told Tales* e *The Scarlet Letter* non è la menoma traccia. La parte «fantasiosa» di *The Blithedale Romance* e *The Marble Faun* dimostra abbondantemente l'assenza di qualsiasi appiglio il quale consenta di parlare di processo evolutivo. I tentativi falliti di *The Ancestral Footstep*, *Doctor Grimshawe's Secret*, *Septimus Felton* e *The Dolliver Romance* fanno anzi pensare, se mai, a un'involuzione. In essi infatti — come ha esaurientemente dimostrato Edward Hutchins Davidson nel suo eccellente studio *Hawthorne's Last Phase*⁴⁴ — lo Hawthorne si sforza invano di ritrovare la capacità di condensazione che un tempo gli aveva consentito di dar forma, se non sempre corpo, alle sue fantasie.

Uno tra gli spunti che dovevano dare origine ai due tentativi interrotti di *The Ancestral Footstep* e di *Doctor Grimshawe's Secret* (strano in verità che perfino il nome «Grimshawe» riporti foneticamente all'infelice e condannato *Fanshawe* di circa trentacinque anni prima), fu offerto allo Hawthorne dalla sua visita al Leicester's Hospital e al Ford's Hospital, cui si riferisce questa notazione degli *English Notebooks*:

A collection of sombre and lifelike tales might be written on the idea of giving the experience of these Hospitallers, male and female; and they might be supposed to be written down by the Matron of one — who had acquired literary taste and practice as a Governess — and the Master of the other, a retired school-master⁴⁵.

Nessuna elucubrazione potrebbe essere più astratta di una così artificiosa ricerca di verosimiglianza: si può ben immaginare quale povera cosa sarebbe stata, non la creazione, ma «costruzione» di

⁴⁴ Yale University Press, New Haven, 1949.

⁴⁵ Cfr. E. H. Davidson, *op. cit.*, p. 21.

quella «Matron» e di quel «Master», infarinati di letteratura al solo scopo di rendere plausibile la qualità del loro racconto.

Un altro spunto venne offerto allo Hawthorne dall'aver visto al British Museum «some immense hairy spiders, covering with the whole circumference of their legs a space as big as a saucer»⁴⁶.

Quali e quante metamorfosi allegoriche il ricordo di quei ragni subisse nella faticosa e mancata elaborazione di *Doctor Grimshawe's Secret* è riportato dal Davidson nel volume citato. In un primo tempo, i ragni dovevano rappresentare l'interesse del dottore per gli esemplari entomologici rari, sia pure con la complicazione che «...his intimacy with the African spider (to which some oriental) — perché «oriental»? — «pet name shall be assigned) must throw a sort of grotesque awe about him. It shall be considered his demon»⁴⁷; più avanti «The Doctor's inventiveness shall be perhaps his one Yankee trait, mixed in with and running through all his cobwebby old hereditary nonsense; and it is so inevitable that, having nothing else to act upon, it deals with cobwebs... The Doctor shall have his absorbing dream of regenerating the world by means of cobweb, and quite restoring it to health; and shall pursue his discovery as an alchymist that of the golden secret; and shall think it within his reach, if he could but live a year, a week, a day longer; nay even to finish the one process that he has now in hand»⁴⁸; e finalmente, commenta il Davidson, «Hawthorne turned the spider round and round until it became the symbol of the apothecary's evil influences even after his death»⁴⁹.

Può bastare. Nei resti frammentari di *The Ancestral Footstep* e di *Doctor Grimshawe's Secret*, così come in quelli di *Septimus Felton* e di *The Dolliver Romance* — ancora una volta «Romance»! — le ultime parvenze di realtà sembrano dissolversi completamente nell'atmosfera lunare così opportunamente evocata dal James per definire il genio «metafisico» di Nathaniel Hawthorne.

Mi sono astenuto sin qui dal parlare dell'introduzione a *The* .

⁴⁶ Cfr. E. H. Davidson, *op. cit.*, *ibid.*

⁴⁷ Cfr. E. H. Davidson, *op. cit.*, p. 49, nota 7.

⁴⁸ E. H. Davidson, *op. cit.*, *ibid.*

⁴⁹ E. H. Davidson, *op. cit.*, *ibid.*

Scarlet Letter. Lontana da ogni preoccupazione narrativa, nel senso che lo Hawthorne evidentemente attribuiva alla parola, essa non rientrava infatti entro i limiti del tema che mi ero proposto. Ciò non toglie che la rievocazione dei giorni passati dall'autore nella Custom House di Salem ha una qualità che, a parer mio, fa di quelle pagine le migliori, in senso assoluto, uscite dalla sua penna. C'è forse una reminiscenza della *South Sea House* di Charles Lamb; e lo Hawthorne la cede al Lamb solo perché il linguaggio di quest'ultimo, ricco di echi letterari e stratificazioni storiche tramandati dai secoli e sapientemente usati, ha una squisitezza che non si poteva certo pretendere da un americano dell'Ottocento; ma il tono nostalgico, ironico e affettuoso a un tempo, c'è; e la sua qualità è preziosa. Il giudizio su *The Scarlet Letter* potrà variare con le fluttuazioni del gusto nel tempo; il giudizio su quelle pagine — ho l'ardire di affermare — no, perché esse non nacquero da una fantasia la cui sofisticazione « metafisica » abbiamo potuto supporre dovuta alle particolari condizioni culturali e sociali dell'America ottocentesca, ma da un impulso felicemente affrancato dalla convenzione romantica che, in vista di quelle particolari condizioni, indusse lo Hawthorne a mantenersi piuttosto tra le nubi « overhead » che su quella « verde terra » della quale Charles Lamb si dichiarava « innamorato ».

CARLO IZZO

LE AMBIGUITÀ DI HAWTHORNE

Ai fini di una valutazione del caso Hawthorne non sarà inutile, credo, partire da alcune considerazioni e premesse più generali. Leggendo, infatti, e meditando un autore, il nostro problema centrale sarà sempre, necessariamente, uno e il medesimo, quello cioè dell'apporto che quest'autore abbia recato alla cultura, che indirettamente o direttamente appartiene a tutti, e pertanto siamo tenuti a precisare come meglio lo possiamo i dati e i caratteri di quell'apporto; nel caso di Hawthorne, la validità della sua narrativa. Ancora prima ci saremo chiesti quale sia il posto della letteratura nella vita degli uomini, anche adesso, e quale ne sia il senso. Un'asserzione del poeta-critico Auden che cioè la poesia non è causa ma prodotto della storia¹, ci trova sostanzialmente consenzienti. Direi con parole meno assiomatiche che la letteratura, in quanto espressione per eccellenza, esprime e mette in luce quei momenti psicologici che diversamente resterebbero avvolti e involti nelle ombre del passato e del silenzio, integra e illumina la parte non caduca della storia degli uomini nel mondo e in certi aspetti la completa, perché la interiorizza e la sottrae alle leggi e alle necessità del *fait accompli*, delicatamente inserendo nella vita delle generazioni l'essenza permanente dei fatti transitori.

Tutta l'opera narrativa di Hawthorne, che si vuole qui vedere nella prospettiva della maggiore produzione narrativa americana dell'ottocento, presenta certi caratteri costanti e ricorrenti, approssimativamente definibili. In altre parole, si può ormai dire di Hawthorne, oltre a leggerlo e apprezzarlo, ciò che egli come scrittore è stato e fino a un certo punto non è stato. È, innanzitutto, uno scrittore che a differenza di altri americani della sua epoca, non ha avuto e non ha lanciato un messaggio, è rimasto cioè vincolato a una visione

¹ Vedi «The Public vs. The Late Mr. W. B. Yeats» in *The Partisan Review* Vol. VI (1939).

problematica della vita che non ha risolto in formule o prospettive assiomatiche. È anche uno scrittore legato a un metodo analitico e introspettivo che in qualche momento si direbbe joyciano. In una nota degli *American Notebooks* si leggono queste parole: «il diario d'un cuore umano in un singolo giorno vissuto in circostanze ordinarie». Noi possiamo dissentire dagli assiomi di Poe sulla filosofia della composizione o, che so, di Melville sull'autocrazia e l'elementare dignità dell'uomo democratico, senza dire dell'ottimismo di Emerson e dell'anarchismo di Thoreau; o dalla esuberanza e tracotanza dell'immanentismo di Whitman o dall'irriverenza di Mark Twain; ma, almeno in qualche momento decisivo delle loro opere, sappiamo e vediamo bene che i nostri dubbi sono nostri, non loro. Si può navigare per tutta una carriera di scrittore nei mari smisurati e insondabili delle percezioni e tuttavia pervenire a una esatta definizione dei propri assunti come ha fatto Proust (*La métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style — Les choses ont autant de vie que les hommes*) o mantenersi nell'immoralismo e, una volta per tutte, proclamarne la validità e la necessità estetica, come ha fatto Gide (*Il faut tout représenter*), e si può ipostatizzare la malinconia come ha fatto Baudelaire. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi: persino la visione olimpica di un Goethe, è una *Weltanschauung* non necessariamente inopinabile. Ma in tutta l'opera di Hawthorne la luce e l'ombra restano complementari, compenetrandosi a vicenda senza che l'una prevalga sull'altra, e tale complementarietà tanto è connaturata all'indole di questo scrittore che persino i suoi simboli, che rappresentano altrettanti dati caratteristici o segni di riconoscimento della sua tessera di scrittore, non si distaccano nettamente da lui e s'imbevono di autobiografismo, essendo tanto sensibile in essi l'intrusione dell'autore, che nemmeno riescono a concretarsi e a spiegarsi a sufficienza. È questo, mi sembra, un aspetto di quel che potrebbe dirsi il suo manierismo e barocchismo: il quadro di Caravaggio alla Borghese in cui Cristo giovinetto calpesta il serpente non meno vitale e plastico di lui, anche sotto il tallone che gli preme la testa, illustrerebbe bene certi momenti narrativi di Hawthorne.

È sintomatica la cautela di questo autore nelle sue stesse dichiarazioni di principio, persino nella scrittura diaristica che è per sua natura più rapida e incontrollata: «Sono a metà convinto che la riflessione è invero la realtà — l'oggetto reale che la Natura imperfettamente figura al nostro grossolano senso (*images to our grosser sense*)». E per meglio convincersene ha persino bisogno di mettersi e di mettere i suoi personaggi, anche materialmente, di fronte a uno specchio: «Fare della propria immagine riflessa in uno specchio il soggetto d'un racconto». Si veda per contrasto un giudizio d'un simbolista cattolico come Francis Thompson (che peraltro non è da considerarsi un campione di coerenza ideologica e nemmeno inventiva): «È un canone definito dalla esegesi scritturale cattolica che mentre l'uomo allegorizza per mezzo di parole e di cose, Dio allegorizza anche per mezzo di persone e fatti. Non si dimentichi che lo stesso Verbo divino è persona»². O si pensi alle minute analisi svolte dal Newman intorno al concetto della «apprensione reale» della verità rivelata; o, addirittura, all'estremo opposto, si guardi alla lucidità e baldanza degli aforismi deistici e sincretistici di Emerson. Indeciso fra il bisogno di confessarsi pubblicamente (alla Gide, noi diremmo) e il bisogno di segretezza, egli ricorse, come ha visto bene il Cowley, a una sorta di compromesso: «Egli si rivelò, è vero, ma solitamente attraverso un velo di allegoria e simbolo»³; i suoi simboli e le sue allegorie risentono, spesso, di quel compromesso. Non sono, o raramente sono, simboli nudi ed essenziali, ma csornati e circostanziati, a volte sino al limite della sovrastruttura di gusto barocco. Son troppo spesso esplicati e non fatti impliciti e come sottintesi da una tradizione. L'eccezionale magnifica e proclama la propria eccezionalità, ed è piuttosto l'autore che il lettore a leggere e scoprire i personaggi. Al critico, ahimé, resta poco da fare. Se è vero che Hawthorne, come anche James lo ha riconosciuto, è alle origini del romanzo psicologico americano (e ciò è vero soprattutto o forse soltanto se si consideri la psicologia del peccato) è anche

² Vedi in: *Literary Criticism* by F. T. ed. by T. R. Connolly S. J., New York 1948 (recensione a *Religio poetae* di G. Patmore, apparsa originalmente in *Merry England*, sett. 1893).

³ Vedi l'introduzione a *The Portable Hawthorne*, New York 1948.

vero che James ha trasfuso in una tecnica articolata ed elastica in cui restano, come nei maestri del romanzo europeo, impliciti e non magnificati, quei processi narrativi del suo predecessore. Hawthorne esibisce invece un po' provincialmente i suoi paragoni, e il didatticismo dei suoi troppi incisi, che vorrebbe rafforzarli, concorre invece a indebolirli. Matthiessen, profilando l'eredità di Hawthorne, lo ha rapportato a Eliot oltre che a James, ma in Eliot, più ancora che in James, gioca il dato implicito, che viene a identificarsi con la tradizione, la assimilazione spontanea o riflessa di apporti storici e culturali.

Chi peraltro ancora oggi, avvicinando l'ottocento americano, volesse ancora accarezzare l'illusione o il mito dell'uomo allo stato naturale o quasi, naturalmente felice e buono, dovrebbe fare i suoi conti, prima ancora che con Poe, con Hawthorne e Melville. Più vergine che negli europei fu semmai negli scrittori americani il dolore e, soprattutto fra i militanti dell'altra parte, i trascendentalisti veri e propri e, con loro ma anche prima di loro, i deisti, come Franklin, fu più urgente e combattivo il desiderio di liberarsene. Così, nella politica l'America fu (ed è stata anche in tempi recenti) terra di prova e di collaudo. I pionieri inglesi e di altre parti d'Europa portarono seco un protestantesimo antieuuropeo (Auden ha giustamente osservato⁴ che la guerra fra protestanti e cattolici sul piano politico non si risolse in un senso o nell'altro) e realizzarono in America inizialmente un isolazionismo che l'Europa, includendovi l'Inghilterra, non aveva consentito. Già alle origini della sua storia, il popolo americano assiste al curioso fenomeno di una rivoluzione di premesse illuministiche che, giovandosi del sostegno di francesi americanizzati e di americani francesizzati, fa tuttavia le prove strategiche, in un terreno vergine, di quella francese. In questo senso, e prescindendo da ogni considerazione di fortuna e di successo, le origini dell'ideologia americana non sono molto dissimili dalle origini dell'ideologia rivoluzionaria russa. Anche i «classici» americani dell'ottocento vissero o soffersero di questa situazione complessa, di questa laboriosa palingenesi. In un terreno culturale esperito e sfrut-

⁴ Vedi l'introduzione al vol. II di *Poets of the English Language*, Londra 1952.

tato come quello francese non vedo come avrebbe potuto germinare un racconto insieme ossessivo e pacato quale *The Scarlet Letter*. Non saprei come inserirlo in quella tradizione, anche, direi, a motivo della durezza delle sue articolazioni, e nemmeno so leggerlo in una traduzione. Il caso di Poe era diverso perché l'eccezionale e lo « straordinario » sono nella sua opera compiutamente oggettivati, distaccati da lui in più coerenti proiezioni fantastiche che riflettono d'altronde una inventività e multiformità in lui precipue, onde il lettore si sorprende che l'ossessione non induce in Poe la monotonia (anche se l'analista la riconduca alla monomania). Poe i suoi incubi li articola e li congegna, in parte anche li automatizza e li meccanizza con un *esprit de géometrie* che non è stata l'ultima ragione del suo successo in Francia. Poe è anche evasivo e in parte anche mistificatore, ed evade e mistifica anche la peccaminosità dell'uomo. Il peccato, che è il motivo centrale dell'opera di Hawthorne, non appare, che io sappia, nei racconti di Poe, e il male vi è una monstruosità esistente o, come diremmo oggi, esistenziale. E questa evasione, delirante ma singolarmente lucida nel delirio, ha forse concorso ad affascinare Baudelaire, cui era negata. È curioso osservare che Poe, distinguendo con sottile dialettica la originalità dalla peculiarità, in una recensione dei racconti di Hawthorne, abbia sentito il bisogno per difenderli (e difendere implicitamente la propria opera) di offendere al tempo stesso i trascendentalisti. Mentre in realtà Hawthorne non aveva assunto una posizione polemica nei confronti del trascendentalismo, ma semplicemente non poteva, anche volendolo, assimilarlo perché troppo assorbito dal problema del peccato. Egli, in questo meno artista di Poe, giungeva cautamente e persino a volte *malgré lui* alle proprie sentenze ed enunciazioni.

Nella prospettiva dei motivi dominanti della letteratura romantica ricondotta dal Praz ai tre miti della morte, della carne e del diavolo, e alle loro mescolanze febbrili, Hawthorne, sebbene per natura rifugga così dalla esaltazione come dalla trasfigurazione della carne, rientra in pieno. E per quanto riguarda il diavolo, io quasi non vorrei dirlo o dirlo solo a bassa voce, ma la parte artisticamente meglio esperita e meglio espressa dell'opera di Hawthorne è forse proprio quella che dà maggior risalto a un calvinismo esasperato nel

satanismo vero e proprio. I suoi racconti migliori sono proprio i più diabolici, quelli che più catastroficamente proiettano la vittoria del male metafisico, del principio indistruttibile del male, sulla volontà che ne viene annientata. Potrà bastare, di codesti racconti, citarne due. Il primo, *Young Goodman Brown*, che è il più bello di tutti, è uno scatenamento e in questo senso una totale liberazione del pessimismo di Hawthorne: una *Walpurgisnacht* senza via d'uscita e senza compenso, il *climax* d'una tragedia d'orrore staccato dal resto, un totale capovolgimento di valori, una *Umwälzung der Werte*, una variazione in chiave narrativa sul tema delle streghe macbethiane: *Fair is foul, and foul is fair*. Nell'economia dell'opera di Hawthorne e della sua fantasia inventiva, rappresenta il momento delle tenebre, dell'apoteosi del caos eretto a legge e si ambienta in un paesaggio notturno che consente e commenta:

La foresta diveniva più selvatica e tetra e più evanescente, abbandonandolo nel cuore della cupa selva, ancora lanciato innanzi dall'istinto che guida l'uomo mortale al male. L'intera foresta era popolata di suoni paurosi...

Poi la scena s'illumina di luce infernale durante la messa nera che raccoglie intorno a sé «tutti», i malvagi accanto ai presunti santi. L'altro racconto, *Ethan Brand*, non meno impressionante, condensa in un singolo individuo e concentra in più concreta simbologia un altro *leitmotiv* catastrofico, quello del «peccato imperdonabile», l'orgoglio, che si configura alla fine in un cuore di sasso racchiuso in uno scheletro calcinato dal fuoco. Una visione insomma della storia dell'uomo che forse nemmeno le più macabre fantasie degli artisti del barocco avevan concepito. In questi momenti narrativi, in questi racconti che non possiamo non sentire rivelatori, come peraltro in alcune singole scene dei suoi romanzi, Hawthorne davvero ci appare più ossessionato di Poe, assai meno di lui capace di controllare le proprie ossessioni, incapace di vivere senza la propria ombra come il personaggio di Chamisso, e ossessionatone al punto da tormentarla sadicamente, come quel personaggio abbozzato nei suoi *American Notebooks* che attende a lanciare sassi dalla cima d'un alto scoglio alla propria ombra distesa, «*far below*», sul mare (in altra

nota gli uomini sono paragonati ad alberi che si riflettono in un fiume, inconsapevoli d'un mondo spirituale tanto vicino a loro).

I due racconti sono entrambi alimentati unicamente dalla vena satanica, ma il satanismo è presente e riaffiorante in tutta l'opera di Hawthorne. In un brano del suo ultimo romanzo finito, *The Marble Faun*, si legge addirittura una pagina in cui il peccato, e proprio nelle sue qualità metafisiche, collettivizza il male, come nell'ortodossia si collettivizza il bene; insomma una sorta di comunione dei peccatori che prende il posto della comunione dei santi:

È un pensiero terribile, che un misfatto individuale debba fondersi nella grande congerie dell'umano crimine e ci renda — noi che sognavamo unicamente il nostro piccolo personale delitto — ci renda colpevoli di tutto il male. Così Mirjam e il suo amante non erano una coppia isolata, ma eran membri di una innumerevole confraternita di colpevoli, che rabbrividivano l'un dell'altro.

Il senso stesso dell'amore, in Hawthorne come in Baudelaire (*un crime où on ne peut pas se passer d'un complice*), è quello di una complicità nel male, e un raffronto fra l'americano e il francese sarebbe in tal senso istruttivo. La stessa Pearl in *The Scarlet Letter* ci viene rappresentata come un fiore del male, proprio nel senso baudelairiano, ma Baudelaire aveva assimilato tutto un mondo posteriore a Roussau e alla Rivoluzione, inaccessibile a Hawthorne. E qui siamo giunti sulla soglia del *background* storico e storiografico del racconto di Hawthorne, un aspetto più esteriore ma tuttavia importante e integrativo in una indagine della simbologia di quest'opera.

I narratori americani dell'ottocento son piuttosto che nutriti, affamati di storia, Melville il più famelico. Hawthorne, come fece ma più riccamente e spettacularmente Melville, s'impegnò a patinare d'antico il piuttosto recente passato americano. Meno inventivo di Melville e meno fantasioso ed evasivo di Poe, egli partì da un innato culto della memoria degli avi americani corroborato dalla lettura di Scott in cui scorgeva forse significazioni più profonde del necessario. Né sarà inutile registrare accanto ai romanzi di Scott altre sue più consistenti letture giovanili: Paolo Sarpi, Thomas

Browne, Spenser, naturalmente Bunyan, De Quincey. Spenser e Bunyan possono avere alimentato in modi diversi ma concorrenti il suo bisogno d'allegorismo, Sarpi può aver invigorito il suo antiromanismo, Browne può avere influenzato il suo periodare sentenzioso e baroccheggiante, De Quincey gli avrà forse prestato, insieme con le dovizie della sua prosa, la suggestione del delitto contemplato come arte. Accanto a questi, altri apporti mediati e immediati ci sarà agevole di cogliere non solo nel fraseggiare e periodare elaborato, a volte quasi pedantescamente o provincialmente arcaicizzante, della «prosa d'arte» di Hawthorne, ma anche nella sua struttura compositiva e persino nell'atteggiarsi speculativo dell'autore. La prosa lavorata e ricamata di Hawthorne è invero una ben eloquente testimonianza della sua individualità e si distingue nettamente dalla prosa illuministica di Emerson e dei trascendentalisti in genere, come anche dalla prosa meglio congegnata e integrata da apporti continentali di Poe. Giungerei anzi a dire che Hawthorne abbia letto Shakespeare e Milton con occhi diversi e con intenti diversi da quelli di Emerson. Tali riscontri, uniti all'apporto del linguaggio biblico, si possono agevolmente precisare ed esemplificare in una lettura attenta. Ma per una prima orientativa indicazione di apporti immediati, non sarà inutile registrare per esempio un giro di frase come questo: «...and affirm, that either this being should not have been made mortal, or mortal existence should have been tempered to his qualities» (*The House of the Seven Gables*), o parole e locuzioni evidentemente shakespeariane come «ecstasy of mischief» (*id.*), «To morrow! To morrow! To morrow!» (*id.*), «multitudinous» (*The Scarlet Letter*) o un'apposizione ovviamente miltoniana e insieme shelleyana: «horror-stricken multitude» o l'arcaico «fowls» per «uccelli», il secentesco «bright plumage», tutto il tono oratorio o predicatorio del sermone rivelatore in *The Scarlet Letter* o di quello che l'autore, in un capitolo di *The House of the Seven Gables*, rivolge a se stesso e al lettore, infierendo non senza ingenua inumanità contro il giudice Pyncheon vivo e morto⁵. Non è certo difficile rile-

⁵ Tutto il capitolo *Governor Pyncheon*, anche strutturalmente, con le stentate similitudini, l'umorismo macabro, le stentoree apostrofi, è di gusto assai dubbio. È un documento del peggiore e deteriore Hawthorne.

vare il simbolismo dei nomi dei personaggi di Hawthorne, anche essi riconducibili all'esempio di scrittori e predicatori puritani d'Inghilterra e, più tardi, d'America; in essi si palesano certe esigenze e tendenze semirepresse riportabili in ultima analisi a un barocchismo controllato, a un barocco-riformato per così dire. Ma più arduo sarà lo studio di rapporti indiretti o mediati. Il richiamo ai «metafisici» molto opportunamente segnalato dal Praz⁸, merita qui d'essere riconsiderato. Esso non solo attesta un retaggio culturale e formale, ma al tempo stesso lumeggia alcuni aspetti della meditazione religiosa, della vita interiore, dell'introspezione, infine dell'ambiguità di Hawthorne. C'è un brano, nel secondo capitolo di *The Scarlet Letter*, che Lawrence riporta insieme con altri, in *Studies in Classic American Literature*, come una sorta d'implicito «manifesto» dell'ipocrisia latente nel moralismo puritano, da lui apocalitticamente denunciato nel saggio in questione. È in sostanza una delle tante intrusioni dell'autore e delle sue riflessioni nel corso del racconto che caratterizzano tutta l'opera narrativa di Hawthorne. Il brano commenta l'apparizione di Hester, che incede in mezzo alla folla recando sul petto il fiammeggiante emblema del suo peccato:

Se in quella folla ci fosse stato un papista, avrebbe forse veduto nella bella donna, così pittoresca nell'arredo e nel comportamento, e con la bimba in braccio, un oggetto tale da richiamargli l'immagine della Divina Maternità, che tanti egregi pittori hanno gareggiato a rappresentare: qualcosa che gli avrebbe invero richiamato, ma solo per contrasto, quella sacra immagine d'incontaminata maternità, il cui Infante doveva redimere il mondo...

Qui la riserva formale e insieme l'atirazione per le forme del culto romano sono non meno indicative e suggestive che nel sonetto di John Donne:

Show me deare Christ, thy spouse, so bright and cleare,
What, is it she, which on the other shore
Goes richly painted?...

Accanto a questo brano, e nel medesimo contesto, il lettore ricorda l'accenno alle pratiche ascetiche in cui si macera, senza perciò

⁸ Vedi in *Cronache letterarie anglosassoni*, Roma 1951, II, 133-43.

redimersi dall'adulterio, Dimmesdale, che è personaggio per tanti tratti autobiografico:

Il suo interno tormento lo induceva a pratiche che meglio s'accordavano alla vecchia e corrotta fede di Roma che non alla miglior luce della Chiesa in cui era nato ed era stato allevato...

Ricorderà anche il potere d'attrazione che la pratica della confessione esercitò su Hawthorne, la confessione pubblica di Dimmesdale in *The Scarlet Letter* e la confessione privata di Hilda in *The Marble Faun*, e nemmeno dimenticherà, passando a un documento più direttamente autobiografico, una nota diaristica da lui vergata a Roma: e proprio a conclusione di uno sfogo di malumore contro la Città Eterna:

... quando abbiamo lasciato Roma in tale [pessimo] umore, rimaniamo stupefatti di scoprire a poco a poco che le corde sensibili del nostro cuore si sono misteriosamente attaccate alla Città Eterna, e ci tirano di nuovo verso di essa, come se essa ci fosse più familiare, come se fosse più intimamente la nostra patria del luogo medesimo dove siamo nati⁷.

⁷ Vedi in Mario Praz: *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano*, Firenze 1952, pag. 443.

Sull'atteggiarsi di Hawthorne di fronte al cattolicesimo si legga quanto scrive e riporta il Matthiessen (*Rinascimento americano*, Torino 1954, pagg. 371 e 428-29). Il M. osserva che la nozione che Hawthorne ha del peccato è analoga a quella che ne ha Milton, e cita persino le parole dell'*Exultet*: *O felix culpa* ecc. Ma se Praz ha parlato giustamente in proposito d'una «funzione elevatrice», non vedo però traccia, nell'opera di Hawthorne, di una nozione della remissione del peccato. Sempre sulle tracce del M. sarà opportuno ricordare che le due figlie di Hawthorne non tollerarono di permanere nell'agnosticismo paterno e si convertirono una all'anglicanesimo e l'altra, insieme col marito, al cattolicesimo.

V. W. Brooks (*La fioritura della nuova Inghilterra*, Roma 1953, pag. 186) cita una frase che Hawthorne a Salem avrebbe pronunciata a un amico: «Sono un uomo condannato e devo cambiare di religione». Circa l'atteggiamento di Hawthorne nei confronti delle idee positivistiche o progressistiche il suo scetticismo congenito risulta meglio che altrove in *The Blithedale Romance*, in cui quelle idee vengono implicitamente respinte. L'avvertimento autobiografico suona anche un brano in *The Scarlet Letter* su Dimmesdale: «In nessuna condizione sociale egli sarebbe stato quel che si dice uomo di vedute liberali; sarebbe stato sempre essenziale per la sua pace di sentire la pressione di una fede intorno a lui...». Interessante in proposito il giudizio di Eliot su Hawthorne riportato dal Matthiessen, *op. cit.*: «Né Emerson, né alcuno degli altri fu reale osservatore della vita morale. Hawthorne fu tale e fu realista...». Le idee di progresso insomma si direbbe che per Hawthorne fossero, nei confronti della vita morale, «ilarie» come per Manzoni.

E Roma è nel *Marble Faun* quella «città lordata di sangue (*blood-stained*)» tanto suggestiva peraltro ai due protagonisti dell'omicidio, Donatello e Miriam, che essi la traversano accompagnandosi idealmente alle «ombre maestose e colpevoli» che d'epoca in epoca l'hanno frequentata; fra esse Miriam rievoca le ombre degli uccisori di Cesare nel luogo ove fu ucciso. Fraternità, come ella stessa la chiama, di omicidi; comunione, dobbiamo ripeterlo, dei peccatori.

Non sempre però il simbolismo storico di Hawthorne s'illumina di così ambigi bagliori; anzi, in alcuni racconti giovanili, come *The Maypole of Merry Mount* e *The Gray Champion*, che sono logicamente assai cari alla coscienza nazionale americana, esso assume i caratteri araldici della rievocazione e ricostruzione.

Sui dati strutturali e simbolici del racconto di Hawthorne c'è ancora molto da dire. Il problematismo e le ambiguità in cui si dibatteva l'autore vi sono ovunque presenti. Il suo simbolismo troppo sovente si contamina e s'appesantisce in didascalie e in divagazioni formulate a volte con prolissità, pedanteria, presunzione. Sono gli aspetti men persuasivi dell'egocentrismo di Hawthorne, un'altra testimonianza di cultura sincretistica ed eclettica, di non raggiunta sintesi narrativa, difettosa economia del racconto e persino sperpero verbale. Se il peccato, con i suoi effetti psicologici e catartici, è il motivo dominante, il postulato calvinistico, l'imperativo categorico del suo racconto, anche lo studio dei motivi secondari, della parte per così dire discorsiva, concorre a illuminarci la sua opera. È in sostanza il commento offertoci dallo stesso autore per illustrarci di rincalzo i suoi simboli e le sue nozioni. I paragoni e le similitudini che incontriamo nella lettura di Hawthorne, attraverso un procedimento analogo a quello dei «metafisici», partono dall'astratto per arrivare al concreto. È, in altre parole, il paragone che fa testo e il concreto, nel caso di Hawthorne il personaggio e la sua situazione, fa da commento. Nelle similitudini e nei paragoni di Manzoni (o anche di Wordsworth) assistiamo invece a un processo inverso, in cui il personaggio illustra la similitudine, attraverso un rapporto calzante fra l'individuale che è creazione del poeta e l'universale o generale che sono patrimonio comune e permanente di cultura e di esperienza; dal concreto insomma, inteso come situazione tipica e

particolare, all'astratto, inteso come dato e commento generale, o tradizionale, o naturale. Quando invece, come spesso in Hawthorne, il punto di riferimento o commento sia soggettivo ed eccentrico, ci si trova, ancora una volta, tuffati in mezzo all'ambiguità. Il non risolto dramma spirituale di Hawthorne è stato forse di non potersi riferire a un retroscena abbastanza compiuto e definito da accogliere e ambientare i suoi problemi di uomo e di scrittore, né abbastanza fermo e solido da sorreggere e giustificare la sua ispirazione, la sua vocazione, la sua ossessione e soggezione del male.

S'è detto di lui che è una sorta di puritano il quale onora la propria tradizione ma, nel celebrarne la vetustà (per noi europei relativa) e riconoscerne i titoli nobiliari, in sostanza la liquida. Di qui forse gli aspetti decadentistici della sua opera⁸. Rimane ancorato, anche quando tentò di salpare per i mari aperti della democrazia, agli ormeggi d'una visione ultracalvinistica del peccato irriscattabile e del male militante. L'artista è un microcosmo in cerca d'un macrocosmo fantastico (necessariamente proiettato da un complesso di esperienze di vita e di cultura) che gli corrisponda, e quanto più attinge tale corrispondenza, tanto meglio realizza la propria vocazione. Ogni arte in quanto è una lettura della realtà non può non essere individuale e simbolica, come forse lo è anche ogni esperienza e ogni esistenza. Felice chi conosce le cause del reale, e nella misura in cui l'artista le rappresenti o anche soltanto le adombri egli è in tutti i sensi felice. *The House of the Seven Gables* è forse il solo fra i romanzi di Hawthorne da includersi accanto a *The Scarlet Letter* nell'indagine di chi studi un romanzo quale opera compiuta ed eseguita. Fu quella che l'autore predilesse fra le proprie opere e, anche per il relativo successo di *The Scarlet Letter* che immediatamente lo precede, avrebbe dovuto e anche voluto corrispondere a una più ottimistica visione dell'esistenza. Sta il fatto che Hawthorne, manifestando una tendenza al sincretismo, tipica dell'ottocento americano, ha ansiosamente cercato di dare un lieto fine, e un fine positivo,

⁸ Si veda in proposito la prefazione a *The Marble Faun*, che James ha commentato nel suo studio di Hawthorne. La frase conclusiva: «Il romanzesco e il poetico, l'edera, il lichene e il cheiranto han bisogno delle rovine che li faccian crescere», potrebbe appartenere allo stesso James, o a Pater, o a Jacobsen.

alle cupe vicende che il romanzo descrive, anche se in un'epoca singolarmente scettica come quella in cui ancora viviamo, la cosa non sia stata abbastanza rilevata dai critici, fuorché da quelli socialmente orientati, quali il Matthiessen, che forse l'ha rilevata troppo. E anche in *The Scarlet Letter*, se ha immolato la vittima e il giustiziere, s'era già provato a salvare Pearl, senza invero riuscirvi appieno, e a risparmiare Hester. In *The House of The Seven Gables* ha fatto sopravvivere, benché più larva che uomo, la vittima del male, Clifford, ha introdotto la gaiezza e la naturalezza del semminino con Phoebe, l'ottimismo e l'attivismo con Holgrave, il dagherrotipista, di cui James ha detto acutamente che rappresenta «il tipo nazionale», e infine una sorta di pittoresco vagabondo fra whitmaniano e thoreauesco, saggio e arguto e vitale, anch'esso insomma tipico e nazionale, zio Venner. Ma il libro non ha alcuna unità compositiva e, con tutto il bene che deve dircene, è un'opera sconcertantemente sperimentale. Di Clifford, il raffinato e innocente avanzo di galera, l'estenuato e disossato esteta, è stato detto giustamente che è il tipo del completo nevrotico. È in effetti (ignoro se la somiglianza sia stata da altri riscontrata) una sorta di controfigura di quel personaggio del contemporaneo Melville, Benito Cereno, che ci viene tuttavia profilato in modi ben più tragici e che Melville, giustamente se si tengano d'occhio le premesse del racconto, fa perire insieme con quel barbarico «giudice» e giustiziere che è Babo. Né tali parallelismi sono, io credo, casuali, ché una sorta di schematismo simbolico imparenta i due scrittori. Nello schema rientra anche la coppia Hester-Dimmesdale e anche qui, date le premesse, era giusto sacrificarli entrambi, sebbene, come è stato anche osservato, la lettera doviziosamente ricamata sul costume di Hester sia come simbolo ben più convincente di quella «incarnata» o per così dire *scarified* sulla pelle di Dimmesdale e così la sua morte come anche la rivelazione di codesta lettera siano nell'economia del racconto scene troppo spettacolari. Comunque lo scioglimento a lieto fine di *The House of the Seven Gables* e cioè il *ménage* di Holgrave e Phoebe, al pari di tutti i *ménages* dei Pigmalioni con le loro creature, non convince abbastanza. È interessante osservare che l'effimera *lusis* dello scontato dramma di Clifford è rappresentata da una breve gita in treno, quel

treno che per gli altri viaggiatori è necessità e per lui è breve illusione di libertà. Hawthorne legge o cerca dei simboli anche nelle manifestazioni più positivistiche dello spirito e della civiltà del suo tempo: il mesmerismo, la dagherrotipia, le ferrovie (un aspetto questo poesco della sua opera, sebbene Poe sappia organizzare più ingegnosamente quella piuttosto refrattaria materia). Di qui anche un motivo della sua ammirazione e quasi invidia di Trollope. Hawthorne, come si sa, avversò i *whigs* (che in America erano i conservatori e dalle cui file in seguito doveva uscire il partito repubblicano) e, come appare anche dalla prefazione a *The Scarlet Letter*, con eccessiva acrimoniosità, e militò nel partito democratico. Ma era in lui innata la tendenza ad allegorizzare anche la vita politica del suo paese, e se Matthiessen ha dato forse troppo risalto agli aspetti democratici dell'opera di Hawthorne e in particolare di *The House of the Seven Gables*, è perché lui stesso era portato ad allegorizzare la democrazia. Ché Hawthorne in verità non aveva un messaggio nemmeno in questo senso.

Ma si ritorni per un momento al suo capolavoro, *The Scarlet Letter*, il quale è in sostanza, come lo stesso autore intendeva che fosse, un lungo racconto piuttosto che un romanzo e, pur nella sua ammirabile compattezza, potrebbe anche essere più breve. Strutturalmente, come più volte altri ha rilevato, è un dramma che si dispone e si snoda in scene o *tableaux* piuttosto che in capitoli, un dramma a cui non manca, come ognun sa, il suo bravo *villain* elisabettiano, Chillingworth. Quella sorta di tatuaggio che Dimmesdale esibisce, sul petto denudato, al pubblico, s'è già detto che poeticamente è un simbolo men persuasivo della lettera vistosamente appariscente sul vestito di Hester. Ma i segni che egli porta per tutto il libro sul volto sempre più emaciato e sulla fronte sempre più pensosa sono più impressionanti. E la figurina saettante e alquanto *foward* e un bel pò *impish* di Pearl è anche un simbolo compiuto, e compiutamente potrebbe illustrare quel tema maggiore dello scrittore costituito dalla funzione misteriosa e dagli ambigui effetti del peccato. In quella scena soprattutto, come sospesa fra il dolore e la gioia, il giorno e la notte, la vita e la morte, di Pearl che danza e

salta oltre il torrente, nella foresta, mentre Hester e Dimmesdale progettano le loro vane evasioni. Lì Pearl (le vie della poesia non sono meno misteriose di quelle della provvidenza) sembra davvero una sorella di un'altra Pearl, quella dell'omonimo poemetto allegorico medievale. Gli svagati progetti di evasione e di rigenerazione che i due protagonisti formulano febbrilmente in quel momento meritano, esteticamente, di naufragare, come infatti naufragano, e la piccola Pearl merita la salvezza che l'autore le destina. Vero è che quel simbolo è più valido agli occhi nostri perché l'infanzia si presta naturalmente ed essere assunta a simbolo, e il poeta la può contemplare più serenamente perché ancora almeno in parte si sottrae alla legge ineluttabile del peccato. Phoebe invece, la raggiante Phoebe, raggiante di salute e rinsanguata dall'apporto di innesti democratici, per quanto l'autore la sottragga all'credità del male e alle fatalità del peccato, si va man mano segnando di mestizie e di ombre⁹.

Sebbene alcuni temi ossessivi e satanici si concludano senza residui nel breve giro di un racconto, il respiro normale di Hawthorne è ritmato dall'ambiguità, dalla sospensione e dal ripiegamento. La sua sincera coscienza democratica, la sua indubbia sensibilità al progresso sociale e scientifico, le sue teorie modernistiche qua e là riemergenti, le sue prospettive avveniristiche, quasi contro la volontà dello scrittore e in obbedienza a una fatale o forse elettriva involuzione, si offuscano e si ironizzano: l'ostacolo di insufficienti affinità elettive non viene superato né travolto. Il riso diabolico, il gigno satanico o disperato, riassorano ostinati sulle sue labbra e su quelle dei suoi tanto autobiografici personaggi. Le sue stesse sentenze son troppo spesso mezze verità che non si giustificano nemmeno, come quelle di James, sul piano psicologico. Se il peccato di Hester, alla fine di *The Scarlet Letter*, si converte in edificante dolore, non può tuttavia riscattarsi e con ingenuo positivismo l'autore rimanda ai posteri la soluzione del problema, l'ardua sentenza sull'indulgenza e il perdono e la rigenerazione. Persino s'ironizza e si

⁹ È curioso osservare che l'autore anche nel presentarcela in tutta la sua spontaneità e naturalezza, ce ne parli, quasi senza volerlo, come d'una 'acqua chieta': « Ma queste nature trasparenti sono spesso ingannevoli sulla loro profondità: i ciottoli sul fondo della fontana son più distanti da noi di quanto non sembri ».

vanifica la sua seria contemplazione della storia e dell'antichità¹⁰. Il suo stesso amore di conoscenza viene fatalmente offuscato dalla grande ombra dell'albero biblico del bene e del male, e solo il peccato gli si impone nella storia dell'umanità.

Infine, le sue prospettive estetiche si smarriscono in analoghe incoerenze. Il dialogo fra la realtà e la forma si tronca o addirittura s'inverte: il simbolo si rifugia nel reale e si meccanizza. Hawthorne non si strugge, come Pater, di vivere nel fuoco lene e costante di raffinate e quasi condizionate percezioni. La sua più inquieta malinconia non lo consente, la sua più imperiosa coscienza lo vieta. La creazione artistica in *The Artist of the Beautiful*, quella farfalla che è un delicato prodotto fra d'orificeria e d'orologeria, eseguita dall'esteta-orologiaio, esce dalla sua brava scatola ma a contatto della realtà umana si difende per poco e crolla, abbandonando l'umanità e se stessa e l'artefice che riconsegna alla sua solitudine. Se è un simbolo, è soprattutto un simbolo indiretto della tradizione iconoclastica del puritanesimo, d'una carenza di potere figurativo e trasfigurativo che risale indietro di epoche e generazioni. L'oggetto d'arte o più generalmente l'arte non accende, ripeto, ma macera i suoi autori e persino i suoi contemplatori. Anche la bellezza, al pari della vita, è fatalmente offuscata dal retaggio del male, e quando, in *The Birthmark*, Aylmer, facendo appello ai propri poteri di scienziato, vuole eliminare dal bel volto della giovine moglie un tenue segno che sembra una innocua voglia ed è invece la mano d'un calvinistico destino, il segno svanisce ma in quel momento stesso la donna muore. Quel segno fisico e metafisico impresso sul volto della

¹⁰ Ciò avviene anche in *The Marble Faun*, come nei diari che Hawthorne vergò nello stesso torno di tempo, e non suona ora abbastanza convincente il giudizio di Enrico Nencioni (recensione a una biografia del Hawthorne, in *Nuova Antologia*, 16 agosto 1890, poi ripubblicata) che Hawthorne avrebbe pienamente inteso il carattere di Roma e l'essenziale cattolicità della chiesa di S. Pietro. Per il Nencioni lo stesso Flaubert sarebbe « relativamente superficiale » paragonato a Hawthorne. Più notevoli certi suoi giudizi analitici, ove si legge che Hawthorne ci rivela « l'operazione delle più delicate leggi di attrazione e repulsione cui va soggetta l'umana natura ».

La più viva rivelazione estetico-religiosa che Hawthorne provò in Europa fu forse quella prodottagli dalla cattedrale di Lichfield, una scoperta del gotico in qualche modo analoga, sebbene più ingenua, a quella di Goethe di fronte al duomo di Strasburgo.

donna e della bellezza non perdonava chi in nome della bellezza stessa lo vuole cancellare. La cifra dell'arte, la fiammante lettera ricamata, s'identifica in *The Scarlet Letter* con la cifra indelebile del peccato; lo stesso mito estetico, in *The House of the Seven Gables*, infierisce contro la traballante figura di Clifford abbandonandola alle tempeste inclementi del tempo e della realtà; il peccato e il dolore, la solitudine e l'egoismo, sono più forti e non si dàn per vinti. Essi rappresentano la situazione, la condizione, il dato e il presupposto storico della narrativa di Hawthorne. L'ossessione si mitiga appena in quelli che diremmo i racconti coniugali o domestici come *Egotism*, ove, almeno per un momento, è la donna che col proprio amore e con la propria devozione, vince il serpente, e il peso del passato e della storia con le sue maledizioni vuole vedersi come «un aneddoto nella nostra Eternità»; o come in *Wakefield*, un racconto che James dovette apprezzare, proprio per il tono dimesso e le mezzetinte psicologiche, ma la cui conclusione o morale è incredibilmente stanca e mesta. Lo stesso ripiegamento si verifica quando il mito estetico venga sostituito dal mito faustiano della perenne giovinezza, del rinnovamento, della palingenesi. Così in quella sorta di farsa tragica che è *The Elixir of Life*, un brano del romanzo che Hawthorne non riuscì a scrivere prima di morire, il cui tema peraltro già compariva, più cauto ma non men cupo, in un suo racconto giovanile: *Dr. Heidegger's Experiment*, una specie di danza macabra anche se la conclusione voglia essere scherzosa. Così in *Earth's Holocaust*, il fuoco del simbolico falò in cui gli uomini con un savonaroliano fervore di rinnovamento, sacrificano tutti i documenti e i trofei della loro civiltà e della loro storia¹¹, il fuoco non purifica «la sozza caverna» del

¹¹ È una delle rare occasioni in cui Hawthorne esprime giudizi critici e polemici su autori e libri, muovendo dallo spunto della «resistenza al fuoco» dei libri immolati e della loro combustione. Dallo spunto egli trae variazioni non molto singolari, ma gustose. I lessicografi, i commentatori e gli enciclopedisti si sbriciolano al fuoco come legna fradicia. Gli eleganti tomi di Voltaire e dei suoi contemporanei bruciano fra vivaci spruzzi di scintille; una collana di racconti tedeschi emana bruciando sentori di zolfo; i classici inglesi forniscono un buon combustibile: le opere di Milton mandano fuori una potente fiammata che si cambia in un carbone ardente restio a spegnersi, e da Shakespeare scaturisce una fiamma solare che nemmeno i tomi dei suoi commentatori riescono a soffocare. *Mother Goose* brucia meglio e più a lungo di grossi volumi, e *Tom Thumb* resiste al fuoco più della bio-

cuore umano con tutti i mali e le sventure che albergano in esso da tempi immemorabili. Nella sua nozione dell'arte, un cauto modernismo s'inframetteva curiosamente al rigorismo calvinistico¹². Il soggiorno italiano non ebbe in lui gli effetti che in tal senso se ne sarebbero potuti attendere, e in una nota del 1858 (il suo primo anno italiano) egli deplora il nudo nell'arte non solo in nome della decenza ma anche in nome del progresso, palesando un atteggiamento nei confronti delle arti figurative che noi diremmo vittoriano o umberino:

Non vedo per nulla la necessità di dovere oramai scolpire anche una sola nudità. L'uomo non è più un nudo animale; i suoi vestiti gli sono connaturati quanto la pelle, e gli scultori non han più diritto a spogliarlo che a spellarlo.

AUGUSTO GUIDI

grafia di Marlborough. Una dozzina d'opere brucia più rapidamente del foglio volante d'una ballata antica; i versi di rinomati poeti van tutti in fumo; Shelley arde in luminosa fiamma, a differenza di Byron. Sugli americani l'autore dichiara di voler essere riscrivuto, ma non vuol tacere che un sottile libro di versi di Ellery Channing produce un ottimo fuoco, non senza, tuttavia, sibili e crepitii sgradevoli. Alcuni libri d'autori rinomati si squagliano nel fuoco come fossero di ghiaccio. E quanto ai propri, l'autore dice che li cercò invano nel falò: con ogni probabilità s'eran subito cangiati in vapore. E aggiunge: « nel migliore dei casi, posso solo sperare che, nella quieta maniera lor propria, abbiano contribuito con una tenue favilla o due allo splendore della sera ».

¹² Sull'occasionale modernismo di Hawthorne potrebbe citarsi lo sproloquio di Clifford in *The House of the Seven Gables* (Cap. XVIII), ove l'esteta per un momento sembra identificarsi con Holgrave, il progressista. Sulle arti figurative c'è comunque da registrare una frase assai suggestiva, anche se non proprio originale, che si legge negli *American Notebooks*: « *Moonlight is sculpture; sunlight is painting* ».

LA NATURA NELLA LETTERATURA AMERICANA

La prima cosa da fare in un saggio di questo genere, è, senza meno, chiarirne e forse giustificare il titolo. È infatti ovvio che esso, nell'attuale dizione è, a un tempo, ambizioso ed ambiguo, esteticamente e criticamente, e dovrebbe anzi essere del tutto respinto a termine di stretta ortodossia crociana. Mi sia, tuttavia, concesso di ricordare come nel 1923 sia uscito in America un bel libro di Norman E. Foerster (*Nature in American Literature*), un libro che pur nella sua apparente ingenuità e nell'impostazione piuttosto arbitraria, ha tutt'ora accenti e suggerimenti validi. Il mantenerne intatto il titolo per questo saggio, mi è sembrato dunque un atto di giusta e doverosa citazione.

Questo saggio ha, tuttavia, limiti e scopi assai più modesti. Si tratta, in sostanza, di andare scoprendo in certa poesia americana, e in particolare in quella poesia americana che in senso più spirituale che geografico vorremmo chiamare della Nuova Inghilterra, dei motivi e degli atteggiamenti comuni e costanti in oltre tre secoli di svolgimento. Si pensi alla Parte V della *Waste Land*:

Here is no water but only rock
Rock and no water and the sandy road
The road winding above among the mountains
Which are mountains of rock and no water

e si ritorni con la mente ad una qualsiasi poesia descrittiva del diciannovesimo secolo, per esempio *The Island*, di quel poeta del resto mediocre che fu Richard H. Dana, là dove essa dice:

Along its solitary shore
Of craggy rock and sandy bay
No sound but ocean's roar

Se ne vedranno subito le analogie. Sono gli stessi motivi che riecheggiano in *Thanatopsis* di William Cullen Bryant:

... The hills

Rock ribbed and ancient as the sun;...
 ... and, poured round all,
 Old ocean's gray and melancholy waste...

Gli elementi del paesaggio sono gli stessi: roccia, sabbia, silenzio sovrumano; soltanto che in Eliot il lungo processo di tre secoli di poesia americana è giunto a maturazione e questi elementi si sono ormai quasi completamente spogliati del loro valore 'ambientale' per divenire pure immagini simboliche.

Né si pensi che l'accostamento sia del tutto arbitrario o casuale. Indubbiamente la natura ha fornito immagini e simboli al linguaggio poetico di tutti i paesi e di tutte le età, ma non è a caso che Eliot non voglia riferirsi ad una natura generica o astratta ovvero al selvaggio di tipo 'alpino' con cui ci ha famigliarizzato il romanticismo europeo, ma si rifaccia piuttosto a queste distese silenziose e sconfinate, vergini di suoni umani, alla natura non addomesticata che domina nella poesia della Nuova Inghilterra.

Il Thoreau, pur personalmente poco sensibile al fascino del selvaggio, ci dice in *The Maine Woods*: «... we have not seen pure Nature, unless we have seen her thus vast, and drear and inhuman... Matter, vast, terrific... the realm of Necessity and Fate». Il passo è commentato dal Matthiessen: «Here Thoreau was most akin to the tradition of the pioneer settlers, who had regarded the lonely wilderness with awe that could mount to terror»¹. Tuttavia costoro, gli intellettuali Puritani che sbarcano nel Nuovo Mondo e vanno teorizzando in versi di sottili questioni teologiche o morali, non ci hanno lasciato un documento poetico convincente del terrore che questa natura ispirava loro. Esso va piuttosto ricostruito attraverso i diari e le lettere che ce li ritraggono abbarbicati agli sparsi nuclei familiari e civili, a tratti sconvolti dal prorompere degli elementi: come nel seguente incantevole passo tratto dal Diario di Samuel Sewall (1652-1730):

April 29, 1695. The morning is very warm and Sunshiny; in the Afternoon there is Thunder and Lightening, and about 2. P.M. a

¹ Matthiessen F. O., *American Renaissance*, p. 165.

very extraordinary Storm of Hail, so that the ground was made white with it as with the blossoms when fallen... People afterward Gazed upon the House to see its ruins. I got Mr. Mather to pray with us after *this awfull Provvidence*... Twas a sorrowfull thing to me to see the house so far undone again before twas finish'd.

In linea generale, tuttavia, non v'è espressione letteraria puritana che ci comunichi, come il Matthiessen dice dell'Emerson, la loro pena «at feeling in 'an alien world', a world *not yet subdued by thought...*»². La natura di cui ci dice la Bradstreet è rinascimentale e accademica, più dipinta che ritratta o interpretata, è al suo meglio in una poesia come *Contemplations*, che ci mostra le cose del Creato, in atteggiamenti da pantomima o balletto nell'atto di render testimonianza dell'infinita eccellenza di Dio:

If so much excellence abide below,
How excellent is He who dwells on high,
Whose power and beauty by his works we know!

Del Sole, della Luna, della Terra, si parla emblematicamente alla maniera dei vicini predecessori e contemporanei anglicani, ma alcune di queste immagini (vedi, ad esempio quella che chiama il Sole «Soul of this world, this Universe's eye») pur ripetendo clichés letterari appunto rinascimentali e metafisici, si trasmetteranno, attraverso una tradizione di sermoni e di prose edificanti ininterrotta per oltre due secoli, a più recenti poeti americani, in cui gli stessi emblemi e le stesse immagini spesso si presenteranno senza consce reminiscenze culturali, sia pur sentimentalizzati da una poetica romantica della Natura e dell'universo (come avviene, per fare soltanto un nome, con la Dickinson).

La prima voce poetica che ci parli dunque di un paesaggio della Nuova Inghilterra è un'anonima ballata che si fa risalire al 1630 e che le raccolte intitolano talora *Forefather's Song* e talora *New England Annoyances*:

The place where we live is a wilderness wood
Where grass is much wanting that's fruitful and good

² Matthiessen F. O., *op. cit.*, p. 158.

Our mountains and hills and our valleys below,
Being commonly covered with ice and with snow.

Anche se il deserto e la desolazione sono espressi in distici saltellanti e la ballata si mantiene su un tono decisamente ironico, pur tuttavia, come si diceva, un paesaggio già c'è, e molti dei suoi elementi sono proprio quelli che abbiamo voluto rilevare nelle precedenti citazioni, e che ricorreranno non soltanto nella poesia, ma anche nella pittura americana dacché anche in questo campo, come si sa, la prima scuola con una certa autonomia è stata, appunto, paesistica.

A completare questo paesaggio che ci è ormai divenuto artisticamente familiare dovranno però citarsi altri motivi non certo meno frequentemente usati delle rocce, del marc e della sabbia. Intendo riferirmi ai boschi in generale e ad alcuni alberi in particolare, quali la quercia o, ancor più, i pini e gli olmi, e poi il fiume, i laghi e le vallate.

... her mighty lakes — scrive Washington Irving — like oceans of liquid silver; her mountains, with their bright aerial tints; her valleys teeming with wild fertility; her tremendous cataracts, thundering in their solitude; her boundless plains, waving with spontaneous verdure; her broad deep rivers, rolling in solemn silence to the ocean; her trackless forests, where vegetation puts forth all its magnificence; her skies, kindling with the magic of summer clouds and glorious sunshine...

e conclude romanticamente: «...no, never need an American look beyond his own country for the sublime and beautiful of natural scenery...».

Né la conclusione sembra nuova o inaspettata al lettore europeo che ricorderà come Chatcaubriand si esaltasse per un'America con «...une nature et des moeurs tout à fait étrangeres à l'Europe...» e come, al ritorno da un suo viaggio nel Nuovo Continente, si attardasse a descrivere assai più che non avesse effettivamente avuto modo di vedere.

Se dunque l'Emerson sogna da Napoli «the fogs of close low pine-woods in a river town», se in una poesia assai brutta, *Good-bye*,

proud world, egli sente il bisogno di arricchirne il magro contenuto poetico con qualche vivido particolare paesistico:

I am going to my own hearth-stone,
Bosomed in yon green hills alone
• • • • •
And when I am stretched beneath the pines
Where the evening star so holy shines...

tutto ciò sembra soltanto ricollegarsi ai conati realistici di molta poesia romantica europea, ad una non originale esaltazione della natura del proprio paese, vergine e viva, in contrapposizione alla Natura «libresca» di certa altra poesia.

Così il Bryant nello scrivere al fratello circa una poesia di questi dirà: «Did you see a skylark? The skylark is an English bird, and an American who has never visited Europe has no right to be in raptures about it».

Tuttavia è un fatto che tutta la poesia della Nuova Inghilterra, romantica e non, è caratterizzata da un'estrema concretezza di riferimento poetico, da una quasi minuziosa localizzazione del paesaggio.

L'Isonzo di Ungaretti è un fiume ideale in cui si mischiano e si confondono i fiumi che hanno visto scorrere la sua vita. Ugualemente ideale è il fiume cui si riferisce T. S. Eliot in *The Dry Salvages* («His rhythm was present in the nursery bedroom...» — e poc'oltre, «The river is within us...») e purtuttavia a buon conto quest'ultimo ci offre, come sottotitolo, una minutissima precisazione geografica. Tutta la poesia, infatti, ha precisi e diretti riferimenti paesistici. A quel determinato paesaggio e non ad uno qualsiasi. Altrettanto precisamente localizzata è la natura di un altro grande poeta contemporaneo, Robert Frost, che trasferisce poeticamente il senso della propria vita nel sapore e nell'odore della propria terra, espressi in versi scarni e volutamente dimessi di netta tradizione puritana. Si ricordino a questo proposito le parole di William Ames in *The Marrow of Sacred Divinity* (Londra 1643): «... I thinke I should not say that in two words which may be said in one, and that that key is to be chosen which doth open best, although it be of wood, if there be not a golden key of the same efficacy».

Ciò che intendo sarà meglio chiarito citando da una poesia dello stesso Frost alcuni bellissimi versi:

Essence of winter sleep is on the night,
The scent of apples...

e più oltre:

And I keep hearing from the cellar bin
The rumbling sound
Of load on load of apples coming in.
For I have had too much
Of apple-picking: I am overtired
Of the great harvest I myself desired.

Il concetto poetico centrale di questo brano, questa terribile stanchezza (« *But I have done with apple-picking now* ») avrebbe potuto essere espresso in molti altri modi, ma la precisa localizzazione dell'attimo poetico che si è voluto cogliere, la sua ambientazione così minuta (odore, colore, suono), conferiscono alla poesia un'intensità emotiva difficilmente raggiungibile per altra via.

Dietro a ciò è tutta una tradizione.

Lasciamo che a questo punto ci venga in aiuto il Foerster³, il quale, ad esempio, ci informa che il Bryant nomina 45 speci di fiori nelle sue poesie, alcune delle quali, anzi, vi compaiono più volte, o che Whittier ne nomina, invece, 40 e 30 diversi alberi. Altrettanti sarebbero gli alberi del Bryant « *and many of them* », precisa il Foerster, « *the oak, the beach, the pine, the maple, are used repeatedly* ». Non parliamo, naturalmente, di un Channing, o di un Thoreau o di un Emerson. Quest'ultimo osservava: « ... we never see mosses, lichens, grasses, birds or insects, which are near us every day, on account of our preoccupied mind ».

Si tratta di dati che potrebbero anche sembrare sterili. Qualcuno di noi, anzi, potrebbe essere tentato di sorridere come, del resto, ne sorrideva il Foerster allorché affermava, parlando degli animali del Bryant: « ... of mammals... an assortment that would suffice for a zoological garden ». Tuttavia si pensi alla povertà botanica della let-

³ Foerster Norman E., *op. cit.*, pp. 9 e segg.

teratura italiana, per esempio, che dovrà arrivare a Pascoli per riscattare (solo in senso di realismo descrittivo, naturalmente) le « rose e le viole » leopardiane, e ci si avvedrà di come anche queste osservazioni aiutino a chiarire il senso di una letteratura.

Del resto il Foerster, sempre parlando degli animali che compaiono nella poesia del Bryant, mette in rilievo come per lui « ... the deer was the symbol of the great forests ». E questo pone le cose sotto ben diversa prospettiva. Il descrittivismo della poesia della Nuova Inghilterra non è dunque, in sostanza, mai fine a se stesso; i particolari minuziosi della scena che viene presentata al lettore rappresentano sempre, o quasi sempre, delle diverse entità. Essi, in altre parole, sono dei simboli.

Prendiamo ad esempio il passero. Tutti sappiamo il posto che quest'uccello ha nella letteratura dell'ottocento, ma potrà stupire che avvicinandosi a poesia più recente, agli Imagisti o, ancora, a Frost, esso conservi, in quanto simbolo poetico, lo stesso valore evocativo che aveva avuto per i loro predecessori romantici. Così scrive Frost:

The last of the light of the sun
That had died in the west,
Still lived for one song more
In a thrush's breast.

Questo ed altri motivi, questo ed altri simboli comparivano, in un compendio lirico a cui l'ineleggibile retorica non toglie una certa sostenuta eloquenza, in *Lilacs* di Amy Lowell:

May is lilac here in New England
May is a thrush singing 'Sun up!' on a tip-top ash-tree,
May is white clouds behind pine trees,
.
.
.
May is much sun through small leaves,
May is soft earth,
And apple-blossoms
.
.
.
May is full light wind of lilac
From Canada to Narragansett Bay.

Così il grande olmo del Thoreau, o la quercia del Bryant (« ...This mighty oak — ... not a prince — ... E'er wore his crown as loftily as

he — Wears the green coronal of leaves»), sono, al pari dei grandi pini dell'Emerson, immagini di nobiltà, potenza e stabilità.

a wind has blown the rain away, and blown
the sky away and all the leaves away,
and the trees stand...

E questo è un sonetto di E. E. Cummings.

Anche gli insetti sono simboli. L'ape, ad esempio, ripetutamente cantata dall'Emerson e dal Bryant, dalla Dickinson e dallo Whittier, adempie, insieme agli altri insetti ed animaluncoli colti nella trasparenza dei raggi della foresta (parafraso Bryant: «...Throngs of insects in the shade — Try their wings and dance in the warm beam — That waked them into life...»), ad una precisa funzione poetica: essi servono a rendere più accessibile all'uomo una natura che generalmente sovrasta il poeta e il lettore, e contribuiscono a porre l'immenso paesaggio in una prospettiva abbracciabile dal suo occhio.

Dei simboli, dunque, ma anche precisi, corposi, addirittura dettagliati riferimenti alla vita reale, ad una natura che solo in alcuni casi è colta nei suoi aspetti terribili e scenografici, ma è piuttosto solitamente ritratta con quella che, nell'Emerson, è stata chiamata a «foolish affection of the familiar»⁴, e che fa dire al Foerster, parlando dello Whittier, che «his ocean pictures are rarely remote and forbidding...»⁵. Una natura fatta di molti alberi, di molti fiori, di molti laghi, di molti uccelli (è incredibile il numero degli uccelli che gorgheggiano tra i versi dei poeti della Nuova Inghilterra; il solo Emerson ne conta due dozzine).

I suoni che popolano questi paesaggi sono essenzialmente silenzio, come amerebbe dire il Thoreau. Il quale, crediamo, volentieri firmerebbe anche alcuni versi di *An Old Man's Winter Night*, di Frost:

.... and scared the outer night,
Which has its sounds, familiar, like the roar
Of trees and crack of branches, common things...

⁴ Foerster N., *op. cit.*, p. 38.

⁵ Foerster N., *op. cit.*, p. 25.

Vividi, ricchi sono invece i colori. Tutta questa poesia sembra anzi caratterizzata da un'estrema sensibilità cromatica. « My sin is red » dice un verso di Edward Taylor, il delicato poeta del diciassettesimo secolo, 'scoperto' in epoca relativamente recente; e J. R. Lowell, descrivendo la morte del figlio in una mattinata nevosa, chiama bianco il silenzio. Piena di colore è un'altra poesia puritana, *The Four Seasons* della Bradstreet, e colori a piene mani sono, insomma, profusi da tutti i poeti della Nuova Inghilterra, i quali spesso su essi centrano l'effetto drammatico della propria poesia. Come, per citare una delle ultime voci, Robert Lowell, il quale, dovendo dare inizio ad una poesia di tetto simbolismo come *Where the Rainbow Ends*, calca subito l'accento, alla fine del primo verso, sui contrasti cromatici del paesaggio: « I saw the sky descending, black and white / Not blue... ». Abbiamo, in sostanza, a che fare con una poesia fondamentalmente (è evidente che generalizzare è qui, più che mai, pericoloso) pittorica.

Del resto l'Emerson, parlando del suo amico Channing diceva che gli piaceva averlo vicino nelle sue scorribande, dacché « ... he is a perpetual holiday, who always speaks of the landscape as of a painting ».

Siamo con ciò giunti ad un punto in cui occorre cercare di trarre un senso dalle nostre annotazioni, un senso che, come si accennava all'inizio, possa andare un poco più in là della ricerca più o meno approfondita di somiglianze di motivi e di accenti forse soltanto accessorie e comunque certamente formali, per fornire, invece, una sia pur esile traccia di 'storia letteraria'.

Abbiamo dunque osservato come dal mondo naturale i poeti della Nuova Inghilterra abbiano sempre tratto gran parte delle immagini che arricchiscono il loro mondo poetico. Si è voluto, anzi, fare una eccezione per quanto riguarda la poesia puritana, forse ancora legata a certi 'modi' tradizionali ed accademici. Occorre tuttavia ricordare come anche nella Bradstreet (*or the Tenth Muse Lately Sprung in America*, come la definiva la prima edizione delle sue opere), gli istanti di più abbandonato lirismo si popolino d'imma-

gini vive e direi perfino concrete (nel senso che si è voluto dare al termine nell'usarne poco sopra), come quando epigrammaticamente dipinge la sua vita:

I had eight birds hatch'd in the nest
 Four cocks there were and hens the rest;
 Nor cost nor labor did I spare,
 Till at the last they felt their wing
 Mounted the trees and learned to sing.

Ed occorre ricordare anche che Edward Taylor fa, di simili immagini, un uso ancor più frequente e, forse, più sapiente. Il suo:

Like to the marigold I blushing close
 My golden blossoms when the sun goes down,

richiama alla mente, anche se, naturalmente, l'accostamento vale solo per chi legge, alcuni versi di E. E. Cummings, in *somewhere i never travelled*:

your slightest look easily will unclose me

 you open always petal by petal myself as Spring opens
 (touching skilfully, mysteriously) her first rose

Tuttavia questo ricorrere, e, da una certa epoca in poi (a partire dal primo decennio del secolo diciannovesimo), questo prorompere di paesaggi ed immagini della Nuova Inghilterra nella poesia americana, non avrebbe da solo potuto fermare la nostra attenzione qualora, ad una simile coincidenza di motivi o magari di singole immagini non corrispondessero, almeno a nostro parere, delle notevoli analogie di 'tono' poetico.

A definire questo tono arriveremo per gradi, cominciando, intanto, ad esaminare uno dei motivi centrali della poesia americana, vale a dire quello del tempo. Un tema, questo, comune a tutte le letterature ed a tutte le età, ma, in questi poeti, sempre rapportato alle stagioni, ai giorni ed ai cicli del mondo naturale.

L'entità astratta viene raramente trattata come tale, ma, appunto, più facilmente diviene immagine. Il *Miniver Cheevy* di Edwin A. Robinson «grew lean while he assailed the seasons» e Cummings

esclama: «... I think i too have known / autumn too long... ». Se per Emily Dickinson il tempo è un giorno dietro l'altro, creato quotidianamente dal sole e distrutto quotidianamente dall'ombra (« The sun proceeds unmoved / To measure off another day / For an approving God »), per Wallace Stevens « the day is like wide water without sound ».

È, insomma, nella natura, nell'implacabile svolgersi delle sue stagioni che l'uomo della Nuova Inghilterra, trapiantato in un mondo senza passato, riacquista la dimensione del tempo.

Nel Vecchio Mondo, il problema di un 'ritmo' dell'esistenza quasi non esiste. Ogni generazione nasce consapevole della propria posizione rispetto alle molte che l'hanno preceduta ed alle innumerevoli che la seguiranno; ogni attimo presente ha il sapore del passato; non noi dobbiamo trovare il nostro ritmo, ma altri per noi l'hanno ormai fissato, e noi stessi per altri che verranno.

Non così i pionieri del Nuovo Mondo, che non potevano riconoscersi completamente nel proprio passato e cercavano quindi nella natura la sostanza storica del paese in cui avevano scelto di vivere.

L'ironia del Thoreau che va a lezione di saggezza dalla marmotta perché « his ancestors have lived here longer than mine », non è senza precedenti né echi nella letteratura della Nuova Inghilterra, ed il suo desiderio giovanile, che abbiamo anche altrove citato, di vivere « keeping pace with the season », costituisce in effetti il *leitmotif* di poeti a lui lontani per temperamento e per gusto.

Si tende in sostanza, come poi ci dirà l'Eliot dei *Quartets*, a ritmare la vita dell'uomo su quella della natura che lo circonda:

..... Keeping time
 Keeping the rhythm in their dancing
 As in their living in the living seasons,
 The time of the seasons and of the constellations
 The time of milking and the time of harvest
 The time of coupling of man and woman
 And that of beasts...

Talora l'identificazione tra uomo e natura è quasi perfetta. Sono i momenti in cui l'Emerson dice: « I expand and live in the warm day », ed il Bryant vagheggia il ritorno alla terra con la morte « ... to

be a brother to the insensible rock — And to the sluggish clod...».

Tutto ciò ed altro sottintende il Foerster allorché dichiara: «for a long time the distinction of America, the newness of the New World was simply nature»⁶.

Ci avviciniamo così alla fine ed al nocciolo dell'indagine, dacché in questa natura che gli s'impone come l'unica cosa 'reale', il poeta della Nuova Inghilterra, non ritrova solo il senso del tempo e un vagheggiato ritmo della propria vita, ma vi trova anche la conferma del proprio sentimento dell'infinito e dell'eterno.

Se, da una parte, il fatto che dietro alla prima poesia nata in suolo americano siano Spenser, Sidney e Milton, spiega almeno culturalmente perché così gran parte della poesia della Nuova Inghilterra sia poesia religiosa (ed uso qui il termine nella sua più ampia accezione di poesia morale e metafisica), dall'altra si deve anche tener presente una spiegazione sentimentale, anzi, diremo meglio plastica. Infatti il mondo che per oltre due secoli circonda il poeta americano non è stato creato sulle dimensioni umane, è difficile cultarvi l'illusione di essere il centro di tutto l'universo. Il paesaggio cui ci si riferisce non è urbano o suburbano, è semplicemente 'naturale' (diceva l'Emerson: «...for in London all days and all seasons are all alike, and I have not realized one *natural* day»).

Si è poi detto che la natura e le immagini da essa prestate al linguaggio poetico della Nuova Inghilterra rappresentano una miniera di simboli. Ed infatti intensamente simbolica è tutta questa poesia.

Si potrebbe, a questo punto, obiettare che tutto l'Ottocento è simbolico e tutto più o meno vagamente 'naturalistico', si potrebbe ricordare il domestico ruralesimo di un Burns accanto a Whittier e il misticismo naturistico di Wordsworth accanto a Bryant, e tuttavia anche per costoro, poeti in definitiva romantici, si sarebbe ben lontani dall'aver trovato una formula critica soddisfacente. Forse quando l'Emerson dichiara che:

Nature is the true idealist. When she serves us best, when in rare days, she speaks to the imagination, we feel that the huge heaven and

⁶ Foerster N., *op. cit.*, p. I.

earth are but a web drawn around us, that the light, skies and mountains are but the painted vicissitudes of the soul

o forse quando Bryant scrive:

To him who in the love of nature holds
Communion with her visible forms she speaks
A various language; for his gayer hours
She has a voice of gladness...

forse in questi casi il romanticismo europeo non è troppo lontano, ma non si dimentichi che lo stesso Bryant ha concepito tutta una poesia, *Forest Hymn*, centrata sul concetto di una natura come rivelazione del divino:

The groves were God's first temples
• • • • •
Ah, why
... should we neglect
God's ancient sanctuaries, and adore
Only among the crowd, and under roofs
That our frail hands have raised?

Qui non si tratta più di misticismo generico, il Dio cui ci si riferisce è un Dio personale e positivo, di netta tradizione puritana. Si ricordi, infatti, come Jonathan Edwards usasse meditare appunto nel folto dei boschi, prono sul grembo della terra a condividerne il respiro e con esso le lodi al Signore.

Né tampoco si potrebbe chiamare pienamente romantico uno Whittier. Non, almeno, nel senso di un romanticismo europeo. Quello Whittier, quacchero di discendenza puritana che, pur minuzioso cantore della natura che lo circonda, ci ammonisce che l'animo deve tendere l'orecchio «...not to a ritualistic faith, not to the idle, actionless faith of the ascetic, not to the wire-worked oracles and not... to nature... but to the still small voice within». La natura, per lui, ha un messaggio etico preciso, gli parla di virtù e di dirittura morale e presta la sua voce alla coscienza del poeta. Talora, anzi, la sua poesia ha intenti apertamente didascalici e le sue descrizioni terminano con un esplicito paragone, «so», cui segue la morale che

si vuol trarre dalle osservazioni ed annotazioni poetiche che hanno preceduto.

E teistica è la visione emersoniana dell'universo. Anche per lui, il più vicino, come si è visto, dottrinariamente e forse sentimentalmente al romanticismo europeo, la natura è chiamata a risolvere i quesiti morali dell'umanità ed a suggerire sempre nuovi problemi. «Last night, dice un passo del suo diario, I walked to the river with Margaret [Fuller], and saw the moon broken in the water, *interrogating, interrogating...*».

Del resto, quando Yvor Winters dovrà trattare della poesia di Robert Frost, in un saggio forse ingiusto nei riguardi del poeta, si esprimerà così circa il tema di alcune sue poesie: «...what in the hands of a more serious writer one could describe as the theme of moral choice»⁷.

In Frost, infatti, la tradizione è ben discernibile. «Frost», dice il Thorp, «is a metaphysical poet in the tradition of Emerson and Emily Dickinson, with all that term implies of the poet's desire to go beyond the seen to the unseen...»⁸.

«To go beyond the seen to the unseen» è, in effetti, ciò cui tende tutta questa poesia che, in senso che non sarebbe spiaciuto al Pavese, potremmo chiamare 'regionale'. Ecco perché, come si diceva poc'anzi, anche la localizzazione del paesaggio non è mero descrittivismo pittorico pago di se stesso:

...beyond this masquerade
Of shape and color, light and shade,
And dawn and set, and wax and wane,
Eternal verities remain...

Così lo Whittier, e l'Emerson in un verso famoso, anche se tra i più brutti della letteratura americana, si propone «to meet God in a bush».

⁷ Winters Yvor, «R. F., or the Spiritual Drifter as a Poet», in *Sewanee Review*, LVI, p. 564.

⁸ Thorp Richard, «R. F.», in *The History of American Literature*, MacMillan Co., p. 1190.

La Bradstreet, in una poesia che abbiamo già citata, *Contemplations*, dice degli uccelli:

They kept one tune and played on the same string,
Seeming to glory in their little Art...

Questi due versi sono un efficace epigramma sulla poesia della Nuova Inghilterra. La quale ha avuto ed ha molte voci e molte 'maniere', perché, come i puritani stabilirono, non ha disdegnato «enough rhetoric to pass through the fancy to the heart», ma è stata sostanzialmente unicorde, pur nei molti e diversi atteggiamenti spirituali, nel risolvere la tensione drammatica della vita ed il contrasto con il mondo naturale circostante, «tame and beautiful», in una ricerca di leggi superiori in cui ogni dramma trovasse la sua sublimazione.

Si tratta, in sostanza, di una piena accettazione della vita, anche se venata ed arricchita dalla consapevolezza della tensione. Dietro a molte tormentate ricerche della poesia contemporanea, dietro, per esempio al torturato cattolicesimo di un Lowell, ci sembra pur sempre d'intravedere il senso della trascendenza trasmessogli dagli avi puritani. Quegli avi che, per ricordare il passo del diario del Sewall riportato poco sopra, di fronte allo scatenarsi delle forze naturali alzano gli occhi a pregare «this awfull Provvidence», o dinnanzi alla rovina delle loro case possono esclamare, come la Bradstreet di fronte all'incendio della propria:

...and when I could no longer look
I blest His Name that gave and took.

BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI

LA POESIA DI HERMAN MELVILLE

I

Be faithful to the dreams of your youth.

Herman Melville tese alla poesia come all'unico modo di celebrare il suo più alto ideale speculativo ed estetico, sperando di giungere ad esprimere con il verso, con la stoffa più riccamente intessuta del discorso umano, gli estremi limiti di quella sua avventura interiore per cui la narrazione in prosa, perfino la prosa epica e fortemente patetica del definitivo *Moby Dick*¹ gli sembrava inefficace. Così, quando si pone il 1859 come data di avvio del suo nuovo itinerario di scrittore² occorre non lasciarsi ingannare dai documenti esteriori, quale infine rimane la lettera di Mrs. Melville alla madre³, e tanto meno interpretare la sua nuova attività come il tentativo di riconquistarsi con mezzi più nobili quella fama e quella gloria che i romanzi gli avevano dato e tolto nel giro di pochi anni.

È infine inconcepibile che uno scrittore fecondo e impegnato

¹ La distanza tra le due stesure del capolavoro di Herman Melville, d'importanza fondamentale per una valutazione degli interessi di stile in Melville, è discussa in due saggi apparsi contemporaneamente su *American Literature*, XXV, 4 (Gennaio 1954): George R. Stewart, «The two *Moby-Dicks*», pp. 417-449; e William H. Hutchinson, «A definite edition of *Moby Dick*», pp. 472-479. Del capolavoro melvilliano si lamenta tutt'ora la mancanza di un'edizione critica seria, non essendo tale neppure quella di Luther S. Mansfield e Howard P. Vincent (New York: Hendricks House, 1952), che pure segue la prima edizione letteralmente, con l'eccezione di alcuni cambiamenti registrati in nota; né le più scientifiche tra le precedenti, dalla prima edizione delle opere complete, la «Standard Edition» di Constable & Co. di Londra (1922-1924), a quella di Willard Thorp (New York: Oxford University Press, 1947), a quella di Newton Arvin (New York: Rinehart and Co., 1948), a quella di Howard P. Vincent (New York: Harper & Brothers, 1951).

² Vedi i *Collected Poems of Herman Melville*, edited with an introduction by Howard P. Vincent, Chicago, 1947, p. VIII.

³ «Herman si è messo a scrivere poesie. Non occorre che tu lo dica, sai bene come queste cose si vengano subito a sapere». Da: Raymond M. Weaver, *Herman Melville, Mariner and Mystic*, New York, 1921, p. 360.

come Melville sostituisse a un'attività costante, dove tutto un mondo morale e intellettuale era in gioco, semplici divertimenti e passatempi, gli stessi che in realtà dovevano alimentare gli stupendi poemi di *Benito Cereno* e *Billy Budd*: è almeno tanto ozioso quanto sostenere che Melville non riconoscesse l'incanto della poesia proprio là, nel cuore della prosa, dove la frase improvvisamente s'impenna e s'innalza su un ritmo, su un ordine, su una misura che nulla hanno da invidiare al verso tradizionale⁴. Inoltre, per rifarci a sollecitazioni esteriori di un certo peso, nella parodia ironica e severamente autocritica che Yoomy⁵, col suo canto languidamente effusivo, fa del poeta romantico, non è forse facile rintracciare una caricatura del Melville ai primi incontri con la poesia, ossia di dieci e più anni prima?⁶.

Come risulta da tutta l'opera in prosa, che nei momenti più alti — penso emblematicamente a *Moby Dick* — sconfinava da ogni ge-

⁴ Quanti brani si dovrebbero citare? I frequentissimi squarci nella prosa di *Moby Dick*, delle *Encantadas*, il cui inizio sembra un'apertura eliotiana, o in *Benito Cereno*, o nella lucida dolorosa liricità di *Billy Budd*...

⁵ In *Mardi*, vedi ad esempio il capitolo CLXXXI, mentre Yoomy — sotto questo nome s'indovina già un Tom More — dice appassionatamente i propri versi, il filosofo Babbalanja gli da' consigli sulla poesia. La critica recente è concorde nel rilevare l'importanza di tale descrizione autobiografica; così, mentre in Yoomy vede riflesso l'interesse poetico di Melville, in Babbalanja scopre i suoi interessi metafisico-filosofici. Vedi anche M. R. Davis, *Melville's Mardi, a Chartless Voyage*, New Haven, 1952.

⁶ Non basta certo un elenco, negativo nei riguardi della poesia, delle letture di questo periodo che, come riporta Willard Thorp nel suo *Herman Melville*, New York 1938, pp. XXVI-XXVIII, sono quasi esclusivamente di prosa. Cfr. anche Luther S. Mansfield, *Herman Melville, Author and New Yorker 1844-1851*, Chicago 1936, e William Braswell, *Herman Melville and Christianity*, Chicago 1932 (per le letture di testi religiosi e filosofici e per lo studio della Bibbia). Ma si pensi che i poeti più cari non si chiedono in prestito — Shakespeare, Spenser, Shelley... — e che la concezione prometeica e satanica di Ahab, ad esempio, è di chiara derivazione shelleyana, poeta che indubbiamente il giovane scrittore leggeva e meditava, malgrado nessun'opera dell'autore del *Prometheus Unbound* risulti inclusa nei suddetti elenchi. Vedi Richard Chase, «An Approach to Melville» in *Partisan Review*, vol. XIV (maggio-giugno 1947) pp. 285-294: saggio sviluppato poi nella monografia *Herman Melville*, New York, 1949. Insieme a quello di Shelley, altri influssi dominanti seppure l'uno in superficie e l'altro più profondamente, sono Edmund Spenser e Lord Byron. Vedi a questo proposito «Melville as a Reader and a Student of Byron» di Edward Fiess in *American Literature* XXIV (Marzo 1952) pp. 186-194, e «A Note on Melville's Use of Spenser» di Nathalie Wright, nel numero dell'aprile 1952 della stessa rivista, pp. 80-85.

nere letterario del tempo producendo di conseguenza perplessità nel pubblico e nella critica, l'ispirazione melvilliana tendeva alla condizione della poesia, e questa anzi sognava di realizzare in un vasto poema che metricamente non realizzò mai — *Clarel* ne fu lo scacco — ma di cui nelle poesie sparse ci restano frammenti tali da proporci una sua natura di poeta di taglio veramente classico.

Ma appunto perché impegnato nella poesia dall'interno, non si curò mai né di fama né di fortuna; le quali al contrario recenti studiosi indicano come alcune delle ragioni principali per cui Melville, dopo il clamoroso insuccesso di *The Confidence-Man*, si mettesse a scrivere versi; ché solo allora avrebbe compreso che «fama e fortuna non erano raggiungibili col romanzo»⁷. Se non fosse sufficiente, per dileguare ogni dubbio in proposito, il comportamento di Melville verso la critica — non solo con *Pierre*, dove ne troviamo una satira efficace, ma con il non pesare direttamente sulla valutazione del proprio nome lasciando agli altri⁸ la responsabilità del giudizio (cosa, oggi, quasi incredibile) — ci dimostrerebbe il suo disinteresse, e una sorta di ripugnanza verso la fama e il favore del pubblico, quella lettera privatissima che Herman scrisse ad Allan Melville il 22 Maggio 1860 e di cui si riportano qui alcuni brani ad esempio definitivo della sua coscienza di scrittore:

Prima la cosa è pubblicata, meglio è. La 'stagione' in questo caso importa poco, o nulla... Per l'amor del Cielo, non far mettere dell'Autore di "Typee" "Piddledee" etc. sul frontespizio. Il frontespizio sia semplicemente: Poesie di Herman Melville. Non far mettere annunci sensazionali o insidiosi, né pubblicare estratti prima che appaia il libro... Non darti da fare perché esca un'edizione inglese contemporaneamente a quel-

⁷ Howard P. Vincent, *cit.*, p. VIII. È da notarsi, inoltre, che *The Confidence-Man* non fu un insuccesso, anzi fu causa di un'ultima fiammata della critica in special modo in Inghilterra. Con questo libro Melville «riguadagnava in Inghilterra, abbastanza stranamente, gran parte del favore che aveva perduto» e per esso era riconosciuto come «uno dei più importanti autori di lingua inglese del tempo». Thorp, *cit.*, p. CXXV.

⁸ «Come è ben noto, Melville si rifiutò d'indulgere in auto-sfruttamenti di sorta, con i quali i letterati mantengono una leggenda intorno a sé. Non si mostrò fra gli scrittori né coltivò l'amicizia di chiunque potesse dare incremento alla vendita dei suoi libri». Thorp, *cit.*, p. CXXVI. Vedi anche la biografia di Leon Howard, *Herman Melville*, Berkeley 1951, p. 207.

la americana... Di tutti gli eventi umani, la pubblicazione di un primo volume di versi è forse il più insignificante: ma benché cosa di nessuna importanza, ha ancora qualche interesse per l'autore, come ti dimostrano questi *memoranda*⁹.

Ragioni, dunque, più private spingevano Melville alla poesia: non ansia di gloria o di plauso, ma la necessità di approfondire l'esplorazione dell'anima umana, e il suo destino chiuso nei limiti terreni, quasi in essa avesse intuito il principio e la fine di un'elusiva realtà, con quell'agile, fulmineo mezzo di conoscenza che è la poesia. Ne è prova il fatto che, mentre critica e pubblico lo incitavano a proseguire il mestiere di narratore di avventure vissute, a raccontare la fascinosa vita dell'uomo che erra sui mari, ponendolo accanto a Richard H. Dana jr. e a Fenimore Cooper (i due *best-sellers* dell'epoca) e che come tale lo rimpiangevano quando ormai aveva rivelato a se stesso e sottratto definitivamente ai contemporanei il suo vero volto: Melville ebbe il coraggio di non fermarsi alla quieta superficie della propria ricerca, ma si inabissò nei suoi paesaggi marini, sensibilizzati a simbolo dell'umana coscienza, per esplorarne il fondo sommerso e la vita, vergine e brulicante, nella sua linearità primitiva.

E nel medesimo tempo, l'autore stesso, preda di una legge costante nell'opera d'arte, riscopriva le vene più schive e preziose del narratore, sia nel realismo minuzioso, rapido, lucido che è proprio alla grande prosa anglosassone da Defoe a James e a Faulkner, sia nell'effetto musicale che scaturiva dal ritmo della scrittura, nella scelta flaubertiana e, più, melvilliana del vocabolo come parte di un'unità semantico-fonica inscindibile.

Se a queste due vene si aggiunge, in confuse radici, il modo biblico della sua più ispirata retorica, avremo un'immagine completa del Melville ormai al termine dell'esperienza del narratore: quale appare, ad esempio, con quella suprema fusione di atteggiamenti tematici e di modi stilistici, nelle pagine di *Moby Dick* intitolate «The Whiteness of the Whale». Così, mentre il primo mo-

⁹ Da: Meade Minnigerode, *Some Personal Letters of Herman Melville, and a Bibliography*, New York 1922, p. 80.

do è caratteristica evidente di un'educazione riflessiva e sperimentatrice, dove l'esperienza gioca un ruolo di primo piano, e per questo s'impone sin dai suoi primi romanzi; il secondo modo, opera di un flusso ritmico interno, definibile come la ricostruzione di un'armonia, appare per la prima volta nella seconda parte di *Mardi*, ed è appunto da questo termine estremo che la penna di Melville si lancerà a misurare i cieli della poesia.

Non *The Confidence-Man*, non *Pierre* e il tema orrendo dell'incesto, spaventando il placido pubblico borghese, segnarono la fine della sua fortuna presso i contemporanei, né l'incendio dello Harper's nel 1853, nel corso del quale si fusero e si smarrirono i piombi del suo libro; ma fu qualcosa che avvenne lentamente, man mano che l'autore approfondiva i propri temi e li riconosceva legati alla propria esistenza; e veramente scoppia con l'alta poesia di *Moby Dick* dinanzi alla quale il lettore, imprigionato dagli schemi culturali del tempo che solo pochi sapevano spezzare, restò indifferente, assolutamente incapace a comprendere di che cosa si trattasse, di un romanzo o di che altro¹⁰. E persino le tre recensioni che indicavano in *Moby Dick* il frutto di una mente geniale, mostrano di essere inizialmente viziate da quell'equívoco, oggi per noi ridicolo, che si fonda sull'incapacità di attribuire ad un genere letterario definito quella «chasse spirituelle» alla mitica Balena Bianca¹¹.

¹⁰ A questo proposito nota acutamente Jay Leyda, *The Portable Herman Melville*, 1952, p. XIII-XIV: «In parte a causa della sua incompleta educazione, ma più a causa degli atteggiamenti e delle immagini immagazzinate che aspettavano di riversarsi attraverso qualsiasi apertura che si fosse offerta, Melville era meno consapevole delle forme impiegate dagli altri scrittori del suo secolo. Sia che scrivesse romanzi o narrazioni, liriche o lettere, era sempre l'intero sviluppo della sua mente e tutte le sue facoltà che si muovevano ritmicamente nelle pagine e lo sviluppo era limitato o ampliato da necessità finanziarie piuttosto che da una fedeltà a una particolare categoria di letteratura». Le prove che *Moby Dick* fosse sconosciuto ai critici americani cinquant'anni dopo la pubblicazione sono in C. Dahl, «*Moby Dick*», in *Modern Language Notes*, LXVII, pp. 471-482 (novembre 1952).

¹¹ Le tre recensioni, non solo favorevoli, ma spesso in certo senso acute, apparvero: sul *Literary World*, il cui editore Evert Duyckinck, amico intimo di Melville, ne riportò le idee ovviamente di prima mano. Accennava già che l'inseguimento alla Balena Bianca s'intreccia con una profonda allegoria del destino dell'uomo. Nello *Harper's*, dove forse l'analisi più acuta che Melville vide della sua opera, un recensore (George Ripley) notava trattarsi nello stesso tempo di «a romance, a tragedy, and a natural history» e indovinava sotto la narrazione «un'al-

Il silenzio intorno a *Pierre*, a *The Confidence-Man*, a *Israel Potter* espresse chiaramente la condanna del pubblico, con il quale si trovò alleata una critica offesa o impaurita, che in Melville cercava il narratore di avventure, il Salgari o anche il Verne dell'America 1850, come in sintesi dice Fitz-James O'Brien nel 1853 e ripete poi nel 1857 (in due dei soli quattro articoli che in questo periodo gli furono dedicati: da sottolinearsi che allora Melville aveva già al suo attivo una decina di romanzi, quasi tutti pubblicati a Londra e a New York contemporaneamente); il quale, sul *Putnam's Monthly Magazine* esortava lo scrittore ad abbandonare «le fantastiche speculazioni che sarebbero state la sua rovina»¹². E il *New Monthly Magazine* del Luglio 1853 menzionava l'autore di *Moby Dick* come «il più abile interprete della superstizione della vita di mare, ineguale e disordinato com'è», indicando in *White-Jacket* il suo capolavoro.

Qual era, dunque, la vera vocazione di Melville? Il perseguitamento della fama, e forse della ricchezza, o l'ascetico abbandono delle vie maestre della gloria per essere «absolument soi-même»? Cercando vivere, o essere una parte applaudita dell'esistenza degli altri? Per questo gli bastava rimanere — ma lo era mai stato? — il Fenimore Cooper dei Mari del Sud, «the man who lived among cannibals»¹³, stuzzicando, talora con qualche scandalo, la fantasia

legoria pregnante, intesa a illustrare il mistero della vita umana». Il Thorp, *cit.*, pag. CXXVI, pone in risalto come intuizione originalissima contenuta in questa recensione, il giudizio finale, cioè che Melville «nell'analisi morale è di poco superato dal suo magico potere di descrivere». Il terzo articolo appare sul londinese *Leader* e vi è svolto finemente il rapporto fantastico-morale della poetica melvilliana: «crediamo in esse [le superstizioni marine] fantasticamente». Degno da rilevarsi è l'interesse, e più, la serietà con cui il libro veniva accolto in Inghilterra: solo una saggezza europea, quella della patria di Coleridge, poteva anticipare il tempo, il tempo di Melville.

¹² Vedi anche «Melville and Transcendentalism» di Perry Miller, in *The Virginian Quarterly Review*, XXIX (Autunno 1953) pp. 556-575. Non è da stupirsi di questo giudizio di un critico del 1850 se, nel 1932, un critico illustre, Lewis Lewisohn, definiva il Melville: «neppure un *minor master*... L'immagine ultima che sorge da tutta l'opera di Melville è quella di un uomo grosso e barbuto, violentemente eccitato, che tenta di zittire il bimbo piagnucoloso e sperduto nella sua anima». (*Expression in America*, New York, 1932, p. 186 e 193).

¹³ «Fame is patronage. Let me be infamous...» scriveva a Nathaniel Hawthorne nel giugno 1851. E aggiungeva: «Scendere ai posteri è già un brutto af-

prigioniera dei contemporanei. O non doveva precorrere, insuperabilmente, la pagina di un Joseph Conrad, dare uno sfondo di parole alle mute figure del paradoso pagano di Paul Gauguin? ¹⁴.

Non importa costruirci la vera vocazione di Melville, che risalta e si descrive da sola nel confronto delle prime opere, come furono accolte dalla critica, con la restante produzione, da *Moby Dick* a *Billy Budd*, cioè la realizzazione e l'esaltazione del mondo melvilliano contenente quella sua esasperata e nondimeno lucidissima problematica morale, religiosa, estetica, che critica e pubblico ignorarono quasi completamente per oltre mezzo secolo ¹⁵.

Per alcuni anni, con ininterrotto crescendo, i giornali fecero a gara nel pubblicare recensioni favorevoli, indicando nel giovane scrittore-marinaio un genuino narratore d'avventure e, perfino, un educatore. Dopo i primi due romanzi, i successivi *Mardi*, *White-Jacket* e in special modo *Redburn* lo fecero esaltare come l'autore della nuova generazione americana, assetata di avventure, tutta pervasa dallo spirito del pioniere, del cercatore d'oro, dello scopritore di terre tentatrici oltre l'orizzonte della realtà quotidiana.

Melville subiva, nello stesso tempo, l'amarezza dell'errore del pubblico nei suoi confronti: non voleva solo divertire, voleva offrire un'immagine purificatrice dell'esistenza. « Mio caro Signore — scriveva a Hawthorne da Pittsfield nel giugno 1851 — un presentimento è in me... mi consumerò e perirò alla fine... Ciò che mi sento portato a scrivere, ecco, è messo al bando, non rende. Eppure, scrivere nell'altro modo io non posso ».

fare... ma scendere ai posteri come un uomo che visse tra i cannibali! ». E più oltre: « Sono giunto a giudicare questa faccenda della fama come la più trasparente di tutte le vanità ».

¹⁴ Confronta l'importante saggio di S. Canby, « Conrad and Melville » in *Desultories*, First Series, New York 1922, pp. 257-268 dove si riconosce come elemento fondamentale nell'arte di entrambi gli scrittori il loro atteggiamento verso la natura: Conrad la vede da « moderno »; a Melville appare cosa orribile, in ogni senso, e irriducibile a misura umana.

¹⁵ E veramente *Billy Budd*, il suo ultimo libro, può considerarsi l'Olimpo di quella Commedia Pagana che è l'insieme della sua opera. E. M. Forster fu il primo a notare questo carattere di evoluzione interna alla sua opera: Melville, dopo l'iniziale rugosità del suo realismo, « piomba direttamente nell'universale, in un'amarazzo e in una tristezza tanto superiori alla nostra che non si distinguono dalla gloria ». In *Aspects of the Novel*, London, 1927, p. 183.

Melville era cosciente di scrivere per i posteri¹⁶. Prima di *Moby Dick* aveva detto al padre: «... è mio fermo desiderio scrivere quella specie di libri che comunemente si dicono un insuccesso». In ogni modo non si può essere ingiusti verso il suo pubblico¹⁷, e pretendere che quella sofferta allegoria dell'anima umana fosse compresa dall'America 1850 che per molti anni doveva ignorare i veri valori che si annidavano nella prima e nella seconda metà del secolo, in Edgar Allan Poe e in Emily Dickinson.

Fu davanti alla tematica psicologica di *Pierre*, alla sua sconcertante e franca analisi introspettiva, che la critica ufficiale dovette interpretare nel modo più esplicito (e lo fece con una coralità senza eccezioni) il totale disappunto del più vasto pubblico. Melville, immaginandosi solitario in vaghe e inesplorabili astrazioni morali, rinunciava volutamente alla gloria di romanziere di attualità. «Sebbene abbia scritto il Vangelo di questo secolo, morirò nel fango». Con questa frase lo scrittore doveva chiudere ogni rapporto con la società del suo tempo.

Melville si era messo a penetrare più a fondo quella realtà fantastica che aveva affascinato i sogni della sua fanciullezza. I romanzi giovanili andavano rivolti dalla critica alla luce della nuova dimensione che la ricerca melvilliana delineava progressivamente. Punto di trapasso dalla pura avventura al significato dell'avventura umana, *Moby Dick* non poteva essere compreso dai suoi contemporanei, perché in questo rinnovato poema omerico, in questa lunga narrazione

¹⁶ «Sono simile a uno di quei semi presi fuori dalle Piramidi egiziane che, dopo esser stati per tremila anni un seme e nient'altro che un seme, piantato su suolo inglese, si sviluppa, raggiunge la grandezza e poi cade in polvere». Diceva questo a Hawthorne nel giugno 1851, in tono pessimistico, ma le sue parole contenevano quasi una profezia: dopo tanto silenzio Melville è finalmente oggi ricondotto al suo vero valore, «tel qu'en lui-même...».

¹⁷ Oltre al Lewisohn citato sopra, non è pubblico suo lo Hudson («The Mystery of Herman Melville», *Freeman* III, 156-157 del 27 Aprile 1921) che ripete i motivi negativi della critica del 1846-1856; né Pierre Fréderix, *Melville*, NRF 1950, che accetta del Melville soltanto i primi volumi, dando maggior valore al «vagabond des îles» che al «pèlerin des idées»; né i compilatori di *American Authors, 1600-1900* che hanno creduto la sua poesia «roba dozzinale, che il mondo compassionevole dimentica»; né lo stesso Newton Arvin, *Herman Melville*, cit. spesso attento e acuto, che ha definito *Benito Cereno* (una tra le più belle novelle dell'Ottocento) «un aborto artistico».

che vede la realtà fantastica sprigionarsi da un preciso, anche se distante, fondo di pensiero la superficie visiva di facile ed emozionante accezione non era più separata da una radicata istanza spirituale.

Melville lasciò che il silenzio si avventasse sulla sua opera, consci che sarebbe stato il silenzio di una generazione immatura, né fece nulla per salvarla e neppure, com'è provato da testimonianze, se ne afflisce¹⁸. Ogni volta che lo si cercava, come in occasione del pranzo dato in suo onore dall'Authors' Club, cui mai volle iscriversi, si rimaneva stupiti della sua socievolezza, dalla sua ineguagliabile cordialità.

Eppure, le opere posteriori al 1852 dovevano attendere almeno sessant'anni per essere divulgate e apprezzate¹⁹: riconosciute come il più alto prodotto della civiltà letteraria americana. Tanto completo era stato l'abbandono della sua opera che, intorno al 1920, quando apparvero le biografie e gli studi del Weaver, del Mather e di altri per il centenario della sua nascita, si gridò veramente alla scoperta. La sua opera aveva resistito soltanto per il culto di un gruppo di iniziati — soprattutto francesi e inglesi²⁰ — culto non molto dissimile da quello che ha ridato vita all'opera di William Blake, ad esempio, di Edgar Allan Poe e di Gérard de Nerval.

Melville abbandonava l'etichetta ottocentesca di « minor writer » accanto ai vari scrittori e diaristi di avventure di mare, come era stato definito nella commemorazione funebre dall'amico R. H. Stoddard, che ricordava i suoi primi romanzi « famosi tra i suoi compatrioti i quali, meno letterari nelle loro predilezioni che al presente, furono agevolmente conquistati dai racconti di vita marinaresca »²¹.

¹⁸ Vedi A. Rizzardi, « Il suicidio di Melville nelle lettere a Nathaniel Hawthorne » in *Stile*, 2, 1953. Soltanto in questo modo si può interpretare la ripetuta confessione di Melville di voler essere « annihilated »: mi sembra troppo romanzesca e drammatica la versione psicologica o psicanalitica che la spiega tra i due termini di fatalità e di voluttà della sconfitta. Per l'episodio citato, confronta Thorp, *cit.*, p. CXXVI.

¹⁹ Cfr. J. St. Strachey (*Spectator*, 6 Maggio 1922) che, recensendo la biografia del Weaver gli rimprovera di non aver notato che l'attenzione degli inglesi per Melville è stata pressoché continua.

²⁰ Cfr. Bernard Dort, « Le romancier et l'aventure » nei *Cahiers du Sud* n. 309, 1951, pp. 279-302.

²¹ « Herman Melville » nel *Mail and Express* dell'8 Ottobre 1891, p. 5. Con-

Dal 1920 edizioni e traduzioni, biografie e saggi critici si succedono senza posa sulle due rive dell'Atlantico, causa forse di una congestione che rende più difficile una collocazione esatta: non ultima ragione, questa, della troppo tardiva scoperta, rispetto all'opera in prosa, della sua attività di poeta²².

II

Evil is unspectacular and always human.

W. H. AUDEN

Il rifiuto del pubblico, persino di tanti amici che esercitavano la professione di critici ufficiali della stampa, ad accettare il prodotto della sua maturità, invece di distoglierlo verso la riconquista della fama, lo indusse a un silenzio esteriore che molti, sulla traccia di affermazioni del Melville stesso, individuarono in una volontà d'annullamento, in un desiderio di essere «annihilated». Ma questo suo silenzio era una specie di sbarramento contro ogni sorta di distra-

fronta anche «An Item in the Press»: «Persino la sua stessa generazione lo ha creduto morto, tanto quieti sono stati gli ultimi anni della sua vita» (29 Settembre 1891, New York: da Jay Leyda, *The Melville Log. A Documentary Life of Herman Melville, 1819-1891*, II, p. 836, New York 1952).

²² In Italia è da segnalarsi l'attività di Cesare Pavese che, oltre a note rilevanti sull'opera del Melville, ne ha tradotto il capolavoro; e di Eugenio Montale, che ha saputo innalzare la sua versione di *Billy Budd* a un'altezza lirica e drammatica non molto lontana dall'originale: entrambe le versioni assai superiori, per adesione al testo e per qualità di scrittura, a quelle francesi del Leyris di *Billy Budd* (1935) e di Giono-Jacques-Smiti di *Moby Dick* (1941). Tra le opere critiche, si ricordano: Cesare Pavese, *La Letteratura Americana e Altri Saggi*, Einaudi, Torino 1952; Emilio Cecchi, *Scrittori inglesi e americani* (prima serie), Milano, 1954; *id.*, «Herman Melville» in *La sfera letteraria*, VIII, 10, 8 marzo 1953; Carlo Linati, *Scrittori anglo-americani d'oggi*, Como, 1943, pp. 123-131; Fernanda Pivano «*Moby Dick* di Herman Melville» in *Convivium*; Gabriele Baldini, *Melville o delle Ambiguità*, Ricciardi, Napoli, 1952.

Le poesie di Melville sono state pubblicate due volte in volume: la prima volta nell'edizione completa (Constable, London, 1922-1924) in 750 copie, oggi quasi una rarità; la seconda volta a cura di Howard P. Vincent nel 1947, che le ha corredate delle varianti e di misurate note esplicative. Luigi Berti ne ha pubblicato una piccola scelta (Fusci, ed., Firenze, 1947). Di *Clarel*, per ciò che a noi consta, non esiste a tutt'oggi un'edizione accessibile.

zioni mondane, copriva e mascherava ai contemporanei il continuo rovello della ricerca, dello studio, della meditazione. Anche recentemente si è indicato nella figura remissiva e umiliata di *Bartleby the Scrivener* una proiezione autobiografica del Melville che rinuncia alla gloria della facile popolarità con l'ossessiva iterazione: « I would prefer not to ». Un acuto biografo e critico del Melville così commenta: « Il tema del racconto, rintracciabile anche in Dostoevski e in Kafka, è l'alienazione dal mondo prospero, operoso, burocratizzato dell'individuo per il quale l'interiore vita spirituale diventa un oggetto ossessionante di contemplazione. Pazzo e santo, buffone e salvatore, Bartleby muore in quello che si potrebbe chiamare il centro simbolico della società moderna: la prigione »²³.

Le poesie, da *Battle-Pieces* fino agli ultimi versi, a « *Billy in the Darbics* » di *Billy Budd*, soprattutto le raccolte successive alle prime poesie, rivelano questo carattere intimo di raccoglimento e di apparente indifferenza: man mano che si approfondiva, questo suo stoico silenzio si popolava di voci, di richiami che avrebbero stretto intorno alla sua opera non l'approvazione numerica dei contemporanei, ma l'adesione del pubblico di ogni tempo. In effetti, la poesia di Melville è la continuazione ideale di quel processo di evoluzione speculativamente emotiva che aveva fatto raggiungere allo scrittore i limiti di *Mardi*, *Moby Dick* e *Benito Cereno*.

Sembra che, a un certo punto, l'avventura si sia fatalmente sdoppiata e che al vecchio Melville, esiliato nella sua fattoria di Arrowhead, non sia rimasta se non l'immagine immensa dell'Oceano

²³ Richard Chase, introduzione ai *Tales and Poems of Herman Melville*, New York-Toronto 1950. La tesi era già contenuta nella monografia del Chase, *Herman Melville, A Critical Study*, New York 1949, pp. 127 ss. Cfr. anche il bel saggio di Leo Marx, « Melville's Parable of the Walls » in *The Sewanee Review*, LXXI, 4 (Autunno 1953), pp. 602-627, che verte su questo punto fondamentale in Melville; e C. G. Hofmann, « The Shorter Fiction of Herman Melville » in *The South Atlantic Review*, Luglio 1953, pp. 414-430; e Stanley E. Hyman, « Melville the Scrivener » in *New Mexico Quarterly Review*, XXIII, Novembre 1953, pp. 381-415, i quali ultimi si soffermano ad analizzare i racconti melvilliani, e in particolar modo lo Hyman ne illustra l'importanza tematica nei confronti dell'opera maggiore « di cui ciascun racconto sviluppa un singolo aspetto ». Vedi pure l'introduzione di Enzo Giachino ai *Racconti* di Herman Melville, da lui tradotti e presentati per le edizioni Einaudi, Torino, 1954.

da cui estrarre ricordi ancora madidi di un amaro di sale. Sembra che la vita di mare si sia a un certo punto confusa con la vita del mare: quasi il suo occhio non si interessasse più, nel ricordo, alla distesa perlaccia popolata di vele e di gabbiani, ma cercasse di immergersi nelle « verdi gole di vetro » degli abissi, per scrutarne il segreto.

Il riempitivo, il pittoresco scompaiono, e al loro posto subentra un modo di vedere classico, dove il particolare esiste soltanto in rapporto a un significato totale. E qui è necessario sottolineare il carattere visionario della sua poesia: la visione, polarizzata in immagini fortemente evocative, raccoglie l'esperienza della memoria nella dimensione stregata della fantasia. L'avventura melvilliana, così fisicamente realizzata nei viaggi sui Mari del Sud, deve presto divenire per l'autore emblema della ricerca, e i suoi limiti sono il conflitto tra le forze distruttrici e la libera volontà. Nella tensione che domina la ricerca, l'aspetto delle cose si libera da ogni peso di circostanza, e, continuamente immerso in un clemente allegorico che si appella sempre a un'infinità immanente, diviene sempre segno di una realtà animata, di una realtà cui nulla, neppure il filo d'erba al margine della strada, può sottrarsi. Come Goethe, anche Melville è convinto che « quello che è transitorio non è che un simbolo » e cerca di fissarne l'essenza permanente senza distruggerne la vitale fragilità. « Mi sono tanto addentrato nella parte oscura della terra che l'altra sua parte, quella teoricamente chiara, mi sembra un crepuscolo incerto » dice il capitano Ahab: ma la terra che Melville si è imposto di esplorare, con un coraggio che ha precedenti solo nei maggiori poeti, in Shakespeare, è il cuore dell'uomo, la sua coscienza.

La ricerca in Melville è termine costante della sua attività mentale, e rivela l'influsso meditato della Bibbia, che la madre gli aveva letto sin da bambino e che egli non aveva mai smesso di annotare: e in una forma biblica, in una decifrazione di carattere religiosamente organico²⁴ doveva chiudere la sua opera.

²⁴ Non si vuole qui indicare come aspetto dominante della tematica melvilliana la rappresentazione allegorica del conflitto tra l'uomo e la divinità, come pure recentemente è stato fatto da Lawrence Thomson, *Melville's Quarrel with God*, Princeton, 1952: esegesi che merita di esser presa in considerazione anche se in essa l'autore si sia abbandonato completamente al fascino della tesi e a questa

C'è in Melville l'ostinata, insaziabile fede del *voyageur divin* nervaliano: la ricerca, l'avventura ha per lui un significato assoluto, e per essa i sogni infantili si riallacciano alle meditazioni della vecchiaia. Viaggiare era sempre scacciare il «drizzly November» dalla sua anima, come dirà all'inizio di *Moby Dick*. E allora potrà anche scrivere — quanto ironicamente non ci è dato sapere — che il Paradiso ci attende al termine dell'avventura, quel Paradiso che il sogno ha avvertito oltre l'oceano di onde che vengono a frangersi contro la chiglia della sua nave:

Life is a long Dardanelles... the shores whereof are bright with flowers, which we want to pluck but the bank is too high; and so we float on and on, hoping to come to a landing place at last — but swoop! we launch into the great sea! Yet the geographers say, even then we must not despair, because across the great sea, however desolate and vacant it may look, lie all Persia and the delicious land round-about Damascus.

«Lord, when shall we be done changing? Ah, it's a long stage, and no inn in sight, and night coming, and the body cold...» scriveva a Hawthorne nel Novembre 1851; sono parole di chi sembra ormai travolto dall'angoscia, di chi riconosce le proprie forze inferiori alla grande ricerca. Ma il fatto stesso di poter gettare un ponte sulla propria sofferenza, confessandosi con l'amico, il fatto stesso di avere finalmente un suo pubblico che lo segue nella sua *chasse* interiore, una comunicazione fedele e sicura, gli infonde una grande fiducia anche quando sembra che tutto gli debba crollare intorno e che la sua opera non sia che un gioco del destino, un'illusione.

Il dialogo con l'amico, dialogo interno di grandissima efficacia, espressione di un ulteriore modo melvilliano che si rintraccia ampliato nelle sue opere (vedi i capitoli XXXVII-XXXIX di *Moby Dick*), e che richiama direttamente il monologo interiore, la registrazione

abbia sacrificato, nella conclusione, una libera valutazione dell'arte narrativa del Melville. Si veda a questo proposito il saggio di Marius Bewley, «A Truce of God for Melville», in *Sewanee Review*, LXI (Autunno 1953), pp. 682-700, dove la tesi del Thompson è acutamente confutata, e «Melville's Black God» di Don Geiger nel fascicolo dedicato a *Moby Dick* di *American Literature*, XXV, 4, Gennaio 1954, pp. 460-472.

del flusso di coscienza joyciano assai prima d'un Edouard Dujardin²⁵, composto di parole sincerissime e tanto semplici e supplichevoli da parere persino enfatiche, rompe il cerchio di solitudine intorno alle sue meditazioni, fa cadere su di esse un fascio di luce. Melville ne è consapevole e sembra ringraziare l'amico, a cui è dedicato il suo capolavoro. « But with you for a passenger, I am content and can be happy. I shall leave the world, I feel, with more satisfaction for having come to know you », e aggiungeva, con una fermezza gentile, con un'intensità che tradisce lo sforzo di esprimere la propria riconoscenza: « Knowing you persuades me more than the Bible of our immortality ».

Ecco il suo pubblico: un uomo solo che lo segue, lo comprende, risponde all'avventura melvilliana con un'adesione sensibilmente impegnata. L'amico, parlando in pubblico di Melville, affermerà che nella sua opera vi sono zone di profondità tali che « compel a man to swim for his life ». E Melville: « Whence come you, Hawthorne? ... I feel that the Godhead is broken up like the bread at the Supper, and that we are the picces. Hence this infinite fraternity of feeling... » Tutto di sé può dire all'amico, perché anch'egli ha udito le stesse cose nelle sue solitudini.

È certo questa comprensione, questa comunicazione vitale (riprova della validità di una ricerca in cui allo scrittore sembrò di essersi perso), che ristora nel Melville la fiducia nei propri mezzi e nella propria opera, facendogli riconoscere l'altezza vera del proprio sforzo. Così il grido disperato, la preghiera pietosa, si rifà voce divinamente umana, voce di Ulisse:

« Lord, when shall we be done growing? As long as we have anything more to do, we have done nothing.

« Leviathan is not the biggest fish... I have heard of Krackens ».

²⁵ Jay Leyda, *cit.*, p. XX. Vedi N. B. Fagin, « Herman Melville and the Interior Monologue » in *American Literature*, VI (Gennaio 1935) pp. 433-444 in cui, contro l'osservazione di Mary Colum che la prima apparizione del monologo interno joyciano avvenne in *Les Lauriers sont coupées*, 1886, di Edouard Dujardin, sostiene il primato di Melville. Per questo rimandiamo in particolare ai capitoli XXXVII-XXXIX di *Moby Dick*; e a Howard P. Vincent, *The Trying-out of Moby Dick*, Boston, 1949.

Chi non si è mai fermato a fissare dagli scogli la vita dell'elemento marino, la natura più irriducibilmente spontanea e inviolata che la abita, il vivere di alghe e di coralli, di anemoni e di stelle e cavalli marini e il muto popolo della sua fauna e la violenza cromatica della sua flora, non potrà spiegarsi come questo, nella vicenda di scrittore di Melville, sia accaduto: che il mare, dal momento naturalistico divenga un'immagine teoretica, un simbolo — la manifestazione naturalistica di una situazione religiosa, ha scritto Pavese²⁶ — e dilaghi occupando il fondo della sua fantasia e impegni, con la sua ossessiva qualità di emblema metafisico, il mondo iridato della sua poesia.

Questo lago di ispirazione melvilliana ha il potere di riflettere una forza selvaggia e primitiva su ogni aspetto della sua opera, una ferocia indifferenziata di bene e di male, come nelle prime età dell'uomo, e le più grandi creature di Melville escono da questo elemento come bagnate di eternità. Ora è la figura di Ahab, ora quella di Bato, di Claggart, di Billy Budd: qualcosa di incoercibile e di fatale domina dal profondo la loro natura. È una forza naturale che investe con i loro gesti i lineamenti della civiltà: ma è la stessa forza che regola stagioni e costellazioni, il corso dei fiumi e l'ansare del mare, e il battito del cuore umano. Il mare, la barbarie infinita dell'eterno, le sue creature, gli scogli, le terre abbandonate alla sua prigionia e alla sua gloria, si animano di una cosmicità che solo l'uomo del primo tempo conobbe. Sempre i paesaggi marini di Melville sono squarci nei veli del tempo. Ricordate quei terribili quadri delle *Encantadas*, quelle torri diroccate sull'Oceano, granito e roccia fusi insieme con il pullulare di miriadi di ali, i verdi baratri fosforescenti, il dominio sornione degli squali — queste Furie dell'umana coscienza — e il cespo d'alghe strappato alle vergini profondità dell'Oceano, là dove è la cruda verità antica, «e per questo più pure, più amare»; e la crudele indifferenza, la spietata e insieme imparziale voracità dell'Oceano.

Poesia per Melville — si legge chiaramente nel saggio su Na-

²⁶ Cfr. Cesare Pavese: «Herman Melville» in *La Cultura*, XI, Gennaio-Marzo 1932, pp. 83-93.

thaniel Hawthorne — è sempre conoscenza in atto, e conoscenza è possibile solo là dove l'uomo è più nudo, solo contro i suoi dei. (Così l'immagine del destino, imprevista ma sempre vicina all'ispirazione melvilliana, si fa nitida e affiora in una muta visione dinanzi al gruppo sereno di statue, impassibili, dee veramente, che dall'alto del promontorio videro

The wolf-waves board the deck
And headlong hull of falconer
And many a deadlier wreck).

Le poesie ispirate dalla Guerra Civile, malgrado seguano passo a passo la cronaca²⁷, sono tutte immerse nel sentimento del destino, di una fatalità immanente che l'uomo, nella sua antinomia di natura docile alle leggi delle stagioni e di coscienza morale, può solo vincere con la fedeltà al proprio ideale. Perfino l'amore di patria, così profondamente sentito da Melville in certi momenti, non è che il segno di una moralità immanente alla condizione umana. Anche se indicassimo in gran parte dei *Battle-Pieces* un Melville periferico (sebbene tanta critica si ostini a considerare queste liriche di guerra la sua più importante raccolta, e tale da indurla a ignorare quasi completamente il resto) non possiamo trascurare come ispiratori di momenti altissimi sia quel fondo di destino — vittoria o sconfitta — su cui i *Battle-Pieces* si tessono, sia quella insistita partecipazione cosmica del poeta a una cronaca che si fa, parola per parola, onda su onda, emblema. E l'ansietà che pervade «The Portent»:

Hidden in the cap
Is the anguish none can draw...

con quella incisione di ombra, verde e sottile, sui prati del fiume Shenandoah, un'incisione di ferita sul volto della terra (in un altro clima, di pura fantasia apparentemente svincolata e disinteressata, Emily Dickinson scriveva i versi di «Presentiment is that long shadow on the lawns», dove un brivido di presagio turba l'incanto

²⁷ Melville trasse tema e descrizione di avvenimenti da *The Rebellion Record: A Diary of American Events, with Documents, Narratives, Illustrations, Incidents, Poetry etc.*, 1861-1869, New York, 12 volumi.

quotidiano della stagione e insinua un acre sapore di angoscia metafisica) trova riscontro in « *Misgivings* » dove la guerra è

The tempest bursting from the waste of Time

cui tutta la natura partecipa e gli oggetti si riscoprono in questa luce intrisi di un fremito mortale. Inoltre, per il senso di presagio che è in *Conflict of Convictions*, dove ogni elemento della lirica è teso a esprimere l'angoscia di un futuro minaccioso calata nelle note più incisive di un pessimismo di tipo lucreziano, ogni immagine si fa correlativo oggettivo di un'emozione pietrificata dall'orrore: e il tono accorato di sconforto che segna come una puntura ogni frase s'innalza fino a giungere sull'orlo dell'immagine finale, all'abisso quasi invocato in questo vorticoso e incessante smarrimento:

And Death be busy with all who strive —
Death with silent negative.

Questa mente così pervasa di metafisica, questa poesia così legata all'astrazione — un occhio perduto nel vuoto — appunto perché tematicamente ancorata alla terra, alla cronaca delle giornate comuni nella loro luce più sbiadita, sa infondere una commozione intensa. È costante nel verso di Melville una sottile qualità umana fatta di materia vivente e ricettiva, non solo meditata e generalizzata: in una antinomia assai simile a quella di Samuel T. Coleridge tra *Understanding* e *Reason*, Melville sceglie la via della conoscenza del cuore. « It is a frightful poetical creed that the cultivation of the brain eats out the heart. But it's my *prose* opinion that in most cases, in those men who have fine brains and work them well, the heart extends down to hams... I stand for the heart. To the dogs with the head! [La stessa impazienza che rivela il contrario, il gesto di ribellione alla propria scelta, alla propria natura: sarà così parallelo lo « *Hang it all, Robert Browning!* » di Ezra Pound nel II dei *Cantos*]. I had rather be a fool with a heart than Jupiter Olimpus with his head. The reason the mass of men fear God, and at bottom *dislike* Him, is because they rather distrust His heart, and fancy Him all brain like a watch »²⁸.

²⁸ Lettera a Nathaniel Hawthorne del 7 Giugno 1851.

Non è il caso di trarre dalle affermazioni di questa lettera a Hawthorne una rivendicazione romantica del Melville: si tratta invece di un opportuno richiamo alla genuinità dell'espressione poetica che trova sempre radici nel «cuore» dell'uomo, ossia nella «totalità» creatrice dell'individuo. In Melville il sentimento, che soggiace all'immagine, brucia il banale per l'universalità del pensiero che lo ha suscitato: si potrebbe anche per Melville dimostrare in quale misura il pensiero sia in cima ai sensi, in quale misura il pensiero ritorni sensazione auditiva, visiva...: modo dantesco, infine, di affrontare la poesia, senza bisogno di ricorrere, per sollecitare l'emozione, all'aiuto della punteggiatura.

La commozione in Melville è sempre uno scatto genuino, indomabile, uno strappo nella rete della sua ironia, della sua continua autocritica — «in me divine magnanimities are spontaneous and instantaneous»²⁹ — e sempre ci è restituita dall'immagine, mai forzata dall'autore. Così in «The Berg», l'allucinata descrizione di un sogno dove una nave agile, impetuosa, l'equipaggio schierato, le insegna alzate si avventa contro una immobile montagna di ghiaccio: e alla fine nel crescendo di orrore e di terrore disperato si avverte più che mai alta la voce del poeta che improvvisamente è divenuta anonima, corale, dello spettatore e insieme dell'equipaggio travolto nel naufragio³⁰:

Impingers rue thee and go down
Sounding thy precipice below,
Nor stir the slimy slug that sprawls
Along thy dead indifference of wall.

L'opaca montagna di ghiaccio si anima istantaneamente e trae dal suo letargo un significato, simile — o identico — a quello dello squalo maledivo, informe personificazione del Male, pallido predatore di carne orrenda:

²⁹ Lettera a Hawthorne del Novembre 1851.

³⁰ Si confronti il finale di questa poesia con l'invettiva che Ahab, in *Moby Dick*, scaglia contro la divinità, contro la sua espressione nella natura, dove il pessimismo tragico del Melville sembra toccare il punto più acce e desolato.

About the Shark, phlegmatical one,
 Pale sot of the Maldive sea,
 The sleek little pilot fish, azure and slim,
 How alert in attendance be.
 From his saw-pit of mouth, from his charnel of maw
 They have nothing of harm to dread,
 But liquidly glide on his ghastly flank
 Or before his Gorgonian head;
 Or lurk in the port of serrated teeth
 In white triple tiers of glittering gates,
 And there find a haven when peril's abroad,
 An asylum in jaws of the Fates!
 They are friends, and friendly they guide him to prey,
 Yet never partake of the treat --
 Eyes and brains to the dotard lethargic and dull
 Pale ravener of horrible meat.

Ernest Hemingway deve aver letto questa pagina prima di scrivere *The Old Man and the Sea*. L'oggettivazione di un sentimento che è suscitato da un pensare per immagini ha nella descrizione della natura il suo esempio più costante. Ferocia, perfidia, sete di sangue insaziabile — la tigre, lo scorpione, lo squalo — queste sono in Melville le espressioni immediate della vita naturale: altro che «il semipiterno sorriso della Natura» del Bryant! E in tali raffigurazioni blakiane e bibliche, e soprattutto strettamente imparentate con la mitologia sacrale e fantastica che rintracciamo nei lineamenti di pietra degli idoli preistorici, ha risalto ogni possibilità della sua arte.

La natura sarà riscattata dalla lotta che la travaglia. Il manicheismo melvilliano mostrerà, come in *Moby Dick*, che accanto alla distruzione c'è anche la rinascita, e in *Clarel* dirà:

At variance in their revery move
 The spleen of nature and her love:
 At variance, yet entangled too --
 Like wrestlers...

Così emblemi della speranza nella natura sono
 The crocus budding through the snow

(con la stessa qualità d'«imagery» che hanno i «lilacs out of the dead land» di T. S. Eliot); e provano che

Behind all this works a power
Unknowable, thou'lt yet adore.
That stirs the world, not man.

Seppure sempre evidente nella pagina di Melville, mai forse in modo così scoperto come in queste poesie della Guerra Civile il paesaggio si costruisce pietra su pietra, onda su onda, sopra sedimenti emotivi tali appunto da ricostruire l'atmosfera senza alcuna sollecitazione esterna al lettore. È sempre dall'oggetto che sale la voce del poeta: da un oggetto che si fa visione e gode dell'universalità autentica dell'immagine poetica. Così, tornando ai *Battle-Pieces*, lo stesso effetto è ottenuto oggettivando la scena sul volto dei fedeli parrocchiani, impietriti da un doloroso stupore all'annuncio della morte del soldato, e nel contrasto

The soldier's widow (summering sweetly here,
In shade, by waving beeches lent)

tra l'impassibile incanto della natura e il vuoto gelido della morte, risolto nel viso sereno della donna che comprende il significato del sacrificio.

Sarà l'uso modernissimo della tecnica metrica, lo studio delle allitterazioni, l'invenzione di una rima, di un ritmo: e infine quella lucidità visiva che gli permette improvvisi e rivelatrici ellissi ottiche. Ricordate all'inizio di *The House Top*:

No sleep. The sultriness pervades the air
And binds the brain — a dense oppression, such
As tawny tigers feel in matted shades,
Vexing their blood and making apt for ravage.
Beneath the stars the rooky desert spreads
Vacant as Lybia.

E ancora, lo studio della parola e l'analisi di ogni suo valore fonico e rappresentativo gli permettono di piegare il verso a ogni gamma di variazioni tonali, ora pervaso da una dolcezza segreta, leopardiana

quasi, ora incupito e chiuso in fonde e cupe vibrazioni, che pure Leopardi conosceva, note profondissime, d'intensità davvero beethoveniana. Ecco nel «Requiem» per i soldati periti nei trasporti sull'oceano alternarsi e contrastare questi diversi atteggiamenti; ecco con l'aggettivo «atoning» schiudersi l'idillico incanto dell'alba, col suo cielo trafigto di voli d'allodole che

Caroling fly in the languid blue.

Ma come il Leopardi che misurava la dolcezza della quiete dopo la tempesta pare altra natura da quella arida delle ultime poesie, così nella stessa lirica, il Melville idillico sembra inconciliabile con questo animo incupito da una misura estrema di dolore: dinanzi al violento abbattersi di ogni furia dell'universo sulla ginestra. E veramente saremmo indotti a fissarci sull'ultimo Leopardi, se non fosse più documentato l'influsso di Shakespeare su Melville, del cui più interiore e universale monologo è degna questa visione poetica. Il contrasto della seconda parte della lirica con i versi iniziali in cui è descritto il risveglio degli animali nell'aria purificata dal temporale, e la gioia degli abitanti dei mari, degli insetti, degli uccelli, sembra scavare un baratro a metà lirica quando, improvvisamente, la voce si tende in una preghiera in cui è evocata con un'intensità d'allucinazione (quasi i «fertiles îlots» di Stéphane Mallarmé) la fine dei marinai annegati:

All creatures joying in the morn,
Save them forever from joyance torn,
Whose bark was lost where now the dolphins play;
Save them, that by the fabled shore,
Down the pale stream are washed away,
Far to the reef of bones are borne;
And never revisits them the light,
Nor sight of long-sought land and pilot more;
Nor heed they now the lone bird's flight
Round the lone spar where mid-sea surges pour.

Il contrasto con l'improvviso arresto del primo movimento ritmico, leggero e aereo quanto la trasparenza delle immagini, con l'improvviso disteso marmoreo erompere degli «ictus» finali segna una

distanza così immediata e nello stesso tempo così rappresa nei termini estremi da indurci veramente a soffermarci su una poetica della distanza — ma sarebbe l'accentuazione di una tecnica antica almeno quanto Omero e forse nata con i primi accordi della lira d'Orfeo. Certo, l'angoscia del luogo deserto nella solitudine del mare, la desolata solitudine dell'ora degli annegati, l'espressione accorata e virilmente rassegnata, l'oggettiva fisicità della scena, la voce «epica» — «seconda voce» della poesia — del narratore, richiamano i versi eliotiani di *The Dry Salvages* in un accostamento che sfida i cent'anni circa d'intervallo tra i due poeti americani³¹.

Cade qui a proposito il nome di Shakespeare, che Melville chiamava «divine William», pieno di «sermons-on-the-mount», e «gentle, aye, almost as Jesus», in una lettera all'amico Duyckinck³². Al contrario dei suoi contemporanei, Melville si sentiva attratto verso Shakespeare non dalla trama drammatica su cui s'intessevano i versi, né dal fantastico e orrido elisabettiano che l'impregnavano, né dall'immaginare leggero e meraviglioso delle commedie e neppure dalla ricostruzione delle tragiche vicende della storia: il teatro shakespeariano, nell'accezione dei contemporanei, lo lasciava indifferente, non era per lui che un «tricky stage». Melville era attratto dall'immagine del poeta che gli offrivano le opere di Shakespeare, aveva individuato *un suo messaggio*, un grandissimo messaggio che lo Shakespeare aveva lasciato agli uomini, e nel quale Melville riconosceva la via maestra della poesia. Sarà opportuno rileggere, nel saggio

³¹ Confronta con l'evocazione della tempesta e la furia anomima dell'oceano in Eliot, «The Dry Salvages», II:

And the ragged rock in the restless waters,
Waves wash over it, fogs conceal it;
On a halcyon day it is merely a monument,
In navigable weather it is always a sea-mark
To lay a course by; but in the sombre season
Or the sudden fury, is what it always was.

³² Per un accostamento di Melville a Shakespeare, vedi le intelligenti note di F. O. Matthiessen in *American Renaissance*, New York, 1946; e il recente saggio di H. L. Vogelback, «Shakespeare and Melville's *Benito Cereno*» in *Modern Language Notes*, LXVII (Febbraio 1952) pp. 113-115 nel quale dal confronto dei due personaggi chiave, Iago e Rato, trae risalto l'affinità di concezione del male in entrambi gli scrittori.

su Hawthorne, la pagina intorno all'arte di Shakespeare che ovviamente ha valore, e un grandissimo valore, per quello che di sé o del proprio ideale Melville infonde nell'esaltazione del genio:

... this blackness it is that furnishes the infinite obscure of his background, — that back-ground, against which Shakspeare plays his grandest conceits, the things that have made for Shakspeare his loftiest but most circumscribed renown, as the profoundest of thinkers. For by philosophers Shakspeare is not adored as the great man of tragedy and comedy. — ... it is those deep far-away things in him; those occasional flashings-forth of the intuitive Truth in him; those short, quick probings at the very axis of reality; — these are the things that make Shakspeare, Shakspeare. Through the mouths of the dark characters of Hamlet, Timon, Lear, and Iago, he craftily says, or sometimes insinuates the things which we feel to be so terrifically true, that it were but madness for any good man, in his own proper character, to utter, or even hint of them. Tormented into desperation, Lear, the frantic king, tears off the mask, and speaks the same madness of vital truth. But, as I before said, it is the least part of genius that attracts admiration. And so, much of the blind, unbridled admiration that has been heaped upon Shakspeare, has been lavished upon the least part of him. And few of his endless commentators and critics seem to have remembered, or even perceived, that the immediate products of a great mind are not so great as that undeveloped and sometimes undevlopable yet dimly discernible greatness, to which those immediate products are but the infallible indices. In Shakspeare's tomb lies infinitely more than Shakspeare ever wrote. And if I magnify Shakspeare, it is not so much for what he did do as for what he did not do, or refrained from doing. For in this world of lies Truth is forced to fly like a scared white doe in the woodlands; and only by cunning glimpses will she reveal herself, as in Shakspeare and other masters of the great Art of Telling the Truth, — even though it be covertly and by snatches³³.

Diverse cose si dovrebbero notare di questa importantissima pagina critica del Melville: intanto, la mancanza assoluta di idolatria letteraria, che permette al Melville di vedere Shakespeare nella sua vera luce, di indicarne i difetti e i veri grandi pregi. Poi, quel far risiedere la grande arte nell'«intelletto», chiedendo al grande poeta

³³ In «Hawthorne and His Moses». Cfr. R. G. Hughes: «Melville and Shakespeare» in *Shakespeare Association Bulletin*, VII (luglio 1932) pp. 103-112. Vedi anche Newton Arvin, *cit.*, p. 150 ss.

una visione del mondo rispondente a una « Verità intuitiva ». E ancora, quel senso profondo di inesauribilità della poesia, che Melville condivideva con P. B. Shelley, nella cui *Defence of Poetry* è detto: « Tutta l'alta poesia è infinita: è come la prima ghianda che contiene potenzialmente tutte le future querce. Si potrà togliere un velo dopo l'altro, ma non si potrà mai mostrare l'intima bellezza del pensiero. Un grande poema è una fonte che per sempre versa le acque del sapere e della gioia: e dopo che una persona o che un'età abbiano raccolto tutti i doni che per le loro speciali condizioni sono in grado di ricevere, altri ancora si succedono, e nuovi rapporti si stabiliscono che sono causa di una delizia imprevista e neppure immaginata prima »⁸⁴.

Ma il momento fondamentale dell'analisi critica di Melville mi sembra risieda nella presentazione dell'immagine del poeta: l'uomo senza paura che sa fissarsi su cose che sentiamo essere « tanto terribilmente vere », ossia quel senso delle oscure forze distruttrici (che è di Hawthorne, ed è il « conqueror worm » di Edgar Allan Poe, e infine « l'ascoso potere » di Giacomo Leopardi) che si manifestano con la crudeltà, e la più crudele indifferenza, la brutalità e l'irrazionalità che paiono pervadere la struttura stessa delle cose e della natura, dalle cui mani gli innocenti patiscono come le mosche tra le mani di fanciulli capricciosi. Nel travaglio dell'espressione artistica l'immobile male diviene trasparente, e il manicheismo melvilliano si placa nella vittoria sopra « the angel - Art ».

« The struggle with the angel - Art » è documentato dall'ininterrotta, paziente elaborazione di temi, e lo ritroviamo nella stessa pagina torturata della poesia « Art », e in ogni pagina dei suoi manoscritti, spesso ridotti a una selva inestricabile di correzioni. È il lavoro del poeta, che non cerca le varianti come tali, ma insegue attraverso sempre maggiori approssimazioni, l'incarnazione dell'immagine, dell'originaria e univoca intuizione, nella parola. Il processo, come ci è dimostrato dalle correzioni, ci rivela il continuo sforzo verso una più densa concentrazione, una più rapida sintesi, una più intensa reazione poetica. A tale scopo Melville sostituiva peri-

⁸⁴ P. B. Shelley: *The Defence of Poetry*, London, 1928, p. 82.

frasi con ellissi, e accresceva la suggestione poetica per mezzo di polivalenze, di allusioni, di parallelismi, mirando all'intraducibile. Infine, quel suo vocabolario tipico, risultato di una tematica che si è fatta poetica, dove attraverso l'immagine si giunge al mito, il mito del mare, dell'anonimo, del tempo... È una poetica aiutata spesso da un uso della tecnica metrica assolutamente originale, estranea ai contemporanei, che impone al verso e alla strofe una misura scaturita dall'interno, anzi che imposta da una regola tradizionale già fissata: una misura nata insieme alle immagini, che lo avvicina agli *organic rhythms* e ai «versi naturalmente impegnati» di una generazione innovatrice del Novecento; una misura metrica e poetica che l'apparenta a un Housman, o a un Hardy. Melville era consapevole della novità del suo lavoro, e di fronte al semplificismo canoro del suo tempo, ci sembra ripetere ancora la frase che un giorno scriveva a Hawthorne: «What's the use of elaborating what, in its very essence, is so short-lived as a modern book?».

Man mano che i temi si chiariscono e si approfondiscono — i grandi temi cui è strettamente legata la vita elementare dell'uomo — assistiamo nelle pagine dei suoi ultimi anni felici a una sempre più profonda ed esperta elaborazione della parola e della frase, verso un senso più preciso e più responsabile della poesia che ora acquista, rinunciando al descrittivismo e al semplice discorso, una efficacia musicale e visiva che darà frutti rari.

«The prairie was to John Marr a reminder of Ocean». La frase, tolta dalla prosa che introduce alla raccolta del 1888, *John Marr and Other Sailors*, ci indica la situazione in cui nacquero le poesie: inchiodato sulla terraferma dalla vecchiaia, il pensiero dello scrittore vaga sui mari della giovinezza, ne suscita improvvise immagini, sicché la vita si alimenta ormai soltanto di quei ricordi incancellabili. John Marr è un vecchio marinaio che ha trovato un porto in una vecchia fattoria (Arrowhead, vicino a Pittsfield), popolata di volti amichevoli, ai margini delle grandi pianure dell'Ovest, ma ogni tentativo di parlare del suo *elemento*, di ciò che ha visto nei suoi viaggi, ciò che gli rode dentro e alimenta l'insaziata sete di vivere, le scene quotidiane di cui il mare era sempre l'immenso protagonista — come il Fato nelle tragedie greche — fallisce dinanzi

alla risposta severa di un fabbro evangelico, che lo rigetta nelle sue lontananze: «Friend, we know nothing of that here». Quel regno incantato della mente gli scaverà intorno un silenzio pauroso, unicamente frequentato dalle impalpabili apparizioni degli antichi compagni, i cui gesti si stagliano sempre immobili su quel mobile fondo della memoria.

La zattera abbandonata alla solitudine dell'oceano, che con la sua apparizione deserta ci rivela una storia crudele, flagellata dal monotono, indifferente accanirsi delle onde sulle sue tavole («Far Off-Shore»). Il grido che chiude il lento, pacato consiglio del capitano che fece naufragio proprio là, dove ora si ritenta il viaggio («Old Counsel»). Il ruotare esatto, sereno, da cielo dantesco, dello sparviero sulla più alta vela, bianca, della nave da guerra: nera macchia di vita nella luce abbagliante dell'alto mare («The Man-of-War Hawk»). Il cespo d'alghe appena emerso da profondità abissali, grondante ancora la sua selvaggia purezza («The Tuft of Kelp»). Le oasi paradisiache di esistenza nel cuore dell'acqua salsa («The Enviable Isles»). Le valli incantate rimaste a ricordo di una felicità incredibile («To Ned»). E il ricordo si confonde con altre immagini chissà da quali abissi affiorate: immagini mai vissute se non dietro le palpebre, come la montagna di ghiaccio dei mari artici («The Berg»), dalle pareti durissime e vitree contro le quali si avventa la bella nave impazzita: e i colori puri che la tingono, l'azzurro glaciale del cielo e del mare, e quel bianco incandescente e purgatoriale di massi lenti alla deriva³⁵.

Sono tutti ciottoli di mare, «pebbles», sassi marini rimasti visibilissimi sotto le acque limpide della memoria. Incrostatì dalla vita dell'Oceano, sono improvvisamente riscoperti come il fulcro di una realtà analogica, e infine inducono a una accettazione serena, eroica, della condizione mortale:

³⁵ Il motivo del gelo, della distesa ghiacciata, è strettamente legato come espressione di una situazione spirituale, con le raffigurazioni allegoriche della più recente poesia apocalittica, per non ricordare certi paesaggi del *Gordon Pyn* di Edgar Allan Poe. Cfr. Carlo Izzo, *La Poesia Inglese da Hardy agli Apocalittici*, Parma, 1951, p. 232.

Healed of my hurt, I laud the inhuman sea —
 Yea, bless the Angels Four that there convene:
 For healed I am even by their pitiless breath
 Distilled in wholesome dew named ros marine.

Questi frammenti, degni di un poeta greco — Cesare Pavese dovette esclamare per questa qualità di poesia: « Un greco veramente è Melville! » — indicano una natura massimamente ricettiva e pronta a esprimere, a ricreare.

Il mare, con le sue calme e le sue furie, con le sue stagioni oscillanti su deserî incommensurabili, schiude sempre una dimensione d'infinito all'occhio che legge. Nella poesia di Melville è veramente immagine dell'Assoluto, che ha potere di innalzare il suo canto dall'elegia all'inno con impeto e intensità profondamente religiosa. La meditazione e l'estasi culminano in Melville nel sentimento ieratico dell'esistere, di un'esistenza ridotta a uno scarnito osso di seppia. A riprova della storia della grande Balena Bianca vedrà così a Venezia la vicenda degli uomini coincidere con la Storia Naturale.

C'è un tema stranamente comune alla poesia di Emily Dickinson e a quella di Melville: e il raffronto vale per indicare i rispettivi territori della fantasia poetica dei due maggiori lirici americani dell'Ottocento: il mare, « the fabled shore », il naufragio, la barca alla deriva. Ma mentre nella Dickinson esso è solo parte di una figurazione fantastica più ampia, è un frammento iridato della sua visione caleidoscopica del mondo e dell'anima umana, il paesaggio marino in Melville ha la costanza dell'elemento originario. Distesa sensibile dell'universo naturale, dove l'oggetto appena creato, e vivo di una spontaneità selvaggia, è più docile a un'individuazione di emblema. Distesa che egli esplora con occhi avidi di antico navigatore, consci di trovarsi a contatto, immerso, perduto in un'esistenza primitiva. Nella Dickinson il mare s'incasella con i suoi colori mordenti di fior di serra, con i suoi sibillini palpiti d'infinito, dentro lo schema e il gioco irreale della sua fantasia. Il mare è nella sua poesia il motivo lirico dell'illimite, e appare tanto più spesso quanto più le è necessario accostare l'immagine all'orlo dell'inesprimibile.

Ho notato che l'immagine del mare diviene urgente, necessaria alla Dickinson ogni volta che dice d'amore.

In Melville la visione del mare è, rispetto alla Dickinson, capovolta. Non le distese perlacce da cui si attende il messaggio, non le vele e i gabbiani e le furie anonime che trascinano come per gioco la barca alla deriva (un gioco crudelmente raffinato), si accampano ai limiti della sua fantasia; ma essa è tutta perduta nella profondità di questo clemente sensibile, ed è critica, cioè vuol strappare, con l'immagine, il senso vivo chiuso nella sua natura selvaggia.

Amarissime, e per questo in parte non risolte o risolte in un simbolismo troppo cerebrale ed esoterico, sono molte tra le poesie delle ultime raccolte. Già il titolo di un volume, *Timoleon*, che richiama all'autore la vicenda dell'eroe di Corinto, rivela uno stato d'animo prigioniero della propria solitudine. Timoleon è un altro aspetto di John Marr, un'altra espressione nel volto di Melville. Secondo la leggenda, per avere ucciso il fratello tiranno, Timoleon era stato punito con l'esilio. Ora, quando la sua città natale l'ha perdonato e lo richiama, egli rifiuta di ritornarvi, separato per sempre dalla società che lo espulse, dall'acre e amaro ricordo dell'incomprensione d'un tempo. Così sembra il poeta consumare l'amarezza della sua esistenza di esule fra gli uomini, in un pellegrinaggio fuori del tempo, cercando ristoro nella bellezza, nella purificazione dell'arte.

Questo il significato dei quattro versi, intitolati « In A Garret »:

Gems and jewels let them heap —
Wax sumptuous as the Sophi:
For me, to grapple from Art's deep
One dripping trophy!

Si leggano poesie come « The Ravaged Villa » dove l'immagine, apparentemente conclusa in sé, di una fonte devastata dal tempo, diviene, con l'apertura dell'ultimo verso, trasparentissima e comunica un significato universale senza enunciarlo in altro modo che con il peso e l'evidenza concreta dell'immagine stessa. Cos'è, se non questo, — e la lucidezza di visione, l'esteriore freddezza e fuga dall'emozione, la tensione intellettuale — quel dire per immagini della nostra esistenza che è il « correlative oggettivo »?

In shards the sylvan vases lie,
 Their links of dance undone,
 And brambles wither by thy brim,
 Choked fountain of the sun!
 The spider in the laurel spins,
 The weed exiles the flower:
 And flung to kiln, Apollo's bust
 Makes lime for Mammon's tower.

Le immagini si succedono secondo una precisa, concentrica esigenza interiore: c' sono immagini che ripetono e approfondiscono il senso di aridità fondamentale. Questa terra d'antica civiltà, già spiritualmente feconda, è ora la più arida terra desolata.

« The Ravaged Villa » è uno dei tanti esempi che illustrano questo nuovo, altissimo modo melvilliano di esprimere, attraverso e dentro l'immagine, una sua visione del mondo. Sulla stessa linea si possono collocare poesie come « The Garden of Meterodorus », « Herba Santa », « Fragments of a Lost Gnostic Poem » etc., mentre altre della stessa raccolta ampliano ed illustrano differenti aspetti di questo stato d'animo fondamentale. Così, la shelleyana (ma dominata da un Imperatore di Franz Kafka!) « The Night March », il blakiano « C——'s Lament », e la improvvisa ricchezza d'immagini della « Monody » per l'amico Nathaniel Hawthorne³⁶:

By wintry hills his hermit-mound
 The sheeted snow-drifts drape,
 And houseless there the snow-bird flits
 Beneath the fir-trees' crape:
 Glazed now with ice the cloistral vine
 That hid the shyest grape.

Una lunga composizione, « After the Pleasure Party » — nella quale gli esegeti melvilliani hanno trovato materiale sufficiente per i più drastici verdetti psicanalitici, senza per altro, come è da atten-

³⁶ L'identità di Hawthorne è stabilita dall'allusione a « Vine » nel penultimo verso, e alla successiva immagine. « Vine » è il personaggio di Clarel sotto la cui veste è simboleggiato l'amico. Vedi Walter E. Bezanson: « Herman Melville's Clarel », tesi di dottorato all'Università di Yale, 1943, pp. 163 ss., riportato da Howard P. Vincent, cit., p. 474.

dersi in questi casi, aggiungere nulla che possa chiarire il mondo melvilliano, ma complicandolo con i monotoni, torbidi ingredienti familiari a questo modo di critica — rivela un aspetto di grande importanza della nuova fase poetica del Melville: la frustrazione dell'uomo dinanzi alla sfida dell'amore, dei sensi, che è la più irresistibile sfida della natura. Si tratta di un monologo drammatico di una donna³⁷ non più giovane, che improvvisamente sente risvegliarsi i sensi, lasciati intorpidire per tutti gli anni della giovinezza durante i quali aveva vissuto sui libri. Naturalmente la poesia è autobiografica, ossia rivela anche una condizione spirituale dell'artista prima d'indicare simbolicamente uno stato di frustrazione dell'uomo nella civiltà da lui creata, sopraffatto dalle forze tenaci della natura. Ma poesia non è questo: poesia è l'incarnazione di questo stato d'animo, che anticipa una precisa e a noi ben nota condizione umana, in un'immagine vivente. Si vedrà allora che, come il protagonista non è molto diverso dall'uomo di mezz'età che cammina con i calzoni rimboccati lungo la riva del mare, così la qualità dell'emozione e del linguaggio non è diversa, sotto la superficie temporale, da quella impiegata circa mezzo secolo dopo (e, soprattutto, dopo la grande rivoluzione poetica nella poesia anglosassone prima della guerra del '14) in «The Love Song of Alfred J. Prufrock».

Could I remake me! or set free
 This sexless bound in sex, then plunge
 Deeper than Sappho, in a lungc
 Piercing Pan's paramount mystery!
 For, Nature, in no shallow surge
 Against thee either sex may urge,
 Why hast thou made us but in halves —
 Co-relatives? This makes us slaves.
 If these co-relatives never meet
 Self-hood itself seems incomplete.
 And such the dicing of blind fate

³⁷ Il Mumford, *cit.*, non si era accorto che il protagonista di questa poesia non è l'autore, ma una donna, e quindi traeva indebite illazioni sul Melville: penso, tuttavia, che tale errore non sposti d'un millimetro la sollecità fantastica della citata tesi psicanalitica. Vedi A. Rizzardi, «Il mare e l'uomo nella poesia di Herman Melville» in *Aut Aut* 18 (Novembre 1953) pp. 516-529.

Few matching halves here meet and mate.
 What Cosmic jest or Anarch blunder
 The human integral clove asunder
 And shied the fractions through life's gate?

Ye stars that long your votary knew
 Rapt in her vigil, see me here!
 Whither is gone the spell ye threw
 When rose before me Cassiopea?
 Usurped on by love's stronger reign —
 But lo, your very selves do wane:
 Light breaks — truth breaks! Silvered no more,
 But chilled by dawn that brings the gale
 Shivers yon bramble above the vale,
 And disillusion opens all the shore.

Il paesaggio notturno, prima trafitto di stelle, quindi improvvisamente naufragato nell'alba — resta nella memoria il grido *Light breaks!* come, nel *Cimetière Marin* di Paul Valéry, l'apertura di *Le vent se lève!*, che ha la stessa intensità e prepara a un identico «tentativo di vivere» — abbandona i confini romantici che probabilmente avevano suscitato l'apparizione dell'eroina in questa poesia del Melville, sia per il tema che sembra portato assai oltre i limiti dell'assunto, che per il linguaggio, così prosaizzato e perfino ironizzato, e sempre comunque teso a un'espressività incisiva modernissima: mentre giunge a cogliere un'immagine di alta poesia nel finale con il verso *And disillusion opens all the shore*, in cui Melville riesce a esprimere, forse, l'inesprimibile del paesaggio livido dell'alba.

Una tra le zone più interessanti della poesia del Melville è costituita, in questa raccolta, da quelli che esteriormente potrebbero definirsi «appunti di viaggio», e che l'autore ha distinto, nell'interno del volume, nella sezione «Fruit of Travel Long Ago». Sono improvvisi quadretti di città («Venice», «Pisa's Leaning Tower», «In a Church of Padua», «Milan Cathedral», «Pausillipo», «The Attic Landscape», «The Parthenon», etc.) o immagini della natura che danno immediatamente la misura di quanto fosse vivo nel Melville il senso del paesaggio, e la capacità di esprimere con una fre-

schezza d'acquarellista. Noterò, a proposito di questo gruppo di poesie, che Melville non era spinto a strappare dal paesaggio frammenti vivi pensando di soddisfare così in futuro la nostalgia dei ricordi: ognuna ha una sua precisa ragione interna di concezione poetica che la slega dall'occasione, ora per un'improvvisa apertura di pensiero e di emozione attraverso l'immagine, come in «Venice», dove il veneziano che empie la laguna di marmi è paragonato a

the little craftsman of the Coral sea
strenuous in the blue abyss...

ora per la composizione che pare finissima trina in «In a Bye-Canal» in cui il poeta ha saputo cogliere un momento tipico e felice della Venezia minore; ora per l'esattezza ritmica del verso che riproduce nel lettore il riumo del dilemma psicologico nel suicida, oltre che una rara sensazione visiva, in «Pisa's Leaning Tower».

Il viaggio in Italia e in Palestina aveva dato il materiale — quasi marmo antico estratto dalle rovine greche o romane — per molte poesie di *Timoleon*, oltre che per un volume pubblicato nel '76, il poema allegorico *Clarel*. Ma l'animo che ricompone questi ricordi di viaggio in un organismo poetico non è mutato. Qui si sente più indulgente al disegno, e scoprirà la luminosità della linca, l'armonia nell'essenza della tessitura, la poesia e la musica — come direbbe Goethe — prigionieri della geometria architettonica che lo affascina ora, nella forma dei templi greci, romani, pisani, nei palazzi di Milano, di Padova, di Venezia. «Off Cape Colonna» è esempio di questo nuovo modo, dove il pensiero si fa immagine lineare, scoperta, e incontro con l'antico.

In «The Archipelago», una tra le più belle liriche del Melville, le Isole dello Ionio si confrontano con gli arcipelaghi dei mari del sud: le immagini si sovrappongono, ma solo per un momento, poi distaccano qui un mondo arido e decaduto — troverà la sua celebrazione in *Clarel* — e, a quello opposto, la freschezza delle prime età del mondo confusa con la nostalgia infinita della fanciullezza. L'Arcipelago è l'Eden, irraggiungibile ormai, chiuso dalle sue alte barriere di palme, nel fondo della giovinezza, della memoria:

Sail before the morning breeze
 'The Sporads through the Cyclades
 They look like isles of absentees —
 Gone whither?

You bless Apollo's cheering ray,
 But Delos, his own isle, today
 Not e'en a Selkirk there to pray
 God friend me!

Scarce lone these groups, scarce lone and bare
 When Theseus roved a Raleigh there,
 Each isle a small Virginia fair —
 Unravished.

Nor less through havoc fell they rue,
 They still retain in outline true
 Their grace of form when earth was new
 And primal.

But beauty clear, the frame's as yet,
 Never shall make one quite forget
 Thy picture, Pan, therein once set —
 Life's revel!

'Tis Polynesia rest of palms,
 Seaward no valley breathes her balms —
 Not such as musk thy rings of calms,
 Marquesas!

Una parte della poesia melvilliana non fu pubblicata quando l'autore era ancora in vita: doveva essere raccolta nella « Constable edition » delle sue poesie nel 1924. Argomento di questo gruppo è, in genere, la natura, le piante, « weeds and wildings », e si colloca nel paesaggio di Arrowhead, la vecchia casa di Melville. Il vigore e la freschezza delle liriche dimostrano che questo « spontaneous after-growth » (com'egli stesso le chiamerà nella dedica introduttiva « a Winnifred ») non è il prodotto di un Melville invecchiato, sconfitto. Si leggano, ad esempio, liriche come « The Loiterer » o il breve « Clover »:

The Junc day dawns, the joy-winds rush,
 Your jovial fields are dress'd;
 Rosier for thee the Dawn's red flush,
 Ruddier the Ruddock's breast

(dove la forma epigrammatica e l'uso emblematico dell'oggetto, con quel suo misterioso calore, richiamano le notazioni della Dickinson, come, ad esempio, « *The morns are meeker than they were* ») o il « *Butterfly Ditty* », con quell'inizio pure dickinsoniano:

Summer comes in like a sea,
Wave upon wave how bright...

o la purezza di colori e di linee degna di un lirico greco in « *The Dairymaid's Child* »:

Soft as the morning
When South winds blow,
Sweet as peach orchards
When blossoms are seen,
Pure as a fresco
Of roses and snow
Or an opal serene

e « *The Wayside Weed* », « *Field Asters* », « *Inscription* », « *Rosary Beads* » e altre ancora, dove la natura si fa trasparente e il mistero di piante e di stagioni affiora in una visione che è già conoscenza. Si osservi il fragile vetro soffiato di « *The Cuban Pirate* », che ha un inizio degno d'un « *éventail* » mallarméano, ma che si fa nella seconda strofa nitidissimo, una visione dell'estate:

Summer is your sea, and there
The flowers afloat you board and ravage,
Yourself a thing more dazzling fair —
Tiny, plumed, bejewelled Savage!

Fra queste ultime cose, alcune si distinguono per essere legate a precedenti fasi della poesia melvilliana, come « *The Admiral of the White* » ecc.; altre perché giungono forse al più alto punto di realizzazione poetica di una singolare forma epigrammatica. « *Gold in the Mountain* » è esempio di queste ultime:

Gold in the mountain
And gold in the glen,
And greed in the heart,
Heaven having no part,
And unsatisfied men.

È un monologo per immagini: gli occhi vedono le cose e ne vedono la verità. È ripetuta, in forma incisa di poesia, quella sua confessione a Hawthorne: «Leviathan is not the biggest fish. I have heard of Krackens...» scritta subito dopo aver concluso, almeno temporaneamente, la caccia alla Balena Bianca.

III

Strenuous in the blue abyss.

Chiarita dal tempo, la poesia americana sorta negli anni in cui Herman Melville, chiuso in se stesso, si dedicava quasi esclusivamente al suo nuovo ideale artistico, ci si presenta divisa in due opposte correnti, entrambe profondamente giustificate negli anni successivi da poetiche che avrebbero riempito la storia letteraria più recente. Una, affascinata dal ritmo segreto della poesia che sembra ricreare il ritmo stesso delle cose, assorta nel tentativo d'interpretare il senso analogico della realtà, è fatalmente rivolta alla ricerca di quello che sarà l'ideale del Simbolismo e che il Simbolismo francese, da Baudelaire a Valéry, riscoprirà in Poc e in Whitman; l'altra corrente, già indicata da Emerson e realizzata eccezionalmente da Emily Dickinson, si dirigerà verso una poesia discorsiva, concentrando su una tematica del prosaico e del vieto, e risulterà in un discorsivismo gnomico e metafisico. L'attrazione dei fatti, della «unromantic impermeability of things», il rifiuto della visione come tale, dell'entusiasmo, dell'illusione, la volontà di vedere le cose non nella luce della speranza o del desiderio, ma in quella dell'«unideal Actual», spinge questa corrente verso una poesia simile (ma suscettibile di ben diverso sviluppo!) a quella che Thomas Hardy perseguitava nello stesso periodo, e che troverà una fortuna illimitata nell'America del ventesimo secolo. La *Waste Land* segnerà, nel 1922, l'incontro e la fusione degli elementi primi di queste due correnti, in un linguaggio che tende risolutamente a identificarsi con la lingua quotidianamente parlata. Sarà allora l'incontro della responsabilità con la purezza espressiva, e segnerà con la fusione della secolare antinomia del «poeta puro e del poeta maestro di vita», e

un ritorno alla grande poesia degli antichi, la massima conquista della poesia del nostro tempo³⁸.

L'originalità estrema della poesia melvilliana sta nella coesistenza simultanea delle due correnti di poesia sopra analizzate. Il canto e la meditazione, in Melville, non si presentano dissociati, in una specie di accostamento dove si rintraccino separatamente: ma l'uno vive dell'altra, e l'immagine non meno riflette nitidamente una condizione spirituale, di quello che il verso, di per se stesso, sembra indurre il poeta a una conoscenza più ampia, più profonda, dell'esistenza. Nella raccolta *Battle-Pieces* avvertiamo in generale uno sviluppo separato delle due correnti. Così «Sheridan at Cedar Creek», «The Conflict of Convictions» e «The Canticle» si innalzano su un'insistenza melodica, mentre l'uso indefinito della parola — una esatta infinitezza — ci induce a individuare una sorprendente poetica dell'allusivo, insieme al desiderio di riprodurre musicalmente la realtà — che è il principio poetico, la «rythmical creation of beauty» di Edgar Allan Poe e il «reprendre à la musique son bien» dei Simbolisti — in «The Portent», «Shiloh», ecc. Ma sempre nella stessa raccolta di pezzi sulla Guerra Civile, anzi, forse come suo carattere distintivo, troviamo il banale, il prosaico, il discorsivo, il quotidiano: elementi che sembrano a volte incontrarsi con la precisa volontà di un discorso antipoetico.

Si noti — sia ad esempio di quello che andiamo dicendo, sia per sottolineare un'ulteriore originalità d'ispirazione e d'invenzione del reale — la differenza tra la figurazione melvilliana della Guerra Civile e quella che il Whitman ha immortalato nelle *Leaves of Grass*. In Whitman la Guerra Civile è tutta intessuta di quadri palpiti e si conclude con le veglie mistiche nel cerchio di fuoco dei bivacchi. In Melville la guerra è restituita al suo dio: è il trionfo della macchina e della disciplina, della tecnica che a un certo punto sprigiona un proprio ordine, una «metallic necessity», una «unbudging fatality», per rifarsi alle parole di un racconto quanto mai sorprendente, *The Tartarus of Maids*, che per tante ragioni avviciniamo a una poe-

³⁸ Vedi Luciano Anceschi, *Poesica Americana e altri saggi di poetica contemporanea*, Nistri-Lischi, Pisa, 1953.

tica kafkiana. La guerra è sempre l'exasperazione del dovere, la disperazione del Fato. Appaiono temi che si mischiano e sembrano giustificarsi l'un nell'altro: l'apocalissi materializzata dall'indifferente inerzia del proiettile, dell'acciaio, della natura. L'angelo meraviglioso e terribile di questa visione della guerra, dalle labbra grosse di idolo africano, è il cannone nascosto nella melma della palude. Restituiamo la guerra alle macchine, ai tecnici. «Melville è il primo poeta in lingua inglese che comprende il significato della guerra tecnica moderna»⁸⁹. Ma in modo, aggiungiamo noi, che le cose la natura lo stesso cuore umano assumono un'inorganica e macchinoso legge deterministica. La guerra per Melville ritorna

Where War belongs-
Among the Trades and artisans...

Questa struttura di visione, che, si badi, è ugualmente applicata nella poesia che ha per soggetto l'incessante guerra della natura, si lega intimamente allo slancio lirico del poeta e rende con più spietata evidenza il senso della guerra, quando in essa le immagini della vita e della morte s'incontrano, come nella visione dei giovani, con l'esuberanza della loro stagione, della gioia immensa della vita, come un campo rigoglioso di spighe che la falce abbatte:

They moved like Juny morning on the wave,
Their hearts were fresh as clover in its prime
(It was the breezy summer time),

Life throbb'd so strong,
How should they dream that Death in a rosy clime
Would come to thin their shining throng?

o come nella raffigurazione dell'entusiasmo improvvisamente reciso:

(What like a bullet can undeceive?)

E nel contrasto di vita e di morte, quando la vita assume la violenza stessa con cui la morte si abbatte su di essa, l'emblema del mare rende, ancora una volta alzando il verso a un'altezza classica,

⁸⁹ Vedi Newton Arvin, *cit.*, p. 262.

la spietata maestà di questo conflitto. Si rileggano gli ultimi versi del «Requiem» beethoveniano citato in altra parte di questo saggio.

È la tematica, dunque, che ha eccitato questa fantasia: esaltata dalla cronaca, essa ricrea con la violenza della vita stessa. Ma altrove la sua voce, come abbiamo visto, segue la legge del canto, si leva nella vertigine musicale da cui è mossa. C'è in *Battle-Pieces* questa divisione di poetica: le due maggiori correnti di poesia americana sono anzi così evidenti, così accentuate, qui, da indurre alcuni critici a tenerle separate nella restante opera, e a indicare la sua vera vena poetica appunto sulla linea della corrente «prosaica» dickinsoniana. In molti casi questa notazione è vera: la poesia di Melville solo raramente raggiunge quella fusione di canto e di meditazione che sarà la conquista della poesia eliotiana e posteliotiana: ma vi sono luoghi in cui tale fusione viene realizzata e Melville giunge a precorrere la poesia del nostro tempo, creando insieme un'altissima definizione di poesia. Punto delicato, questo, e di trascurata analisi, e rischia di indicare in Melville, già sommerso dalla sua fama di narratore, forse il più originale, se non il più dotato, poeta che l'America abbia prodotto.

È vero, le due correnti coesistono in *Battle-Pieces*, interferendosi a volte, ma più spesso distaccandosi in due separate maniere che s'identificano con le due inevitabili definizioni di poesia. Eppure, come nei brani sopra citati, troviamo numerosi esempi per cui possiamo sicuramente affermare che Melville ha scoperto una sua autonomia, una sua originalità di scrittura, una sua poetica che, se non rinnega i paralleli esperimenti di un Poe o di una Dickinson, li comprende in un superamento modernissimo.

Questo superamento appare evidente, prima ancora che nelle sue ultime raccolte o che nei manoscritti inediti, nel poema *Clarel*, la cui pubblicazione, avvenuta a spese dello zio Gansevoort nel 1876, passò completamente inosservata dai contemporanei. Si aggiunga che questo poema necessita ancora di una sistemazione editoriale accessibile a un più vasto pubblico. I due volumi che compongono *Clarel*, di lunghezza due volte superiore al *Paradise Lost*, riflettono l'esperienza melvilliana nel suo pellegrinaggio in Palestina del 1856-57. Ma nella memoria, a più di dieci anni di distanza, il pittoresco — il pit-

toresco di *Childe Harold* per esempio — è bruciato: resta un paesaggio immobile, sconfinato, che parla da solo attraverso improvvisi squarci della narrazione, sfondo colossale e potentemente allusivo dietro il continuo dibattito di problemi religiosi morali metafisici che costituiscono la prima trama del poema. Giustamente esso è stato definito dall'Arvin, che lo avvicina a *The Excursion* e alla *Montagna Incantata* di Thomas Mann, «a novel of ideas in verse». L'azione, la trama è semplificata al massimo, perché quello che importa al Melville è il dramma mentale che sorge dallo scontro di alcuni personaggi che presentano con grande trasparenza i più accessi motivi ideologici del suo tempo. Cornice alla vicenda è il viaggio, il cui scopo, come la peste nel Decameron, mantiene attraverso le pagine un costante brivido sotterraneo. Clarel, pellegrino della fede vessato dal dubbio, giunge a Gerusalemme e s'innamora di una giovane ebrea figlia di immigrati americani: la bella Ruth. Ma un avvenimento inatteso separa i due giovani: la morte in un'imboscosa del padre di Ruth e il successivo lutto della ragazza. Clarel allora parte in pellegrinaggio verso il Giordano e il Mar Saba, poi a Betlemme e di nuovo a Gerusalemme. Rientrando in città, Clarel viene informato che Ruth è morta di dolore durante la sua assenza. Il libro si chiude all'improvviso, con la figura di Clarel immobile contro l'incertezza, l'angoscia del suo avvenire. L'opera è priva di *dénouement*; l'interminabile lotta tra la natura e l'uomo, il destino e la libera volontà, tema analizzato da Melville in ogni suo scritto, può solo consumarsi e risolversi in una catarsi d'ordine estetico. La parte più interessante dell'opera è senza dubbio il dialogo, il conflitto di fedi e di assenza di fedi, di idee e di disprezzo degli ideali, tra Derwent, il parroco inglese, Ungar, il confederato cattolico, e altri personaggi fortemente delineati nei loro lineamenti intellettuali («poli della vita culturale del suo tempo» nota l'Arvin). Ma ciò che maggiormente colpisce è l'intuizione del paesaggio, la mobile raffigurazione di una condizione interiore che si fa oggetto, cose vedute — e stupisce il modo in cui il poeta ha disposto del materiale degli occhi, della memoria. Ancora una volta in questo scopriamo la vera grande arte del Melville: la maestria nel creare una scena, un luogo fisicamente vivo quanto profondamente emble-

matico rivela la scoperta della natura come il meditato impiego di una stoffa aderente alle pieghe dell'animo. I paesaggi della Palestina affermano una poetica in atto che nulla ha da invidiare alla più ardita concezione imagista, o, più, neosimbolista. La scena in cui si conclude nell'incertezza il dramma di Clarel, si apre con un quadro d'intollerabile, disperata aridità, espressiva di uno stato morale quanto sentimentale, simile alla visione della *Waste Land*, e di tono ad essa strettamente legato. Il poeta non gode qui del casuale accostamento di suggestioni come in tanti poemi romantici dei quali la «modernità d'immaginazione» è un dono del caso. Il poeta qui è riuscito a esprimere per mezzo di un paesaggio una situazione interiore apocalittica, usando una tecnica che talora in penetrazione sfida i più moderni. Gerusalemme appare l'antica città di pietra

a stony metropolis of stones.

Quando il gruppo di pellegrini, guidati da Clarel, attraverso una terra screpolata e deserta, giunge sulle rive del Mar Morto, il paesaggio sale, rilevato nei suoi dettagli più crudi, a correlativo oggettivo di una situazione spirituale — quella che emana da tutto il poemetto e che il suo epilogo piomba più che mai nell'angoscia. Il Mar Morto appare allora una distesa di acque, pallide e vitree, simile agli sterminati banchi polari, tutta chiusa intorno da rocce e terre desolate, «charred, crunched or riven». Lo spettacolo turba i pellegrini e uno di essi, prima di seguire gli altri già in marcia verso le terre alte del Mar Saba, lascia su quella riva deserta «a cairn of dry stones» a monumento di tanto nuda desolazione. Leggendo, sembra che il Melville abbia in solitudine raggiunto quel termine di angosciosa aridità cui la generazione della *Waste Land* si doveva accostare dopo la Grande Guerra: l'atteggiamento disincantato e disilluso, amaro, di Melville, riflesso e intensificato nei suoi paesaggi emblematici, ha più di un punto di contatto con il poemetto eliotiano del 1922. Così, come in quell'Eliot più atrocemente svuotato di ragioni di vita, un senso di purezza nascosta, come una segreta polla d'acqua nel cuore di tanta desolazione, pervade la mente di Melville, accende a tratti il verso con i più impensati contrasti. Come

potremmo giustificare, se non così, l'immagine di purezza che succede alla visione dell'aridità corrotta del Mar Morto?

... Pure as the rain
Which diamondeth with lucid grain
The white swan in the April hours...

È un'immagine di purezza che da sempre accompagna il poeta, e nei momenti più negativi affiora con la sua grazia salutare: così, come proprio nel cuore di una «lost generation», sotto l'ironia la spregiudicatezza il cinismo ostentati c'è un'infinita volontà morale, la cui intransigenza frustrata è appunto causa dell'autocritica, della sofferenza. Immagine di purezza che da sempre ossessiona il Melville, anche là nel cuore del suo elemento: ora strappata al mare della memoria come «The Tuft of Kelp», il cespo d'alghe che affiora e la cui purezza parla dei suoi abissi:

All dripping in tangles green,
Cast up by a lonely sea,
If purer for that, o Weed,
Bitterer too are ye?

Così è la pura ingenua felicità nell'improvviso ritorno del pensiero agli anni felici quando, con Ned Bunn, immagine personalizzata della sua giovinezza, aveva toccato le rive del Paradiso — felicità intrisa della tristezza che dà la consapevolezza del tempo perduto. Il reame della memoria si allarga misteriosamente nell'evocazione di una natura selvaggia e primitiva, rigogliosa e violenta.

Ma a questo punto conta insistere sulla qualità della parola in Melville e notare l'aderenza del linguaggio al suo mondo creato. È il suo un linguaggio personalissimo che coincide con la originalità della visione, dove la fusione di emozione e di pensiero (come direbbe T. S. Eliot) crea l'imprevisto dell'aggettivo inatteso, del verbo che veramente «fulmina la distanza»:

The moody broadside, brooding deep
.
(Weird John Brown!)
.
And disillusion opens all the shore

With golden mottoes in his mouth

Strenuous in the blue abyss

Vacant as Lybia,

Pochi esempi, ma significativi, tra i tanti che si potrebbero citare: nei quali si osserverà innanzi tutto come il linguaggio pervada di esistenza l'inanimato, un oggetto, un paesaggio, e lo restituisca in un'integrità densa di rapporti vitali. Si potrebbe qui rilevare l'incontro con i metafisici e il «sensuous thought» del Seicento e del Novecento; con l'immagine in cui è implicito un significato, senza esteriori nessi logici, che la poesia renderà poeticamente evidenti come nessun altro mezzo di espressione. Si noti l'evidenza immediata dell'immagine, e come ciascuna immagine si leghi in modo inatteso, nella raffigurazione della battaglia di Maratona:

When Asia scarfed in silks came on
Against the Greek and Marathon,
Did each plume and pennon dance
Sun-lit thus on helm and lance...

e ricostruisca in uno spazio di pura visibilità la distesa del gran turco maturo, il «rosso trofeo della pace».

Altrove, nell'inizio stupendo di un poemetto strettamente legato, per «imagery» e ritmo di stesura, alle vicende di *Billy Budd* e di *Benito Cereno*, la sola qualità della parola costruisce un'immagine indimenticabile:

By chapel bare, with walls sea-beat
The lichenèd urns in wilds are lost
About a carved memorial stone
That shows, decayed and coral-mossed,
A form recumbent, swords at feet,
Trophies at head, and kelp for a winding-sheet...

la costruzione di un angolo fuori del mondo, della vita degli uomini, «lambito dal lungo lamento del mare», che un giorno nel tempo assistette al compirsi di un misterioso destino e su cui

On nights when meteors play
And light the breakers dance...

cadono scintillanti

The rays that blend in dream
The abysm and the star.

In un altro luogo («The Loiterer») è raffigurata l'enigmatica descrizione di un'attesa miracolosa che pervade i versi e li fa pulsare ai confini dell'irreale; un richiamo che deve essere accolto, un richiamo di fede e di rinascita nel gelo invernale — quasi un momento di «Little Gidding», si direbbe — che alla fine si fa reale, visibilmente presente, si anima in uno sguardo che cerca intorno, in ogni cosa, qualcosa di inesprimibile «like one who revisits scenes never forgot». È uno sguardo che appare altre volte nella poesia di Melville, spesso negli occhi indecifrabili della natura posati su di noi:

When so inscrutably their eyes
Us star-gazers scrutinize...

è lo sguardo che vi ritorna bambini e nudi, e sarà — per ricordare Eliot ancora una volta — lo sguardo lungo il quale si allineano i frammenti del tempo in «Burnt Norton».

Ma è sempre la parola, intesa come voce dell'uomo, che riesce a toccare la poesia: lo studio della parola per Melville significava l'affinare non solo il mezzo per esprimere le visioni memorabili, ma la qualità delle visioni stesse, il significato della loro esperienza. Così l'immagine non è mai gratuita. Un inno alla gioia, alla vita, al «carpe diem», si conclude con alcuni versi lentamente scanditi su poche note profonde:

Grain by grain the Desert drifts
Against the garden land:
Hedge well thy Roses, head the stealth
Of ever creeping land.

Analizzando la qualità analogica della parola in Melville dobbiamo notare il perfetto accordo di sentimento-oggetto, la sostituzione che permette un'identità fulminea, quale i «moderni» hanno cercato di realizzare nei più arditi tentativi novecenteschi; ma una misura di poesia costante, un rifiuto preciso dell'approssimato, del-

l'intellettualistico come tale, allineano il suo modo con quella poetica analogica che in definitiva i moderni hanno riscoperto ed esasperato dall'uso più puro dei classici. Per un insistere di qualità realmente poetiche il modo melvilliano, pur precorrendo i tempi di una poetica ermetica, e partecipando alle ambizioni dell'imagismo e della poesia pura — l'ambizione di creare una visione organica dentro una sfera di esistenza autonoma quale sarà il «poema» da Mallarmé a Valéry, da E. A. Poe a T. S. Eliot — si salva dalla cronaca poetica e dal volubile incanto della moda, superando insieme alla sua età la nostra stessa, e ponendosi accanto ai visionari e ai simbolisti d'ogni tempo.

In questo modo di affrontare la soluzione poetica una grandissima importanza è data dal calcolo delle funzioni verbali, documentato da numerosissime, insistite correzioni; e si noti come già il poeta facesse uso (come ogni grande scrittore) di un'incessante analisi di stile, non solo nel calcolo del ritmo e del verso, delle rime e delle allitterazioni (caratteristiche in Melville), ma nel cuore stesso della parola, come di un vero organismo vivente, sondandone ogni valore fonico e semantico. Si guardi come sia chiusa un'immagine di lotta, con

Death with silent negative

dove la precisione della pronuncia si accorda con la suprema sobrietà del gesto, precisione e incisività ottenute con la forte accentuazione e la ripetuta assonanza interna.

Il senso del male e della rovina, della disfatta, dell'assenza di Dio in questo mondo divorziato dall'armonia originale (in un luogo invoca la serena armonia del «ruotante regno» del falco) è costante, ritorna puntualmente dopo ogni memoria di sole: come nella visione dei vasi silvani, frantumati, intorno alla soffocata «fountain of the sun»: soffocata dagli sterpi, dai rovi, nell'aridità del tempo per sempre trascorso (il vocabolario melvilliano, specie nelle ultime raccolte, è contrassegnato dalla frequenza di queste parole allusive, *brambles*, *withered leaves*, etc.); o nella visione della petraia che hanno formato, rovesciati, scheggiati, gli antichi marmi politi dei templi:

Like stranded ice when freshets die
These shattered marbles tumbled lie
... Old in inexhaustion,
Interred alive from storms of fortune,
The quarries be!

Due successive immagini della rovina: l'informe petraia sulla montagna e lastre di ghiaccio rovesciate, slegate dalla loro ragione di esistenza, gettate senza riparo alla deriva.

La poesia melvilliana è certo il riflesso di una condizione spirituale estrema, quella che una generazione di mezzo secolo dopo di lui cercherà, con la purificazione del canto, di combattere e di superare. Intanto, questa poesia si riscatta al suo tempo, e a ogni tempo di apocalissi spirituale, per una forza di concezione e di espressione che le ha dato vita. La tematica di Melville ci è stata vicina molto, e insieme ad essa, aderente al nostro metodo di lavoro, la sua tecnica espressiva. Ma ciò che renderà la sua poesia vicina al cuore di ogni età, è la compostezza classica che la domina e la muta in una serena contemplazione del dolore; e soprattutto la compiutezza di certi altissimi momenti in cui Melville ha saputo trasfigurare la sua pena di essere vivente, in immagine del destino: in poesia.

ALFREDO RIZZARDI

LE «NOTES TOWARD A SUPREME FICTION»
DI WALLACE STEVENS

Affissandosi al sole della realtà, Wallace Stevens ne rifrange il fulgore in delicati arcobaleni che insegue fino ai limiti dell'invisibile; e in questo gioco rischioso gli fa da occhio e da prisma la parola, trattata con sapienza di retore squisito. Se questa premessa vale in genere per una lettura di quasi tutta la sua produzione, da *The Man with the Blue Guitar* a *Esthétique du Mal*, da *Peter Quince at the Clavier* a *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird* e *Description without Place*, essa trova una conferma segnalata nella raccolta *Notes Toward a Supreme Fiction*, edita nel 1942 e poi inclusa nel 1947 nel volume *Transport to Summer* (New York, Alfred Knopf, collez. Borzoi Books). E siccome queste trenta liriche di sette terzine ciascuna, raggruppate in tre sezioni (*It Must Be Abstract, It Must Change, It Must Give Pleasure*) e costruite metricamente su un verso libero che si aggira intorno alla cadenza endecasillabica del pentametro giambico, riassumono i motivi fondamentali della poesia stevensiana, vale la pena di esaminarle piuttosto puntualmente, tanto più che Renato Poggiali non le ha incluse nel volumetto delle sue magistrali versioni (*Mattino Domenicale*, Torino, Einaudi, 1954).

La qualifica apparentemente spregiativa di «retore» non è scelta a caso, ma vuol ricondursi all'etimo latino: maestro di linguaggio, artefice di figure espressive. Non per nulla Malcolm Brinnin, in un saggio apparso nel n. 5 di *New World Writing*, parlando della poesia americana contemporanea ha classificato Stevens con Marianne Moore nel regno dell'«*artifact*», in contrapposizione agli altri due filoni, quello del demoniaco (linea Poe-Crane) e della conversazione ironica (linea Laforgue-Eliot); mentre Richard Blackmur, soffermandosi sul lungo poemetto stevensiano *The Comedian as the Letter C* (in *Language as Gesture*, Harcourt, Brace & Company, New York 1952), osservava che il nostro poeta «ha creato una superficie, un

tessuto, una *retorica* nella quale i sentimenti e le meditazioni sono preservati per quello che giungono a un nuovo sentire... La natura diviene soltanto parole e per un poeta le parole sono tutto ». Se riscontriamo queste idee critiche con la tesi generale avanzata da Malcolm Cowley nel saggio *The Time of the Rhetoricians* (*New World Writing*, n. 5), per cui la figura emergente oggidì nelle lettere americane non è più quella del poeta, del creatore, ma quella del retore, cioè del critico agguerrito e rotto a tutti i segreti dell'arte ermeneutica, in un clima che seppur vitale sa di alessandrino, il significato di un poeta come Stevens, e specialmente dello Stevens di *Notes Toward a Supreme Fiction*, albeggerà con una forza nuova. Cominceremo infatti a capire il valore storico di questa poetica concreta, e anziché vedere in Stevens un esteta proteso alla voce esotica di Mallarmé e di Valéry ravviseremo in lui una forma esemplare della maturità che la letteratura americana ha toccato giungendo alla consapevolezza del suo strumento. Maturità non esente da vizi o da pericoli, se si riflette che la coscienza tecnica e le raffinatezze della decadenza vanno sovente di pari passo, e in Stevens i due fenomeni sono abbastanza evidenti. Ma va anche detto che, rispetto al mito di un'America « barbara » come ce lo suggerivano, poniamo, un Whitman, un Lindsay e un Sandburg con le loro effusioni a gola spiegata, o un Dreiser, un Lewis, uno Steinbeck e un Dos Passos con la loro analisi sociale e il loro realismo massiccio, l'avvocato della Hartford Insurance Co. ci presenta un'America più sconosciuta, l'America culta e introvertita del New England borghese, la tradizione di Henry James, di Emily Dickinson e dei trascendentalisti. Già Hart Crane, in un'avventura memorabile, aveva fatto i conti con questa America lirica cercando di integrarla con l'epos caotico della metropoli, in *The Bridge*: e i nomi appassionatamente invocati di « Emily » e « Walt » stavano appunto a testimoniare, in quel poema, l'ardua fedeltà dell'autore a entrambe le Americhe, fuse in una patria mitica. Crane però inclinava naturalmente verso il polo del romanticismo esplosivo, e il suo clima vero è in fondo quello dell'effusione whitmaniana. Non così Stevens: asserragliato nella sua torre d'avorio (o di cristallo), cultore dichiarato di sensazioni personali, egli guarda la realtà con distaccata curiosità, piuttosto al

modo di Marianne Moore e anche, se vogliamo, di Ezra Pound; resterebbe infatti da vedere se la qualifica di «miglior fabbro» a quest'ultimo tributata dall'autore della *Waste Land* gli competa in via esclusiva o preminente, o non vada piuttosto al sottile cesellatore di *Notes Toward a Supreme Fiction*.

In cui, dato l'atteggiamento risolutamente immanentista che Stevens proclamò in *Sunday Morning* e in *Credences of Summer*, tanto per citare due fra le più perfette sue composizioni, sorprende a prima vista quel postulato o assunto di *astrazione* dal quale prendono lo spunto i dieci componimenti del primo gruppo (*It Must Be Abstract*). Harold Watts, in «Stevens' Rock of Summer» (*Kenyon Review*, inverno 1952), poteva infatti sostenerlo, basandosi soprattutto su *Credences*, la tesi di uno Stevens cultore della percezione sensibile pura, scelta d'ogni intellettualismo: lo Stevens che dice appunto, variando la frase in ogni registro, «Let's see the very thing and nothing else. — Let's see it with the hottest fire of sight. — Burn everything not part of it to ash. — Trace the gold sun about the whitened sky — Without evasion by a single metaphor. — Look at it in its essential barrenness — And say this, this is the centre that I seek» (strofa n. 2, e vedi in proposito la versione Poggioli nell'op. cit.); perché «the rock cannot be broken. It is the truth... It is the visible rock, the audible, — The brilliant mercy of a sure repose, — On this present ground, the vividest repose, — Things certain sustaining us in certainty» (*ibid.*, strofa n. 6). Ma già in questa stessa composizione emerge un motivo diverso, almeno *in nuce*: il poeta, per quanto possa incitarsi di realtà posseduta nella percezione immediata, non può esprimere «direttamente», ma deve in qualche modo staccarsene per portarsi su un piano diverso: «Far in the woods they sang their unreal songs, — Secure. It was difficult to sing in face — Of the object. The singers had to avert themselves — Or else avert the object...» (*ibid.*, strofa n. 7). Meglio soccorre allora in proposito la lettura di Lloyd Frankenberg (*Pleasure Dome*, Boston & Cambridge, 1949), per cui Stevens canta fondamentalmente le sottigliezze dei rapporti fra *essere* e *apparire*. Ed è chiaro che simile ispirazione non può prescindere dall'intelletto, anzi dovrà senz'altro partire dall'intelletto anche volendo approdare

a una sua negazione finale, come è appunto il caso di Stevens. Quindi se vogliamo farci una ragione degli atteggiamenti multiformi e spesso contrastanti di questo poeta, che nelle liriche in questione emergono in modo spiccatamente spiccati ma per così dire allineati in una serie continua o giustapposti in fusione ideale, dobbiamo tener presente la monografia che gli ha dedicato William Van O'Connor (*The Shaping Spirit*, Henry Regnery Co., Chicago 1950). Partendo da un esame minuzioso, che si preoccupa di delucidare i temi ricorrenti della poesia stevensiana secondo le dimensioni simboliche rivelate dalla loro fisionomia connaturata, Van O'Connor conclude che Stevens è proprio un poeta dell'intelletto se altri mai ce ne furono; perché proprio l'intelletto gli consente di introdurre nella sua visione l'elemento della relatività e dell'ironia, autonegandosi in favore della fantasia (concepita anch'essa come facoltà relativa, non assoluta alla Coleridge) e della percezione pura.

Che cosa intende dunque Stevens per «astrazione», lui che crede soltanto nella concretezza dei colori, dell'estate, e proclama (in *Crude Foyer*, a pag. 27 del volume *Transport to Summer*) «falsa felicità» l'innocenza dell'assoluto «since we know that we use — Only the eye as faculty, that the mind — Is the eye, and that — We are ignorant men incapable — Of the least, minor, vital metaphor, content, — At last, there, when it turns out to be here»; lui che cerca «the dazzling, bulging, brightest core, — The furiously burning father-fire...» per poi subito dopo affermare: «Infant, it is enough in life — To speak of what you see. But wait — Until sight wakens the sleepy eye — And pierces the physical fix of things» (*The Red Fern*, pag. 97 di *Transport*)? Lui che, in *Description Without Place*, afferma l'identità di essere e apparire: «It is possible that to seem — it is to be, — As the sun is something seeming and it is...» (strofa 1)? Se anche dimenticassimo per un momento quel miracolo di levità canora che è *The Man with the Blue Guitar*, tutto giocato sull'interazione magica di realtà e apparenza, di realtà e fantasia, di natura ed arte, viste nelle loro osmosi segrete, come poli fra cui si crea nella relazione dinamica l'universo estetico in un arricchimento senza fine, una prima risposta potrebbe già darcela *The Motive for Metaphor* (pag. 6 del volume citato): qui il

poeta desidera «the exhilarations of changes: — the motive for metaphor, shrinking from — The weight of primary noon, — The A B C of being, — The ruddy temper, the hammer — Of red and blue, the hard sound — Steel against intimation — the sharp flash, — The vital, arrogant, fatal, dominant X». Qui i due termini: la realtà in sé, imposseduta e provocatrice, sfinge prepotente, e l'artificio della metafora poetica — che è tutto il conoscere umano — si pongono di fronte in un contrasto amaro, in un dramma di incommunicabilità. La finzione umana è incommensurabile al reale, e il reale è una sfida perpetua all'intelligenza umana. Ma poiché la mente umana sta di casa nel reale, essa deve trovare il modo di superare almeno provvisoriamente questo paradosso. Se la metafora è un'evasione (*shrinking*) dall'essere, non ha validità. Se lo duplica, non ha validità. Non rimane allora che scartarla, confessare la propria impotenza davanti alla purità dell'Essere, e riconoscerlo inesprimibile. Solo così, con questo atto di umiltà, di rinuncia, di consapevole naufragio del linguaggio, sarà possibile sperare la grazia di un'illuminazione che visiti il nostro occhio, il nostro mondo, le nostre parole, e ci rigeneri dando vita in noi all'uomo superiore (*major man*), colui che vive in armonia con se stesso e in comunione con la fonte delle cose, con la «*unthinking source*» o scaturigine irrazionale dell'esistenza che secondo Van O'Connor è il contenuto simbolico del sole nel codice linguistico stevensiano. Ecco perché astratta: la «finzione suprema» deve appunto astrarsi da ogni sedimentazione storica, da ogni presunzione antropomorfica, da ogni «boria dei dotti»; deve riportarsi al sole primitivo dell'idea, cioè all'idea primigenia, all'integrità originaria dell'Essere che l'uomo ha offuscato con le sue sovrapposizioni mitico-religiose, anzi con lo stesso fatto di dargli un nome alle cose. Dunque l'astrazione di Stevens non è di natura intellettuale; è una contemplazione platonica che mira a cogliere il fuoco dell'idea prima (*first idea*) risalendo il corso della storia umana, che è solo distacco dalle origini innocenti e quindi degenerazione, perdita dell'Eden in cui, per dirla con Montale, «anche una veste e un nome erano un vizio». Questo, in rapida sintesi, il tema centrale che le dieci liriche di *It Must be Abstract* sviluppano in ricche variazioni; l'epos della perduta idea primigenia che l'uomo, pur non potendo

riattingerla, si sforza di riconquistare nella « finzione suprema » della poesia. La mobilità dell'intelletto esploratore è tale che ha portato Stevens da un sensismo fantasista, e da una fenomenologia poetica immanente (*Description Without Place* si potrebbe magnificamente definire un'illustrazione in versi della husseriana *Wesensschau*), a una posizione decisamente platonica, in cui senso, parola e percezione si problematizzano davanti al magnete invisibile dell'idea pura; e la storia umana non è che una caduta da questo principio incorrotto, una povera invenzione di miti e di nomi, una mimesi inefficace dell'inimitabile. Platone domina davvero questa prima parte della serie che andiamo esaminando; Stevens ci è arrivato, seguendo il suo estro irrequieto, come ci arrivò a suo tempo il vescovo Berkeley, partendo dal senso. La « roccia dell'estate », la verità compatta e immediata nella sua certezza, si è dissolta qui in una suprema incertezza, o meglio è receduta in un cielo remoto, negandosi a ogni possesso umano e rifiutando ogni definizione; mentre il paradosso della situazione umana, che per Stevens si riassume nella tensione del poeta di fronte al suo oggetto, impone all'artefice di cantare nei suoi versi l'impossibilità del canto. Si delinca così il dramma del poeta come soggetto universale della lirica stevensiana (« la poesia è il soggetto del poema », egli dichiarava in *The Man with the Blue Guitar*), e non già in quanto ozioso e compiaciuto rimuginare se stesso, ma come traduzione verbale di un comportamento ambivalente verso la realtà, di volta in volta sfuggita ed elusa (« It is never the thing but the version of the thing: — The fragrance of the woman not her self, — Her self in her manner not the solid block, — The day in its color not perpending time, — Time in its weather, our most sovereign lord, — The weather in words and words in sounds of sound »: parte IV di *The Pure Good of Theory*, pag. 57 vol. cit.) o affermata in una sorta di imperiosa irriducibilità, come « vital, fatal, dominant, arrogant X ». Il precedente platonico di *Notes Toward a Supreme Fiction* si trova appunto nella lirica testé citata (*The Pure Good of Theory*), e in forma abbastanza esplicita, come utopia di fuga dalla rovina del tempo; ma anche la terza strofa di *Description without Place* contiene una proposizione senz'altro definibile come *Wesensschau* platonica: « There might be, too, a change immenser

than — A poet's metaphors in which being would — Come true, a point in the fire of music where — Dazzle yields to a clarity and we observe, — And observing is completing and we are content, — In a world that shrinks to an immediate whole, — That we do not need to understand, complete — Without secret arrangements of the mind ». L'idea prima è quindi il «fuoco paterno», «the furiously burning father-fire», di *Red Fern*; è il cuore incorrotto del reale, l'inesprimibile. Ma corroboriamo un po' quanto precede con qualche citazione diretta da *Supreme Fiction*: Poesia n. 1 della sezione *It Must Be Abstract*:

Begin, ephebe, by perceiving the idea
Of this invention, this invented world,
The inconceivable idea of the sun.

You must become an ignorant man again
And see the sun again with an ignorant eye
And see it clearly in the idea of it.

Never suppose an inventing mind as source
Of this idea nor for that mind compose
A voluminous master folded in his fire.

How clean the sun when seen in its idea,
Washed in the remotest cleanliness of a heaven
That has expelled us and our images...

The death of one god is the death of all.
Let purple Phoebus lie in umber harvest,
Let Phoebus slumber and die in autumn umber,

Phoebus is dead, ephebe. But Phoebus was
A name for something that never could be named.
There was a project for the sun and is,

There is a project for the sun. The sun
Must bear no name, gold flourisher, but be
In the difficulty of what it is to be.

È ovvio che ci troviamo davanti a una poesia di consumata sapienza¹, la quale però non si ferma alla sua sapienza ma aspira a una

¹ Si noti per es. quell'*ehebe* che fa da eco fonica e semantica a *Febo*, quasi a esprimere (seppure con un preziosismo alessandrino) il rapporto di discendenza che lega l'uomo, pallido riflesso, allo splendore dell'*idea prima*: il sole. E quell'altra eco di *slumber* e *umber*.

condizione di *docta ignorantia*, perché sa che il reale è sempre infinitamente più ricco delle sue definizioni, e la parola deve illuminare, non circoscrivere. La realtà come essenza non è semplice: è tremendamente complessa e inafferrabile; e se il poeta riesce ad accostarlesi, la sua creazione verbale parteciperà di quel mistero (« The poem must resist the intelligence — Almost successfully », aveva detto il Nostro in *Man Carrying Thing*). E l'errore umano è stato appunto quello di immiserirla con invenzioni di divinità antropomorfiche, tutte transitorie e inadeguate al loro oggetto: l'impersonale idea primigenia. Ritorna qui l'atteggiamento di *Esthétique du Mal*, con la polemica anticristiana della strofa III che sembra riccheggiare il « Menschlich, allzumenschlich » di Nietzsche: « ... now both heaven and hell — Are one, and here, O terra infidel. — The fault lies with an over-human god... » e con l'aperto nietzschanesimo della strofa VIII, dove la morte di Satana è proclamata « una tragedia della fantasia », e si vede bene che Satana equivale al Dioniso nietzschiano, al principio dinamico. Egli è stato ucciso da una semplice negazione logica, ma anche sotto questa negazione del realista, conclude Stevens, si cela un insopprimibile sì: lo *ja-sagen* dell'autore di *Gaia Scienza*. E per vero dire una dialettica di uomo e superuomo, ripresa da *Paisant Chronicle*, appare ben definita nei tre ultimi componimenti della serie *It Must Be Abstract*, dove il *major man* viene contrapposto al MacCullough o « Monsieur Tout-le-Monde » e al volgo o « commonal », come forma dell'idea prima che poi però si incarna proprio nell'uomo comune, e vedremo in qual modo.

Il secondo componimento acuisce la situazione di esilio dall'idea primigenia, che non possiamo nemmen toccare perché ogni nostro possesso la contamina; donde l'eros platonico del sacerdote e del pensatore (in Stevens, allegoria del poeta, giacché l'unica religione e l'unica conoscenza sono appunto quelle dell'occhio: la poesia), ossia dell'uomo nella sua più alta manifestazione:

It is the celestial ennui of apartments
That sends us back to the first idea, the quick
Of this invention; and yet so poisonous

Are the ravishments of truth, so fatal to
 The truth itself, the first idea becomes
 The hermit in a poet's metaphors,
 Who comes and goes and comes and goes all day.
 May there be an ennui of the first idea?
 What else, prodigious scholar, should there be?
 The monastic man is an artist. The philosopher
 Appoints man's place in music, say, today.
 But the priest desires. The philosopher desires.
 And not to have is the beginning of desire.
 To have what is not is its ancient cycle.
 It is desire at the end of winter, when
 It observes the effortless weather turning blue
 And sees the myosotis on its bush.
 Being virile, it hears the calendar hymn.
 It knows that what it has is what is not
 And throws it away like a thing of another time,
 As morning throws off stale moonlight and shabby sleep.

Il terzo componimento apporta un momento di grazia, il momentaneo compenso dell'eroe; celebra l'avvento della poesia, che « refreshes life so that we share, For a moment, the first idea... It satisfies — Belief in an immaculate beginning — And sends us, winged by an unconscious will, — To an immaculate end. We move between these points: — From that ever-early candor to its late plural — And the candor of them is the strong exhilaration — Of what we feel from what we think, of thought — Beating in the heart, as if blood newly came — An elixir, an excitation, a pure power ». Concludono la lirica tre immagini che simboleggiano la completa gratuità e la completa naturalezza della poesia: la figura dell'arabo che canta in sogno, il ricordo della tortora che tubava, e l'ansito ritmico dell'oceano che imita quei suoni stessi. Particolarmente importante l'ultimo verso, sia per il suo contenuto gnomico (come gnomico è fondamentalmente l'atteggiamento di tutte queste liriche), sia per la sua riuscita poetica: « Life's nonsense pierces us with strange relation ». Dunque la poesia fa la spola tra idea e realtà attuale, scoprendo le relazioni occulte fra le cose. Non si poteva enun-

ciare in forma più concisa la teoria baudelairiana delle *correspondances*.

La quarta lirica precisa l'idea del Paradiso perduto, affermando che « The first idea was not our own. Adam — In Eden was the father of Descartes — And Eve made air the mirror of herself » (= l'uomo primitivo aveva già in sé il germe funesto dell'intelletto narcisista e analitico, geometrizzatore). Afferma inoltre il primato della natura sull'arte, della realtà sulle meschine imitazioni umane: « ...But the first idea was not to shape the clouds — In imitation. The clouds preceded us — There was a myth before the myth began, — Venerable and articulate and complete »; e ribadisce il concetto della poesia come precario tentativo di colmare l'abisso di questo esilio, di sanare l'estraniazione umana dalla realtà pura: « From this the poem springs: that we live in a place — That is not our own and, much more, not ourselves... ». Nostro destino è quindi quello di imitare (ancora Platone!), sotto la sferzata continua di un'ironia che smaschera la piccolezza di tutti i nostri risultati: « We are the mimics. Clouds are pedagogues — The air is not a mirror but bare board — Coulisse bright — dark, tragic chiaroscuro — And comic color of the rose, in which — Abysmal instruments make sounds like pips — Of the sweeping meanings that we add to them ». Anche in *Less and Less Human, O Savage Spirit* si trova: « It is the human that is the alien, — The human that has no cousin in the moon. — It is the human that demands his speech — From beasts or from the incommunicable mass » (pag. 55 vol. cit.). Insomma, all'esaltazione della poesia come fare umano (lirica n. 3) subentra ora la sua ironica degradazione. Gli è che Stevens, per innata tendenza, vede tutte le cose in una pluralità di prospettive, e ogni visione si dialettizza per lui in paradosso. Avremo occasione più avanti di rilevare questa struttura dialettica del suo pensiero poetico; per ora limitiamoci a osservare come il mito della caduta dall'Eden gli serva per esprimere simbolicamente la condizione umana estraniata, e per delineare la traiettoria drammatica della poesia come tentativo di vincere tale estraniazione.

E infatti, passando alla quinta lirica, vediamo contrapporre nella maniera più recisa potenza vitale, dovizia cromatica e intatta li-

bertà della natura vista attraverso tre superbi animali: il leone, l'elefante e l'orso, alla degenerazione dell'uomo che si strugge in preda al suo spleen urbano nell'impotenza di creare (il pianoforte nell'abbaino). Questa l'ironica clausola: « These are the heroic children whom time breeds — Against the first idea — to lash the lion, — Caparison elephants, teach bears to juggle ». La storia umana non è che violazione della natura incorrotta. L'uomo non ha imparato a convivere fruttuosamente con le cose innocenti; il sogno di Crispino in *The Comedian as the Letter C*, la simbiosi col reale, è misericordemente fallito.

Ma l'umore di Stevens non sosta mai troppo a lungo sulla stessa nota; deve prismatizzarsi in tutte le sue rifrazioni, al pari dell'immagine e della parola stessa; e non appesantirà nemmeno l'ironia con inopportuna insistenza (A proposito, come mai è sfuggita a Malcolm Brinnin l'essenzialità dell'elemento ironico-discorsivo nell'*artifact* lirico stevensiano?). La sesta lirica ci presenta quindi un altro aspetto dell'alienazione: la bellezza della natura vista come trascendenza, invisibilità, inaccessibilità alla passione e alla parola; Venere superba che ha solo « allentato, non scartato » il suo cinto; quasi schellingiana « indifferenza » del bello come realtà suprema. L'elemento del colore, qui particolarmente insistito e riferito, come se non bastasse, al nome di Franz Hals, è anch'esso in funzione di inesprimibilità verbale, e dà maggior risalto all'invisibile. Ed ecco un altro paradosso dell'idea prima (e della « finzione suprema » con cui l'uomo cerca di attingerla): « It must be visible or invisible, — Invisible or visible or both: — A seeing and unseeing in the eye ». Segue un altro accenno alle indebite mitizzazioni religiose dell'uomo, che ha antropomorfizzato il cielo in tanti dei fittizi: Zeus, Urano, Varuna, Jupiter, Thor, senza rendersi conto che personalizzare il cielo è impoverirlo, falsificarlo: « The weather and the giant of the weather, — Say the weather, the mere weather, the mere air: — An abstraction blooded, as a man by thought ». Ce lo conferma l'inizio della poesia seguente: « It feels good as it is without the giant, — A thinker of the first idea... ». Un dio personale ci guasterebbe la purezza e libertà del reale originario, introducendovi la sua ferrea legge. Invece Stevens ha in odio ogni verità imposta, perché « Perhaps —

The truth depends on a walk around a lake, — A composing as the body tires, a stop — To see hepatica, a stop to watch — A definition growing certain and — A wait within that certainty, a rest — In the swags of pine-trees bordering the lake. — Perhaps there are times of inherent excellence, — As when the cock crows on the left and all — Is well, incalculable balances, — not balances — That we achieve but balances that happen, — As a man and woman meet and love forthwith. — Perhaps there are moments of awakening, — Extreme, fortuitous, personal, in which — We more than awaken, sit on the edge of sleep, — As on an elevation, and behold — The academies like structures in a mist».

Ancora una volta, la speranza si insinua nel mondo alienato; ed è una pura speranza nel fortuito. Ma si capisce che questa avara grazia è più cara a Stevens di ogni beatitudine comperata a prezzo di preghiere. E, sia detto per incidenza, il componimento trova un riscontro preciso nella strofa XIV di *Esthétique du Mal*, che polemizza contro i rivoluzionari in quanto fanatici della logica astratta («The cause — Creates a logic not to be distinguished — From lunacy...») e raccomanda una salutare passeggiata intorno al lago di Ginevra per guarire dall'«illogico estremo della logica» («One wants to be able to walk — By the lake at Geneva and consider logic: — To think of the logicians in their graves — And of the world of logic in their great tombs»).

Nei tre ultimi componimenti di questa prima sezione, come già accennato, la tematica dell'*idea prima*, dopo essersi snodata per le stazioni del mondo umano alienato e della natura trascendente che la poesia cerca di ricongiungere con le sue precarie illuminazioni, si affaccia a una nuova parabola che contiene una promessa di redenzione: l'incarnarsi dell'irraggiungibile *first idea* nell'uomo superiore o *major man*. La prima delle tre liriche in oggetto, che inizia su un tono deliberatamente ironico, dice come nessuna costruzione artificiosa ed esteriore (il «castello-fortezza-dimora» anche se edificato «con l'ausilio di Viollet-le-Duc») possa dare all'individuo ordinario (il Mac Cullough, che personalmente renderci con *Monsieur Tout-le-Monde*) la statura di grand'uomo. L'uomo si può elevare solo accostandosi alla comunione degli elementi, attraverso il rinnovamen-

to del linguaggio, cioè per interiore spontaneità: « If MacCullough himself lay lounging by the sea, — Drowned in its washes, reading in the sound, — About the thinker of the first idea, — He might take habit, whether from wave or phrase, — Or power of the wave, or deepened speech, — Or a leaner being, moving in on him, — Of greater aptitude and apprehension, — As if the waves at last were never broken, — As if the language suddenly with ease — Said things it had laboriously spoken ». Fa qui capolino, tra l'altro, un motivo prettamente bergsoniano: il linguaggio umano è inadeguato a esprimere lo slancio vitale perché manca di fluidità e continuità; e le onde marine forniscono un buon simbolo del linguaggio ideale in senso bergsoniano. Chi dubitasse dell'appropriatezza di questo riferimento, potrà leggere *Analysis of a Theme* e *The Pure Good of Theory*; mentre per l'interpretazione del personaggio allegorico Mac Cullough, mi rifaccio al prof. William York Tindall e alle combattutissime discussioni ermeneutiche del suo seminario tenuto alla Columbia University nel 1952 sulla lettura dei testi contemporanei; quando Stevens, per la sua estrema sottigliezza, suscitava nei più violente reazioni, in favore della dizione di Yeats e Thomas, meno pericolosamente vicina ai trabocchetti del lezioso. Si noti intanto come il movimento della lirica esaminata vada sfociando dall'ironia di quei nomi iniziali in una bella apertura finale, schiettamente poetica pur nel suo tono sommesso. Che invece si innalza a un livello più sostenuto di canto nel componimento successivo, a questo antitetico e complementare perché si libra sull'idea spirituale del superuomo, nata non dalla romantica apoteosi (come ci spiega la breve lirica *A Pastoral Nun*, poesia e apoteosi sono la stessa cosa) ma dal travaglio assiduo della ragione, maturazione interiore del pensiero che travalica se stesso: « He comes, — Compact in invincible foils, from reason, — Lighted at midnight by the studious eye, — Swaddled in reverie, the object of — The hum of thoughts evaded in the mind, — Hidden from other thoughts, he that reposes — On a breast forever precious for that touch, — For whom the good of April falls tenderly, — Falls down, the cock-birds calling at the time. — My dame, sing for this person accurate songs. — He is and may be but oh! he is, he is, — This foundling of the infected past,

so bright, — So moving in the manner of his hand. — Yet look not at his colored eyes. Give him — No names. Dismiss him from your images. — The hot of him is purest in the heart».

Naturalmente, seguendo il processo dialettico a cui si informa con moto spontaneo tanta poesia stevensiana, a questo avvento interiore subentra, nell'ultima lirica della serie *It Must Be Abstract*, una paradossale discesa nel reale esterno più squallido; una vera Incarnazione e Trasfigurazione laica dell'uomo. L'uomo superiore trae la sua forza proprio dal volgo di cui fa parte. E l'idea astratta del superuomo si sposa all'idea generale del volgo nella figura del povero straccione e vagabondo, Charlot rapidamente alluso come asceta del futuro «in his old coat, — His slouching pantaloons, beyond the town, — Cloudless the morning. It is he. The man — In that old coat, those sagging pantaloons, — It is of him, ephebe, to make, to confect — The final elegance, not to console — Nor sanctify but plainly to propound». Il primo momento dialettico della «finzione suprema» si è così concluso, rovesciandosi nel suo opposto. L'idea prima è inaccessibile o perduta; viviamo in un mondo estraneo; e dall'inferno di questa estraniazione ci può salvare la poesia solo a tratti fulminei, ma più che altro la nudità dell'uomo che nella povertà si interroga. Troviamo la stessa idea in *Paisant Chronicle*, che si impenna tutta sul problema dell'uomo superiore. L'uomo superiore è tutti gli uomini; il gran capitano è la scelta del caso. È però anche un personaggio oltre la realtà, composto di elementi reali; il «fictive man created out of men». Ma, anziché vederlo alla maniera grandiloquente del poeta barocco, può darsi che lo ravvisiamo nel primo venuto, seduto al caffè a delibar vivande consuete; anzi deve esserci così. In Stevens, specie di Klee della poesia che non di rado indulge al gioco di Narciso (come già ebbi occasione di rilevare in una nota apparsa in *Fiera Letteraria* nella primavera 1954), ha molta importanza questa apologia dell'uomo della strada; significa che l'esteta legulcio sa vedere oltre le mura della propria comoda torre, forse meglio di Eliot, se vogliamo.

Ma a questo punto, nell'atto di passare alla seconda sezione che si intitola *It Must Change*, si affaccia un'altra dimensione probabile in cui l'organismo delle *Notes Toward a Supreme Fiction* acqui-

sterà corpo. Si è già visto, di passaggio, come molti componimenti stevensiani abbiano movimento triadico; così per esempio, oltre a quelli finora particolarmente esaminati, *The Motive for Metaphor*, già citato; *So-and-so Reclining on Her Couch*, che traendo lo spunto dalla modella in posa, delinea le fasi ideali della creazione artistica in quanto momenti dell'immagine nel suo manifestarsi, dalla «Proiezione A» alla «Proiezione B» e alla «Proiezione C» (= apparizione visiva immediata *without lineage or language*, idealizzazione aureolata, e fluttuazione fra idea e realtà, fra creatore e oggetto), per concludere scetticamente con un gesto di cortese congedo alla modella e un'accettazione del mondo come «riva indipinta», e non opera d'arte; la strofa XIX di *Chocorua to Its Neighbor* («To say more than human things with human voice, — That cannot be; to say human things with more — Than human voice, that, also, cannot be; — To speak humanly from the height or from the depth — Of human things, that is acutest speech»); la strofa XII di *Esthétique du Mal*; la stessa *Paisant Chronicle*, e tanti altri componimenti, di maggior respiro (*Owl's Clover* e *The Comedian as the Letter C*). Si badi bene che con ciò non intendo sottoporre la poesia del nostro sottile artefice a una pedante costrizione di schemi, ma solo indicare in essa un lineamento strutturale abbastanza frequente; che qui, oltre a essere esplicito nei titoli, rivela in base al contenuto un'altra affinità segreta. Mi piace avanzare, almeno a titolo di corrispondenza inconscia, l'idea di una fisionomia dantesca nelle tre sezioni di *Notes*; che non sarebbe poi tanto azzardata, se pensiamo che lo stesso Croce ravvisava nella sequenza delle tre Cantiche della Divina Commedia l'archetipo dello Spirito nella vicenda del suo moto dialettico. Si è visto che tutta la sezione prima svolge l'idea della condizione umana estraniata, appuntandosi a una prospettiva di liberazione nell'uomo della strada, venuto a mettere in questione il nostro mondo (a «porre»); ora la seconda sezione, che col suo assunto (*It Must Change*) si contrappone alla prima (*It Must Be Abstract*), può ben rappresentare, dopo l'*Inferno* di quella (= privazione, alienazione, esilio dall'idea primigenia), un consono *Purgatorio*: il mondo delle metamorfosi, del cangiamento, lo stadio intermedio, la ricerca assidua di una perfezione non ancora concessa: il roteare della metafora intorno

alla realtà non ancora ben posseduta. E finalmente, la terza sezione, che postula per la Finzione Suprema l'assunto del piacere (*It Must Give Pleasure*), quasi culmine e sintesi degli altri due: purezza primigenia e vivezza di trasformazione, viene a coronare la sequenza con un accenno di paradiso, benché terreno, come terreni sono, dichiaratamente, tutti i movimenti esistenziali dello Stevens. Come spiegarci altrimenti la presenza del Canonico Aspirina, degli angeli e infine della donna amata quale suprema completezza dell'essere? Non c'è in quell'ultima poesia della serie una chiara versione dell'Eterno Femminino, una Beatrice tutta terrestre? E a rincalzo di questa proposta ermeneutica tanti altri fattori si potrebbero addurre: il tono piuttosto didattico del linguaggio, che non rifugge dall'introdurre nel circolo poetico i vocaboli più astratti, quasi una teologia laica, per istruire l'ipotetico «efeo»; la generale concezione dell'artista come commediante o mimo, ripresa da *The Comedian as the Letter C* (ma si veda anche la strofa 3 di *Crude Foyer*: «...we read the critique of paradise — And say it is the work — Of a comedian, this critique»); e non aliena nel suo intento ironico-drammatico dallo spirito della *Commedia* dantesca; il fatto stesso che Stevens sia un poeta dotto per eccellenza e ami celare i suoi simboli sotto fugaci allusioni, come l'analisi fin qui svolta dovrebbe dimostrare a sazietà. Infine, argomento non indifferente, il concepibile intento polemico di una «commedia umana» contrapposta alla Divina; e qui mi sembra forte l'appiglio fornito da *Esthétique du Mal*. Del resto l'archetipo dantesco, almeno come vaga traccia generale, non è inusitato nella scrittura degli anglosassoni contemporanei: si pensi a *The Bridge* di Crane, che si snoda dalle viscere infernali della metropolitana al paradieso del «Cathay», e a quella terza opera mai stilata con cui James Joyce voleva coronare paradisiacamente l'*Inferno* di *Ulysses* e il Purgatorio di *Finnegans Wake*.

All'ingresso della seconda sezione delle *Notes* monta la guardia un «vecchio serafino indorato», che guarda con occhio annoiato al perpetuo avvicendarsi delle stagioni e delle generazioni umane: falso cambiamento che ci lascia il disgusto della ripetizione². Api, fanciulle

² Il serafino fra le viole echeggia il Mallarmé di *Apparition*: «...Des séraphins

e colombe ritornano sempre come se non fossero mai dipartite; quindi l'incostanza universale del mondo in cui viviamo è illusione. Non resta che la crudezza della sensazione bruta, del « profumo erotico » che « è certo quel che intende », compatto e inequivocabile.

Il tema è ripreso dal componimento seguente, una specie di apologo piuttosto *contrived*, a dire il vero, che contrappone ironicamente l'autorità suprema (il Presidente) alla creatura effimera (l'ape). Il Presidente decreta che l'ape sia immortale, perché anziché desiderare il cambiamento vorrebbe fissare per sempre la realtà in una sicurezza esente dal ciclo; ma l'ape non potrà mai accettare questa immortalità, questa ripetizione inutile. Non immortalità e nemmeno ripetizione, ma rinnovamento è il bene supremo; e questo lo dà soltanto l'amore, che rende nuovo ogni ritorno di stagione riscattandolo dalla meccanicità del ciclo: « Why, then, when in golden fury — Spring vanishes the scraps of winter, why, — Should there be a question of returning or — Of death in memory's dream? Is spring a sleep? — This warmth is for lovers at last accomplishing — Their love, this beginning, not resuming, this — Booming and booming of the new-come bee ». Ogni amore è dunque un nuovo cominciamento; e l'amore è natura nel senso più squisito, natura che irride agli apparati pretenziosi dell'autorità umana, della politica o costruzione artificiosa (frequente questo tema in Stevens). E l'ape è anche un discreto simbolo sofocleo della poesia, che sfugge a ogni comando e ad ogni ripetizione, che vive nella metamorfosi. La lirica n. 3 celebra la vendetta del tempo contro l'ambizione dell'uomo che voleva fermarlo, introducendo una metamorfosi negativa. La grande statua del generale Du Puy, che cristallizzava in una fisica perpetuità l'attimo delle esequie in pompa magna, viene ridotta idealmente a « immondizia » dalla critica dei dotti e degli avvocati. Il grande uomo di Stato soggiace come e peggio di ogni altro essere alla legge del cambiamento; Presidente o Generale, egli è destinato solo a morire: da carne si fa bronzo, e da bronzo nulla e assurdo. Abbiamo qui la metamorfosi negativa, inversa a quella dell'amore; ma entrambe valide perché definitive e

en pleurs — Rêvant, l'archet au doigt, dans le calme des fleurs — Vaporeuses, tiraient de nourantes vides — De blancs sanglots glissant sur l'azur des corolles ».

apportatrici di rinnovamento. Se Platone presiedeva alla sezione *It Must Be Abstract* col suo esilio dall'idea, Ovidio è davvero il genio tutelare di questa seconda parte; ma direi che Ovidio è un po' tutto Stevens, il quale in ogni cosa cerca la magia delle trasformazioni più segrete. Lo dice la stessa frequenza della parola «*change*» nel suo poetare.

Ma dopo tutta questa fenomenologia del cangiamento, la lirica n. 4 assurge a una ragione filosofica del processo, che è spiegato come complementarità degli opposti e partecipazione reciproca del diverso. Si tratta di una vera e propria didascalia «dantesca», e non manca neppure l'accenno finale a un viaggio di due esseri umani — guida e discente, Virgilio e Dante — nel mondo delle apparenze cangianti. Per il nitore della sua enunciazione, ritengo che valga la pena di citarla per intero:

Two things of opposite natures seem to depend
On one another, as a man depends
On a woman, day on night, the imagined
On the real. This is the origin of change.
Winter and spring, cold copulars, embrace
And forth the particulars of rapture come.
Music falls on the silence like a sense,
A passion that we feel, not understand.
Morning and afternoon are clasped together
And North and South are an intrinsic couple
And sun and rain a plural, like two lovers
That walk away as one in the greenest body.
In solitude the trumpets of solitude
Are not of another solitude resounding;
A little string speaks for a crowd of voices.
The partaker partakes of that which changes him.
The child that touches takes character from the thing,
The body, it touches. The captain and his men
Are one and the sailor and the sea are one.
Follow after, O my companion, my fellow, my self,
Sister and solace, brother and delight.

Il «corpo più verde» ci rimanda al «green's green apogee» di *Credences of Summer*, e riccheggerà nel componimento finale della

terza parte in quel «green, fluent mundo» che esprime la completezza della donna come felicità terrena. Ha proprio ragione il Van O'Connor di ravvisare nel verde di Stevens il simbolo concreto della terra; ce lo conferma anche la lirica n. 5 della serie in esame, che introduce il personaggio del piantatore come esempio di mutamento. Il piantatore è morto nell'isola, ma si è trasfuso nei suoi aranci inselvatichi, nella gloria della vegetazione, nel suo «zero green, — A green baked greener in the greenest sun». Ancora una volta, Crispino, la simbiosi con la natura; l'amore della terra che in qualche modo concilia anche la morte. Il piantatore scompare nel rigoglio della natura amica; l'uomo politico muore nel modo più assurdo.

La gloria della vegetazione tropicale, cara all'immaginazione sensuosa di Stevens, evoca la poesia di Shelley col suo naturalismo lusureggiante; e ne nasce una deliziosa parodia del «Be thou me» shelleyano³, in cui il passero cinguetta un insistente «Bethou me» che può voler dire «dammi del tu» e «fammi diventar te», in armonia con l'anelito del cangiamento. Ma questo perenne canto è statico nella sua monotonia e si esaurisce, è da «minstrels without minstrelsy», da menestrelli privi d'arte. L'inno shelleyano alla natura è ingenuo, non può sostenersi senza una sottigliezza di ironia. Eppure anche Stevens crede all'intatta felicità della natura, in ultima analisi, e ce lo ricorda con la poesia seguente (n. 7), dicendo che «After a lustre of the moon... We have not the need of any paradise... of any seducing hymn», perché «the ever-ready love — Of the lover that lies within us» ci fa respirare «An odor evoking nothing, absolute», aspirando a «an accessible bliss». «Easy passion and ever-ready love — Arc of our earthly birth and here and now — And where we live and everywhere we live»; ne partecipa «the ignorant man» e altresì il dotto «who writes — The book, hot for another accessible bliss: — The fluctuations of certainty, the change — Of degrees of perception in the scholar's dark».

E allora Shelley, panteistico adoratore della natura, è riabilitato dopo la parodia; il suo Ozymandias, re dei re sepolto nelle sabbie

³ V. finale dell'*Ode to the West Wind*. Anche l'ultimo componimento della sezione *It Must Be Abstract* contiene un'allusione esplicita alla famosa ode shelleyana: il vento occidentale come gioia di mutamento rinnovatore.

immemori, simbolo di un grande passato abolito, resurrezione mitica di un potente distrutto, riceve l'offerta di nozze della fanciulla recata a lui in pellegrinaggio: Nanzia Nunzio, ossia la realtà nella sua pienezza, il presente vivo e fruttifero che incarna il mito e redime il passato; essa ritornerà nella serie come « vergine Bawda » e infine come sposa del poeta, nell'ultimo componimento. La parte V di *Repetitions of a Young Captain* (pag. 31 vol. cit.) ci illustra meglio questa identità di Nanzia Nunzio: « On a few words of what is real in the world — I nourish myself. I defend myself against — Whatever remains. Of what is real I say, — Is it the old, the rosate parent or — The bride come jingling, kissed and cupped, or else — The spirit and all ensigns of the self? ». Infatti, conclude l'ultima parte di quella stessa lirica, l'aspirazione del protagonista è « Discover — A civil nakedness in which to be, — In which to bear with the exactest force — The precisions of fate, nothing scabbed off, nor changed — In a beau language without a drop of blood ». Questa sete di realtà accomunata a un paradossale ripudio della poesia, del « linguaggio esangue », è un momento ricorrente in Stevens e costituisce forse in lui una forma di autocritica. Ma torniamo a Ozymandias, che nella lirica n. VIII celebra un'altra volta il gioco alterno di nudità e finzione, di realtà e fantasia, di mito e storia in cui si tesse l'attività multiforme dello spirito umano, come ci proponeva in variazioni iridescenti *The Man with the Blue Guitar*:

On her trip around the world, Nanzia Nunzio
Confronted Ozymandias. She went
Alone and like a vestal long-prepared.

I am the spouse. She took her necklace off
And laid it in the sand. As I am, I am
The spouse. She opened her stone-studded belt.

I am the spouse, divested of bright gold,
The spouse beyond emerald or amethyst,
Beyond the burning body that I bear.

I am the woman stripped more nakedly
Than nakedness, standing before an inflexible
Order, saying I am the contemplated spouse.

Speak to me that, which spoken, will array me
In its own only precious ornament.
Set on me the spirit's diamond coronal.

Clothe me entire in the final filament,
So that I tremble with such love so known
And myself am precious for your perfecting.

Then Ozymandias said the spouse, the bride
Is never naked. A fictive covering
Weaves always glistening from the heart and mind.

È una danza sacra di Salomè, un antípico di paradiso nel purgatorio delle metamorfosi instancabili, ciò che la lirica n. 7 di *It Must Give Pleasure* svolgerà così: «To find the real, — To be stripped of every fiction except one, — The fiction of an absolute...». La «finzione suprema» è possibile, ma solo a patto di rinunciare a tutti gli abbellimenti esteriori della realtà, a patto cioè di un'ascesi estetica affissata all'«idea primigenia», al fuoco intimo dell'essere. La poesia, dice infatti Stevens nelle sue prose, è un'intensificazione (*heightening*) della realtà, una purificazione del percepire, non un'esornazione o copia pedissequa. Il realismo stevensiano, così energicamente proclamato ad ogni pié sospinto, non ha nulla di ingenuo, di grossolano o documentario; è un'aspirazione all'essenza, una fenomenologia poetica. Come tale, è *rivelazione* (un «togliere i veli», appunto); e ce ne ragguaglia chiaramente la strofa VI di *Description Without Place*: «*Description is revelation. It is not — The thing described, nor false facsimile. — It is an artificial thing that exists, — In its own seeming, plainly visible, — Yet not too closely the double of our lives, — Intenser than any actual life could be, — A text we should be born that we might read, — More explicit than the experience of sun — And moon, the book of reconciliation, — Book of a concept only possible — In description, canon central in itself, — The thesis of the plentifullest John*». E, come per il Vangelo giovannico «in principio era la Parola», così per il poeta la parola è tutto, è la creazione del mondo: «*Thus the theory of description matters most. — It is the theory of the word for those — For whom the word is the making of the world, — ...It is a world of words to the end of it*» (*Descr. Without Place*, strofa VII).

Sorge quindi sempre il problema del linguaggio, in cui va necessariamente a finire la *Wesensschau* della percezione rivelatrice; e la parola è uno strumento precario, un'amante traditrice di cui l'uomo non può fare a meno. Essa gli svela e gli vela il reale al tempo stesso, interponendosi fra lui e le cose come un « *fictive covering* », illuminazione e diaframma, lente e prisma. È questa un'evidente situazione di paradosso, che sta alla base dell'ispirazione stevensiana; e non possiamo sperar di capire il fenomeno Stevens, questo felicissimo fra tutti gli alessandrini, se non riconduciamo a tale chiave esistenziale quella continua meditazione ironica sul poetare che è la sua poesia. In forma più o meno mistica, troviamo lo stesso atteggiamento in Hart Crane e in William Carlos Williams: basti pensare agli inni che Crane scioglie alla Parola nel *Bridge* per poi negarla in *A Name for All*, e alle movenze finali di *Paterson*, in cui Williams invoca la salvezza del « linguaggio ». Lo troviamo anche in Whitman e nella Dickinson, e l'argomento di per sé merita un ampio svolgimento a parte. Ma in Stevens la formulazione del linguaggio come problema a se stesso — estremo limite di una poesia che ha raggiunto il più alto grado di consapevolezza critica — parte sempre da un gesto di ironia. Chi disprezza ama, e per liberarsi dall'ossessione di questo suo implacabile amore per la parola Stevens si sfoga a parlarne in termini diminutivi o canzonatori: così la lirica n. 9 di *It Must Change* dirà che « The poem goes from the poet's gibberish to — The gibberish of the vulgate and back again. — Does it move to and fro or is it of both — At once? Is it a luminous flittering — Or the concentration of a cloudy day? — Is there a poem that never reaches words — And one that chaffers the time away? ». Stevens conclude negando che il poeta cerchi un'evasione, perché egli è il portavoce dell'umanità « alle barriere opache », oratore per eccellenza che fa della « vulgata » (il linguaggio sancito dalla società) il suo idioma proprio, componendo universale e particolare nella sua « *lingua franca et jocundissima* ».

Le laboriose riflessioni di questa « *ars poetica* » riportano Stevens al tema centrale della sezione: la metamorfosi. E nel componimento finale la metamorfosi ci appare come « *tropo* », ossia come miracolo del linguaggio, come metafora in cui ci liberiamo, perché « *The causal*

is not — Enough. The freshness of transformation is — The freshness of a world. It is our own, — It is ourselves, the freshness of ourselves, — And that necessity and that presentation — Are rubbings of a glass in which we peer. — Of these beginnings, gay and green, propose — The suitable amours. Time will write them down ». Dunque la posizione iniziale si è invertita sollevandosi a un'apertura di speranza; la poesia, il *Theatre of Trope*, è riuscita a redimere il cambiamento dalla monotonia del ciclo ripetuto per farne la sorte liberatrice dello spirito umano. Ed ora siamo pronti per entrarci nel « paradieso » di Stevens; la zona della felicità (*It Must Give Pleasure*) in cui delibare la certezza del reale illuminato.

La lirica n. 1 propone i più ardui esercizi della gioia, che raggiunge la sua forma più alta quando, anziché accontentarsi di cantare direttamente dal cuore per la folla nei riti fissati, si protende a cogliere la germinalità irrazionale dell'immagine: « As when the sun comes rising, when the sea — Clears deeply, when the moon hangs, on the wall — Of heaven-haven. These are not things transformed. — Yet we are shaken by them as if they were. — We reason about them with a later reason ». Il polo della poetica stevensiana è ridiventato quello dell'idea prima intatta; la purità delle cose è immune da metamorfosi, perché il nostro verbo non può toccarle; eppure scoprindole nella loro verginità trasaliamo come se assistessimo alla magia di un mutamento. Il viaggio ideale iniziato dalla valle dell'esilio con *It Must Be Abstract* è passato per il purgatorio della mutevolezza sta ora per approdare al porto della realtà, con una specie di inversione dialettica. Le cose non sono più remote in una fissità incessante, e non cambiano più in una danza elusiva, ma si offrono allo sguardo in una costanza di identità così ricca da suggerire le metamorfosi più inesauribili; e appunto per questo « danno piacere ». Ecco perché la « donna azzurra » della lirica n. 2 (azzurro è in Stevens, secondo l'O'Connor, tutto ciò che si riferisce alla fantasia) vuole le creature proprio come sono, senza trasformazioni fittizie: per lei le nubi devono essere nubi e non marosi, gli uccelletti *argentines* uccelli veri e non argento, i fiori organi erotici e non idealizzazione decorativa. La fantasia si affisa al reale; si affaccia alla finestra e dà un nome ai « corals of the dogwood, cold and clear, — Cold,

coldly delineating, being real, — Clear and, except for the eye, without intrusion». Qui la «chitarra azzurra» canta *le cose come sono*; ed è felicità, è paradiso.

L'erma di un rosso Dioniso si impone allo sguardo nella lirica seguente (prediletta dal Blackmur) come realtà provvisoria che cede a una realtà più ricca: il mito di Orfeo-Cristo tornato dall'inferno a portare una musica poderosa (ancora il poeta che emerge dall'inconscio e vince la statua, la realtà pietrificata), tra una pioggia di fiori. È questa una delle poesie più ermetiche di tutta la collana, e forse intende appunto esserlo, colpendoci con quell'orgia di rosso (sangue, vino, fuoco; le metamorfosi impiestrate). Il componimento successivo (n. IV) celebra le nozze del gran capitano e della vergine Bawda a Catawba. Essi si sono sposati non per il reciproco fascino personale, ma per una mistica armonia col luogo; figli della terra, si amavano come figli della terra e del sole; lui vide nella sposa la collina di Catawba, e lei nello sposo il sole. Ancora una volta, il paradiso è sulla terra; non esistono «cielo e inferno»; l'amore è terreno.

Ma la terra è profonda; il sonno, riposo della carne terrestre, è un cielo dove ci ritroviamo in forma nuova e arricchita. La poesia n. V e la n. VI, che ci presentano il «Canonico Aspirina» e i suoi congiunti, sanno assai di *trobar clus*, come si conviene a questa parte del poemetto. Tra parentesi, sotto la veste ironica il nome di Aspirina sta a indicare il «sacerdote che anela» del secondo componimento, Parte Prima. Egli è una specie di Swedenborg, un'altra maschera del poeta che aspira al reale incorrotto; e lo trova nel sonno, in quello delle due nipotine e nel proprio, in cui «...he was the ascending wings he saw — And moved on them in orbits' outer stars — ...Forth then with huge pathetic force — Straight to the utmost crown of night he flew. — The nothingness was a nakedness, a point — Beyond which thought could not progress as thought». E poco innanzi aveva detto che l'annullamento mistico del sonno era un apice oltre cui «fact could not progress as fact». Insomma, è il *nada-nada* dei mistici concepito come infinito potenziamento del reale; e il Canonico finisce per abbracciare la realtà in tutti i suoi aspetti, sopprimendo i contrasti e le esclusioni. Altra forma di beatitudine,

rispetto alla quale, come ci dice la poesia successiva riprendendo lo stesso filo, scadono a un livello irrisorio le attività dell'intelletto ordinatore. Il costruttore politico (altro avatar del Presidente e del Generale Du Puy) « impone ordine » al modo della volpe e del serpente (gli animali dell'astuzia traditrice), e nei parlamenti che erige « establishes statues of reasonable men, — Who surpassed the most literate owl, the most erudite — Of elephants ». Ce n'è per tutti: per i politici e per i professori accademici, a quanto pare. Alla loro forma di conoscenza e di prassi Stevens contrappone la descrizione rivelatrice, ciò che nel primissimo componimento dell'intera serie aveva chiamato « invenzione » riportandosi all'etimo latino di *invenio*: uno *scoprire* le cose, non già deformarle nella costruzione:

But to impose is not
 To discover. To discover an order as of
 A season, to discover summer and know it,
 To discover winter and know it well, to find,
 Not to impose, not to have reasoned at all,
 Out of nothing to have come on major weather,
 It is possible, possible, possible. It must
 Be possible. It must be that in time
 The real will from its crude compoundings come,
 Seeming, at first, a beast disgorged, unlike,
 Warmed by a desperate milk. To find the real,
 To be stripped of every fiction except one,
 The fiction of an absolute — Angel,
 Be silent in your luminous cloud and hear
 The luminous melody of proper sound.

È chiaro dunque che la poetica terrestre di Stevens, fedele alle sue materne *nourritures* e alla sua scettica ironia, non si chiude però agli orizzonti della mistica. Perché? Perché la mistica è pur sempre percezione, valida quindi anche per lo scettico a titolo di esperienza, e perché essa coglie proprio quel momento irrazionale della realtà che sfugge a ogni analisi intellettuale e, come apertamente ha proclamato Stevens nella prima lirica di *It Must Give Pleasure*, costituisce il culmine della ricerca poetica. Infatti la lirica n. VIII, sviluppando il motivo dell'angelo, ci darà una ragione di questa inattesa impennata nel trascendente. L'angelo non è, probabilmente, una realtà ester-

na al suo cantore; ma è pur sempre reale come proiezione della sua esperienza interiore, come emersione del reale nella sua faccia notturna. Così la poesia umana riempie gli spazi dell'ignoto, e anche se sono semplici «gherminelle della morte», essa conosce pur sempre un adempimento, «Cenerentola» appagata sotto il suo tetto.

Forte di questa capacità di paradiso interiorizzato, il poeta potrà poi dire nella lirica n. IX: « Whistle aloud, too weedy wren. I can — Do all that angels can. I enjoy like them, — Like men besides, like men in light secluded, — Enjoying angels » (qui l'espressione *enjoying angels* si prismatizza in un'ammirevole duplicità, perché vale insieme «a goder angeli» e «angeli gaudiosi»; quasi a suggerire l'umanità della finzione angelica). Ma c'è di più. Egli parla a un povero uccelletto, e lo esorta a continuare il suo canto d'amore, perché sebbene ripetuto esso è manifestazione valida: « An occupation, an exercise, a work, — A thing final in itself and, therefore, good: — One of the vast repetitions final in — Themselves and, therefore, good, the going round — And round and round, the merely going round, — Until merely going round is a final good, — The way wine comes at a table in a wood. — And we enjoy like men, the way a leaf — Above the table spins its constant spin, — So that we look at it with pleasure, look — At it spinning its eccentric measure. Perhaps, — The man-hero is not the exceptional monster, — But he that of repetition is most master ». Chiara antifona al componimento n. VI della seconda parte, dove il canto del passero era una pura monotonia senza senso. E il simbolo concreto del cerchio, che si richiama polemicamente ai «giri» ineluttabili di Yeats e al ciclo eliotiano che non si spezza nella *Waste Land*, esprime l'accettazione stevensiana del ciclo, il ritorno alla natura e la scoperta della felicità come *arte della ripetizione*. Ciò è importantissimo perché, dopo l'impostazione di questo problema nel componimento n. 1 della seconda parte, la risposta urgeva a definire l'atteggiamento di Stevens. E la sua risposta, dopo tutte le escursioni dialettiche nei regni prestigiosi del possibile, non poteva non essere questa. Con essa Stevens ribadisce la sua fede nell'immanenza, nel valore del sensibile, nella consistenza della vita estetica; il suo responso è diametralmente opposto a quello di Kierkegaard, che a un certo punto, messo davanti alla

strettoia della « ripetizione », la eludeva col salto qualitativo nella trascendenza. Stevens si rifugia nella « roccia dell'estate », cerca un'infinità di variazioni in seno al circolo, non fuori; il suo paradiso è appunto il paradosso della ripetizione. Lo dice anche altrove, con epigrammatica concisione, in termini inequivocabili:

The romance of the precise is not the elision
Of the tired romance of imprecision.
It is the ever-never-changing same.
An appearance of Again, the diva-dame.

(Adult Epigram)

Niente romanticismo vago, alla Yeats prima maniera, e niente angoscia esistenziale; così il poeta può approdare al suo porto finale, al suo « heaven-haven », nella donna amata. Ella è la quintessenza della realtà, non il suo ripudio; è il trionfo della terra in tutta la sua ricchezza che include il reale e il possibile. Forma familiare, si rivela a ogni passo come apparizione imprevista; è ben degna di incarnare quell'*idea prima*, quell'Eden agognato in cui si potrà adempiere il poeta, che intorno a lei gravita con l'affetto di un pianeta assetato, ansioso di scoprire quante più facce è possibile del prisma, della « X » inesauribile:

Fat girl, terrestrial, my summer, my night,
How is it I find you in difference, see you there
In a moving contour, a change not quite completed?

You are familiar yet an aberration.
Civil, madam, I am, but underneath
A tree, this unprovoked sensation requires

That I should name you flatly, waste no words,
Check your evasions, hold you to yourself.
Even so when I think of you as strong or tired,

Bent over work, anxious, content, alone,
You remain the more than natural figure. You
Become the soft-footed phantom, the irrational

Distortion, however fragrant, however dear.
That's it: the more than rational distortion,
The fiction that results from feeling. Yes, that.

They will get it straight one day at the Sorbonne.
 We shall return at twilight from the lecture
 Pleased that the irrational is rational,

Until flicked by feeling, in a gilded street,
 I call you by name, my green, my fluent mundo,
 You will have stopped revolving except in crystal.

Un tocco di elegante ironia tempera, al solito, la serietà dell'impegno; la Beatrice terrestre del poeta si è rivelata Sfinge benevola, risorsa interminabile di visione che lo concilia col paradosso dell'esistenza e del linguaggio. È una realtà posseduta, ma non mai per intero; una continua provocazione a «supreme finzioni» che non offuschi il cuore pulsante del reale. È la persona viva e ideale insieme a cui il poeta indirizzava il suo breve prologo: «And for what, except for you, do I feel love? — Do I press the extremest book of the wisest man — Close to me, hidden in me day and night? — — In the uncertain light of single, certain truth, — Equal in living changingness to the light — In which I meet you, in which we sit at rest, — For a moment in the central of our being, — The vivid transparency that you bring is peace».

Tutta questa sommaria analisi dovrebbe mettere in luce il grande valore che *Notes Toward a Supreme Fiction* ha nell'opera stevensiana come ricapitolazione di tutti i motivi fondamentali ad essa inerenti, e quindi come punto di repere in seno al paesaggio poetico americano e occidentale in genere. Tenuto conto dei difetti che già un critico esigente come Yvor Winters (in *The Anatomy of Nonsense*) additava nella poesia di Stevens, e cioè ricorrenti cstrosità e astrusità, compiacenze verbali, giochi sonori, cstromismi linguistici latini o francesi (*mundo, amours, beau, episcopus*, etc. etc.), languore decadentistico di certi atteggiamenti, dobbiamo prendere atto che qui il «cammino dell'edonista», come lo chiama Winters, è giunto a una tale formulazione dei propri intrinisci problemi da indurci a perdonare quei difetti. Anche un critico favorevole come il Van O'Connor riconosce l'eccessiva involuzione di certe sue scritture non messe a fuoco; e a prima vista irritano anche in *Notes* certe raffinatezze iper-

critiche di elocuzione⁴. Ma Stevens è un edonista che è arrivato a capire se stesso; il suo innato narcisismo di intellettuale sa cedere il passo, a un certo punto, alle solgorazioni della realtà. Gli è che la sua situazione basilare è appunto quella dell'intelligenza divorziata dalla realtà esterna e impegnata a ricuperarla attraverso il linguaggio. Il suo è un cammino inverso a quello di Crane o Thomas o Rimbaud: dove quelli gridano il loro fuoco dal centro di una realtà esagitata, cercando liberazione nella parola illuminante, lui si protende al reale dal centro della sua « retorica », con umiltà che gli fa onore. Esiliato dalla realtà, egli intraprende un pellegrinaggio dantesco per ritrovarla, e così facendo si sforza di rendere quanto più trasparente possibile il suo strumento espressivo che dato il suo tono fondamentale di culto distacco non gli consentirebbe contatti immediati; ecco il significato di quel *cristallo* che ricorre alla fine della parte prima e della parte seconda di *Notes*. La sua è sempre una forma di interrogazione o di contemplazione visiva, mai di partecipazione drammatica; i suoi personaggi pensano e scrutano, non agiscono; pare che non conosca se non il fuoco dello sguardo. Sradicato, tenta di radicarsi nell'essere attraverso il linguaggio; e se glielo impedisce talvolta la parola sensuale o troppo leziosamente giocata (come per es. in *Analysis of a Theme* o in *Two Tales of Liadoff*), il riscatto non manca. Egli è veramente riuscito a far poesia della retorica, con una levità di tocco che fa sparire al confronto i tentativi didascalici di Karl Shapiro (vedi *Essay on Rime*) e fors'anche di certo Auden. Stevens è una civiltà che cerca di guarire dalle sue malattie; e il solo fatto che le affronti, queste malattie, quando tematizza il problema del linguaggio in una trama canora difficilissima, ci mostra quanto sangue ci sia ancora in lui e nella sua civiltà. La sua ricerca della parola illuminante, attraverso tutti i paradossi, ricorda da vicino l'ultimo Heidegger; Crispino di *The Comedian as the Letter C* è un vero « pastore dell'Essere » heideggeriano, e pastore dell'Essere è sempre, per Stevens, il poeta, che sta heideggerianamente di casa nel linguaggio.

GLAUCO CAMBON

⁴ Vedi in proposito le riserve che un altro critico favorevole — Randall Jarrell — avanza sugli astrattismi dell'ultimo Stevens (quello di *Auroras of Autumn*) in *Poetry and the Age*, New York, Knopf, 1954.

PROFILO DI WILLIAM CARLOS WILLIAMS

I primi passi nel mondo della poesia Williams¹ li compì all'inizio del secolo, quando era studente di medicina all'Università di Pennsylvania. Fu allora che egli conobbe colui che doveva rinnovare la poesia americana ed europea, lo scopritore di talenti per eccellenza, e cioè Ezra Pound. L'incontro con la genialità stimolante del Pound fu per Williams, come per tanti altri poeti della sua generazione, ricchissimo di conseguenze. L'indole dei due e la loro preparazione erano assai diverse: l'uno, il Williams, aspirante medico di limitata cultura e dalla mentalità empirica, l'altro, il Pound, poeta erudito, infervorato della civiltà medievale e della poesia esotica. Eppure fra essi si stabilì, oltre a una sincera amicizia, una base comune di interessi che permetteva loro di incontrarsi sul piano della poesia. Fin dall'inizio del loro rapporto, Williams condivise l'avversione del Pound per la metrica tradizionale, la retorica, la verbosità della poesia dei loro immediati predecessori, e sentì con lui l'ansia di un radicale rinnovamento di forma e di contenuto che infrangesse definitivamente delle tradizioni ormai svuotate di ogni ricchezza. Fu così che, affascinato dalla personalità magnetica del Pound, Williams si associò a quest'ultimo nella formulazione dei principi dell'Imagismo, la nuova dottrina poetica che il Pound andava teorizzando in quegli anni dell'immediato ante-guerra, in cui il mondo poetico americano ribolliva tutto di nuovi fermenti e brucianti aspirazioni, e che doveva avere una parte di notevole importanza nello sviluppo della poesia del Novecento.

Dell'Imagismo Williams assorbì quelle che ne erano le vere conquiste e che dovevano restare caratteristica permanente della sua migliore poesia, e cioè la concretezza, la concisione, la limpidezza di

¹ William Carlos Williams è nato il 17 Settembre 1883 a Rutherford, nel New Jersey, da padre inglese e da madre portoricana di origine spagnola-olandese-ebraica. Fatta eccezione per pochi anni trascorsi in Europa, Williams ha sempre vissuto a Rutherford dove tuttora risiede esercitandovi la professione di medico.

visione, la scioltezza ritmica, l'immediatezza che il Pound era andato predicando nei suoi famosi tre punti². Ma era un individualista con un senso di indipendenza troppo spinto per poter restare discepolo di un maestro, per quanto ammirato, e per poter appartenere a lungo a un movimento che aveva eretto a norma una poetica comune. Era inoltre cosciente delle limitazioni e dei pericoli insiti nell'Imagismo, soprattutto del pericolo di una preziosità nascosta sotto una semplicità affettata, che poteva diventare un tentativo di evasione dalla realtà. Una volta assimilati i principî fondamentali del movimento ogni interesse per l'attività del gruppo gli venne meno. I suoi rapporti col gruppo si diradarono, tanto che mentre alcune sue poesie erano apparse sulla antologia del Pound *Des Imagistes* del '14, il suo nome non figura in nessuna delle successive antologie imagistiche della Lowell.

Nel '13 era apparso a Londra, grazie ai buoni uffici del Pound, il volume del Williams *The Tempers*, di schietta derivazione poundiana e di impronta imagistica. Una raccolta assai soddisfacente da un punto di vista formale, soprattutto per la realizzata esplorazione delle possibilità ritmiche e foniche del verso libero (che egli adotterà definitivamente) dalla quale però non è assente un sospetto di gioco prezioso, di artificiosità, e in cui si aveva l'impressione che il poeta, pur maturo tecnicamente, fosse ancora lontano dalla propria verità poetica. Si legga, ad esempio, il *Portrait of a Lady* che il Pound tanto ammirava:

Your thighs are apple-trees
whose blossoms touch the sky.
Which sky? The sky
where Watteau hung a lady's
slipper. Your knees
are a southern breeze — or
a gust of snow. Agh, what
sort of man was Fragonard?

.

² « 1. Direct treatment of the "thing", whether subjective or objective. 2. To use absolutely no word that did not contribute to the presentation. 3. As regarding rhythm: to compose in sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome ». Da « Imagism », in *Poetry*, vol. 1, n. 6, Marzo 1913.

Questa raccolta è l'ultimo omaggio tributato al Pound. Dopo di essa Williams si libera coraggiosamente di quelle che minacciavano di divenire per lui vuote formule letterarie e, forte dell'acquisita competenza tecnica, dirige la sua ricerca verso un contatto più largo, intimo e indiscriminato con la realtà naturale e sociale. Comincia allora a liberarsi quella che diventerà la vena più genuina di Williams, ansioso di verità più che di bellezza, e si configura la sua vera fisionomia poetica che nelle molte raccolte successive andrà gradualmente approfondendosi senza crisi o rivolgimenti³. Ciò che Williams si sforzerà di rendere, d'ora in avanti, sarà la percezione della vita nel suo divenire, nei suoi particolari concreti, quali essi appaiono al suo occhio osservatore e non quali li vorrebbero le convenzioni. La sua poesia vuole essere un atto di rinnovamento polemico, una sfida perenne a ciò che è acquisito e consacrato dalla tradizione e dalla cultura. Il brano seguente, da una lettera a Harriet Monroe, la fondatrice di « Poetry », illustra chiaramente il suo atteggiamento:

life is above all things at any moment subversive of life as it was the moment before — always new, irregular. Verse to be alive must have infused into it something of the same tincture of disestablishment, something in the nature of an impalpable revolution...

Questo culto di ogni dinamismo, di ogni anarchica forza vitale, si estrinseca inevitabilmente in una posizione anti-intelletualistica e in un atteggiamento di polemica artistica e sociale. Si legga *Sub Terra*, con cui si preannuncia, programmaticamente, la tematica più caratteristica di Williams:

³ Della vasta produzione poetica del Williams rimangono opere più notevoli le raccolte *Al Que Quiere* (1920), *Sour Grapes* (1921), *Spring and All* (1922), *Collected Poems 1921-1931* (1934), *The Complete Collected Poems* (1938), *The Wedge* (1944), *Paterson* (1946-1951), *The Desert Music* (1954). Tutt'altro che trascurabile, benché indubbiamente di minor valore è la produzione in prosa del Williams. Egli è autore di romanzi: *A Voyage to Pagany* (1928), *White Mule* (1937), *In the Money* (1940), *The Build-up* (1952), di commedie: *Trial Horse No. 1* (1942), *A Dream of Love* (1948), di un libretto d'opera: *Libretto for an Opera on George Washington* (1936), di una *Autobiografia* (1951), di novelle: *The Knife of the Times* (1932), *Life Along the Passaic River* (1938), *Make Light of It* (1950), e di numerosissimi saggi critici e scritti teorici e polemici, apparsi per lo più su periodici d'avanguardia e di cui è ora comparsa una scelta in *Selected Essays of W. C. W.*, New York, Random House, 1954.

Where shall I find you,
 you my grotesque fellows
 that I seek everywhere
 to make up my band ?
 None, not one
 with the earthy tastes I require;

• • • • •

You to come with me
 poking into negro houses
 with their gloom and smell!
 in among children
 leaping around a dead dog!
 Mimicking
 onto the lawns of the rich!
 You!
 to go with me a-tip-toe,
 head down under heaven,
 nostrils lipping the wind!

e *Smell!*, altrettanto significativa:

Oh strong-ridged and deeply hollowed
 nose of mine! what will you not be smelling?
 What tactless asses we are, you and I boney nose
 always indiscriminate, always unashamed,
 and now it is the souring flowers of the bedraggled
 poplars: a festering pulp on the wet earth
 beneath them. With what deep thirst
 we quicken our desires
 to that rank odor of a passing springtime!

Sarà proprio questa esigenza di intima adesione alla vita, sentita come esigenza morale ed estetica al tempo stesso, questo culto della realtà percepita dai sensi e non deformata da schemi mentali e interpretazioni soggettive, a portarlo alla formulazione della sua poetica dell'assoluta oggettività. La sua poesia vuol essere rievocazione immediata della realtà. Ecco le sue *Instructions to a Solitary Disciple*:

Rather notice, mon cher,
 that the moon is
 tilted above

the point of the steeple
than that its color
is shell-pink.

Rather observe
that it is early morning
than that the sky
is smooth
as a turquoise.

• • • • •

In questa vena di scabro, disadorno, concreto, oggettivo realismo, Williams ha espresso i frutti della sua più che quarantennale esperienza di medico a Rutherford. I suoi quotidiani incontri con malati di ogni razza e condizione sociale gli hanno fornito la materia di quei monologhi, tragici o umoristici, di quelle vignette con cui egli illustra la realtà americana contemporanea. L'intenzione polemica e umanitaristica di parecchie di queste rappresentazioni della realtà proletaria va purtroppo a scapito del loro valore poetico. Ma in quelle in cui tale intenzione non è troppo evidente, allora il senso della ricchezza di vita e di spontaneità degli umili si esprime con una immediatezza addirittura tangibile:

munching a plum on
the street a paper bag
of them in her hand

They taste good to her
They taste good
to her. They taste
good to her

You can see it by
the way she gives herself
to the one half
sucked out in her hand

(To a Poor Old Woman)

Come medico Williams possiede una profonda e rara conoscenza dell'umanità nei suoi momenti di maggiore verità, in quei momenti, cioè, in cui l'uomo, ribelle al male, rivela audacemente se stesso, liberandosi dagli schemi (le dialettiche, li chiama Williams),

rompendo i ritmi convenzionali entro i quali si svolge la sua costretta esistenza. È in quei momenti di suprema, paradossale sincerità che, secondo Williams, nasce nell'uomo la poesia, e al poeta non resta che il compito di annotarla con la maggiore immediatezza possibile.

Si può amare o meno questa poesia, con quel sapore agro e quella violenza che le si accompagna, ma non si può non ammirarne la forza di rappresentazione, l'aggressività con cui si rivolge all'immaginazione, l'incisività del linguaggio che aderisce interamente al soggetto:

There's my things
drying in the corner:
that blue skirt
joined to the grey shirt —

I'm sick of trouble!
I lift the covers
if you want me
and you'll see
the rest of my clothes...

I won't work
and I've got no cash.
What are you going to do
about it?
— and no jewelry
(the crazy fools)

But I've my two eyes
and a smooth face.

(Portrait of a Woman in Bed)

Nel suo desiderio di identificarsi con la realtà che lo circonda, ogni episodio di vita quotidiana appare a Williams documento di poesia:

At ten a.m. the young housewife
moves about in negligée behind
the wooden walls of her husband's house.
I pass solitary in my car.

Then again she comes to the curb
to call the ice-man, fish-man, and stands
shy, uncorseted, tucking in

stray ends of hair, and I compare her
to a fallen leaf.

(The Young Housewife)

A questo punto si potrebbe essere tentati a vedere in Williams uno dei poeti della provincia americana, uno dei cosiddetti «poeti regionali», come Lindsay, Masters o Sandburg. Ma si cadrebbe in errore, in quanto Williams si differenzia sostanzialmente da essi affiancando la ricerca di un contenuto locale con quella di una forma poetica anch'essa, diciamo così, locale, una forma nuova, americana, che validamente e genuinamente esprima il contenuto americano. L'interesse per la forma e lo sperimentalismo tecnico appresi alla scuola del Pound danno alla poesia del Williams un tono fondamentalmente diverso da quello dei poeti «regionali». Sebbene l'oggetto della maggior parte della sua poesia sia la «piccola città» americana, egli la vede con occhio libero dalle compiacenze, i facili sentimentalismi, i retorici slanci, le patetiche effusioni di un Lindsay o di un Sandburg. La realtà americana gli appare soprattutto come un contenuto in cerca di una forma e ciò che essenzialmente lo interessa è di trovare il linguaggio in cui questo contenuto possa più fedelmente venire espresso. Da qui nasce il suo gusto per il linguaggio parlato, il gergo, le cadenze raccolte dalla bocca del popolo, negli ospedali, per le strade, nei bar.

I believe all art begins in the local and must begin there since only there will the senses find their material. Our own language is the beginning of that which makes and will continue to make an American poetry distinctive... As a consequence in some of my work all I have to do is to transcribe the language when hot and feelingly spoken. For when it is charged with emotions it has a tendency to be rhythmic, lowdown, inherent in the place where it is being used. And that is, to me, the origin of form, the origin of measure...

L'immediatezza e la capacità di evocazione della realtà di questo linguaggio «hot and feelingly spoken» sono grandissime. Nulla di più spregiudicato, di più vigorosamente americano, di questo monologo di un invasato suonatore di jazz:

Man
gimme the key

and lemme loose
 I make'em crazy
 with my harmonies
 Shoot it Jimmy
 Nobody
 nobody else
 but me
 They can't copy it

L'affermazione della validità artistica del linguaggio corrente diviene per Williams uno degli argomenti più costanti della perenne polemica anti-intellettualistica e anti-culturale in cui trova sfogo il suo primitivismo. Solo attraverso una compiuta espressione poetica fondata su un linguaggio originale e forme nuove, l'America potrà creare una nuova civiltà in cui finalmente ritrovarsi affrancandosi dalla tradizione europea.

Questa ricerca di un linguaggio americano vivo e parlato come via all'affermazione di un'autonomia artistica diventerà uno dei temi dominanti del lungo poema *Paterson*, di cui diremo più avanti, e nasce da uno stato d'animo simile a quello con cui Walt Whitman invocava la classica musa fra le *kitchenware* del nuovo mondo. E certo si possono agevolmente rintracciare fra i due americanissimi poeti somiglianze e legami profondi: la rivendicazione della ricchezza poetica dell'America, l'individualismo, il fondamentale ottimismo, il sentimento democratico, il desiderio di accettare la vita nella sua totalità senza nulla escluderne, l'ansia di comunicazione con gli uomini, l'amore per tutti gli aspetti della realtà, persino e soprattutto i più umili, crudi, volgari, trascurabili. Anche nell'osservazione della natura Williams ha un atteggiamento abbastanza simile a quello di Whitman, e anche per Williams «...a leaf of grass is no less than the journeywork of the stars...», sebbene la sua natura non sia quella, mitica ed immensa, del Whitman, ma quella, squallida e ristretta, dei sobborghi industriali del New Jersey, popolata di pali telegrafici, ciminiere, depositi di carburante.

Ciò che Williams soprattutto ammira nella natura è la sua ricchezza di indomite energie, la sua capacità di farsi strada ai mar-

gini e nel cuore della città, nei quartieri dei poveri, nei giardini dei piccoli villini borghesi. Egli si incanta nella contemplazione delle piante che crescono lungo i marciapiedi, nelle crepe del selciato, ad esse si accomuna in misteriosi rapporti, in esse si perde in un estatico, appassionato abbandono. Parla dei fiori e delle piante come se partecipasse intimamente alla loro vita silenziosa, con un animo ben diverso da quello, convenzionale, del poeta-osservatore della natura. Le immagini di fiori e di piante che si ritrovano in gran numero in tutte le sue raccolte sono fra le sue cose più belle:

I must tell you
 this young tree
 whose round and firm trunk
 between the wet
 pavement and the gutter
 (where water
 is trickling) rises
 bodily
 into the air with
 one undulant
 thrust half its height

(Young Sycamore)

Di questa sua facoltà di immedesimazione con la natura, Williams si serve per esprimere emozioni legate alla vita più profonda della coscienza. L'arrivo della primavera nello squallido paesaggio suburbano acquista il significato ed il valore di una grande crisi morale, dolorosa e fruttifera al tempo stesso:

By the road to the contagious hospital,
 under the surge of the blue
 mottled clouds driven from the
 northeast — cold wind. Beyond, the
 waste of broad, muddy fields,
 brown with dried weeds, standing and fallen,
 patches of standing water,
 the scattering of tall trees.
 All along the road the reddish,
 purplish, forked, upstanding, twiggy

stuff of brushes and small trees
with dead, brown leaves under them
leafless vines —

Lifeless in appearance, sluggish,
dazed spring approaches —

They enter the new world naked,
cold, uncertain of all
save that they enter. All about them
the cold, familiar wind —

Now the grass, tomorrow
the stiff curl of wild-carrot leaf.
One by one objects are defined —
It quickens: clarity, outline of leaf,

But now the stark dignity of
entrance — Still, the profound change
has come upon them; rooted they
grip down and begin to awaken.

(Spring and All)

E nel magnifico compianto sulla morte del padre, il dolore della madre si esprime tutto attraverso percezioni ed immagini di fiori.

Sorrow is my own yard
where the new grass
flames as it has flamed
often before but not
with the cold fire
that closes round me this year.
Thirtyfive years
I lived with my husband.
The plumtree is white today
with masses of flowers.
Masses of flowers
load the cherry branches
and color some bushes
yellow and some red

(The Widow's Lament in Springtime)

La poesia di Williams rinnega ogni assoluto per affermare il contingente, ripudia l'astratto per il concreto, il generale per il par-

ticolare, non esclude nessun aspetto della realtà, in quanto ognuno di essi rinchiude in sé, potenzialmente, la poesia. È sull'esame dei particolari della realtà che Williams appunta la sua infinita capacità di osservazione, quella attenzione sotto il cui fuoco gli oggetti quotidiani, isolati, restituiti quasi a un loro primitivo e genuino modo di essere, acquistano un rilievo e una evidenza stereoscopica. Williams crede così fermamente alla verità del mondo visibile e lo rappresenta così limpida mente, che gli oggetti più umili e consueti, sotto i suoi occhi, ci appaiono immensamente ricchi, capaci di risolvere in sé ogni loro e nostra contraddizione, di dissipare ogni nostro dubbio, di offrirci ogni soluzione. «No ideas but in things», così si formula, in una breve frase che risuona ripetutamente in tutta la sua opera come un *refrain*, il suo amore per la realtà. E in alcune poesie il desiderio di presentarci la realtà direttamente, di rivelarcela nella sua oggettività, senza appesantirla o deformarla con alcun commento⁴, porta a risultati felicissimi. Ecco una nitida evocazione della Nuova Inghilterra, che è certo uno dei migliori frutti dell'esperienza imagistica:

Nantucket

Flowers through the window
lavender and yellow

changed by white curtains —
Smell of cleanliness —

Sunshine of late afternoon —
On the glass tray

a glass pitcher, the tumbler
turned down, by which

a key is lying — And the
immaculate white bed

Il pericolo di una lirica di questo genere, è evidente, è di cadere nell'ovvio, di insistere sul dato reale anche se esso sia fragile e banale, senza approfondirne il significato, senza fargli subire quella trasfor-

⁴ «... all art is necessarily objective. It doesn't declaim or explain; it presents ». (*Notes on Poetry*, 1937).

mazione e stilizzazione che costituisce la premessa dell'arte, di ignorare o trascurare, nell'entusiasmo per gli oggetti della realtà, l'esigenza di una solida, meditata, struttura formale. E certo fra le numerosissime notazioni della realtà che Williams ci ha lasciato, parecchie ve ne sono che rimangono allo stato di appunti o di abbozzi, che risentono della mancanza di un approfondimento. Alcune di queste notazioni frammentarie, peraltro valide in quanto fresche evocazioni della vita dei sensi, mancano di qualsiasi elaborazione. Esempio assai noto, la seguente brevissima poesia, *The Red Wheelbarrow*:

so much depends
upon
a red wheel
barrow
glazed with rain
water
beside the white
chickens

Tanto che è facile ai denigratori di Williams fare di simili poesie un elenco abbastanza lungo per dimostrare l'esilità dell'ispirazione del nostro poeta e la sua incapacità di elaborare il proprio materiale poetico ed approfondire la propria emozione. E certo l'oggettività assoluta che il Williams si è proposta è un ideale assurdo, in quanto tende a snaturare e limitare la poesia, impedendole di essere espressione di sentimenti ed aspetti, trasfigurazione della realtà ricreata come emozione. Ma fortunatamente, Williams si è, nella pratica, allontanato assai spesso dal suo ideale di oggettività. Spesso questa è più apparente che reale e gli consente di vedere poeticamente l'oggetto come simbolo di una verità più grande e remota:

It is in captivity —
ringed, haltered, chained
to a drag
the bull is godlike
Unlike the cows
he lives alone, nozzles

the sweet grass gingerly
to pass the time away

He kneels, lies down
and stretching out
a foreleg licks himself
about the hoof

then stays
with half-closed eyes,
Olympian commentary on
the bright passage of days.

(The Bull)

Quando poi si sofferma più a lungo sulla propria emozione, Williams è capace di trasformare il dato oggettivo della realtà in complessa emozione soggettiva per mezzo di una sapientissima organizzazione. Ecco, ad esempio, una poesia fra le sue più belle, così sottile da non essere immune da un sospetto di cerebralismo:

Her body is not so white as
anemone petals nor so smooth — nor
so remote a thing. It is a field
of the wild carrot taking
the field by force; the grass
does not raise above it.
Here is no question of whiteness,
white as can be, with a purple mole
at the center of each flower.
Each flower is a hand's span
of her whiteness. Wherever
his hand has lain there is
a tiny purple blemish. Each part
is a blossom under his touch
to which the fibres of her being
stem one by one, each to its end,
until the whole field is a
white desire, empty, a single stem,
a cluster, flower by flower,
a pious wish to whiteness gone over —
or nothing.

(Queen-Ann's-Lace)

E la delicatissima *To Waken an Old Lady*, in cui il paesaggio è squisitamente trasformato in emozione:

Old age is
a flight of small
cheeping birds
skimming
bare trees
above a snow glaze.
Gaining and failing
they are buffeted
by a dark wind —
But what?
On harsh weedstalks
the flock has rested,
the snow
is covered with broken
seedhusks
and the wind tempered
by a shrill
piping of plenty.

Ed è anche vero che, a forza di esercitarsi con tanta lucidità sugli oggetti della realtà, l'occhio di Williams raggiunge a volte una intensità di penetrazione che sorpassa la realtà e sconfina nella visionarietà. Poesie magnifiche come *These, Burning the Christmas Greens, The Yachts*, trascendono tutte il dato oggettivo da cui prendono le mosse per perdersi in un mondo di fantasmagorie in cui il critico francese Taupin ha addirittura rintracciato delle affinità con quello di Rimbaud.

Può riuscire interessante, a proposito del realismo del Williams, ricordare la definizione che ne ha dato Wallace Stevens nella sua prefazione ai *Collected Poems* del 1934:

One might run through these pages and point out how often the essential poetry is the result of the conjunction of the unreal and the real, the sentimental and the antipoetic, the constant interaction of two opposites. This seems to define Williams and his poetry... So defined, Williams looks a bit like that grand old plaster cast, Lessing's *Laocoön*: the realist struggling to escape from the serpents of the unreal.

Gli anni dal 1946 al 1951 hanno visto la pubblicazione di quella che, nelle intenzioni del Williams, doveva essere la sua massima opera e che certamente è stata la sua più ambiziosa fatica: il lungo poema epico *Paterson* con cui Williams si era proposto di entrare in profondità nella rappresentazione della realtà americana, di conquistare la vagheggiata autonomia di linguaggio e di elevare a dignità poetica la vita dell'uomo americano contemporaneo. Già nel 1925, con *In The American Grain*, Williams si era dato ad esplorare la storia leggendaria del paese in una ricca prosa poetica arieggiante quella della Stein, tuffandosi nella leggenda, animato dal desiderio di creare una mitologia autoctona capace di illustrare poeticamente il passato favoloso del nuovo continente. *Paterson* descrive immaginosamente in versi liberi il progressivo organizzarsi e restringersi in forme sociali del mondo americano, la sua rinuncia alla primitiva condizione mitica, il suo avviarsi verso una nuova, più ristretta, ma meno terribile, dimensione umana. Ma gli uomini mancano di amore, sono rinchiusi, «congelati», non comunicano intimamente fra loro e neanche con se stessi, la società e la cultura non vanno al loro soccorso (Williams approfitta dell'occasione per riprendere la sua vecchia polemica contro la cultura accademica e le Università), la città è disseminata di lugubri orrori e squallide infelicità. Al poeta il compito di ristabilire il contatto fra gli uomini attraverso un atto amoroso di conoscenza, un immenso abbraccio della realtà:

through metaphor to reconcile
the people and the stones.

Il poema si compone di quattro libri, che sono apparsi a distanza di qualche anno l'uno dall'altro. Il primo, che è di gran lunga il più bello, celebra le origini mitiche dell'America, il secondo le «repliche» moderne di quella condizione primitiva, il terzo la ricerca del linguaggio, e il quarto scorre in un seguito di episodi che vogliono rappresentare la portata dell'esperienza umana.

Più della struttura, è interessante, in *Paterson*, il complesso testo tematico e il ritmo, non solo quello dei singoli versi ma soprattutto quello del tutto.

tutto quello del poema visto nel suo insieme. Il quale è composto, wagnerianamente, di un certo numero di temi, veri e propri *leitmotive* che, introdotti all'inizio del poema, saldamente e fittamente intrecciati, riecheggiano e si richiamano durante il suo svolgimento, espandendosi e fiorendo, volta a volta, in episodi marginali. Elenicare, anche sommariamente, i temi di *Paterson* è assai difficile, tanto essi sono numerosi e disparati: le origini del continente, la situazione del poeta nella società contemporanea, l'incapacità dell'uomo contemporaneo di unirsi ai suoi simili in comunione di spirito, l'aridità della cultura accademica, la necessità di un linguaggio comune, vivo ed originale, e tanti altri. Su questi temi si innestano vari elementi simbolici che connettono le diverse parti del poema. I due simboli-basc, cardini di tutta la costruzione simbolica, sono l'acqua e la terra. Williams impiega i suoi simboli con grande libertà, senza coordinarli in un sistema allegorico coerente, ma rivestendoli di significati diversi a seconda della loro posizione nel poema. L'acqua, ad esempio, che è l'elemento simbolico che predomina (le cascate che sovrastano la città di Paterson, il fiume che attraversa la città, l'oceano in cui il fiume si placa, ecc.) vuole significare volta a volta la primitiva vitalità, la virilità, l'amplesso fecondo, la comunicazione fra gli uomini, il linguaggio. Le cascate con cui il poema inizia e l'oceano con cui esso termina, simboleggiano le origini misteriose, e l'eterno fluire della vita dell'uomo.

Nel poema, Williams ha intercalato brani in prosa, quasi tutti dei motivi «antipoetici», che narrano episodi grotteschi, macabri, crudeli, oppure sono squarci di tediose confidenze di anime sconfitte. Come i temi del poema, anche gli episodi in prosa si riallacciano in distanza l'uno all'altro, determinando sempre un cambiamento marcato di ritmo e di atmosfera e contraddicendo il brano poetico che li precede immediatamente. Funzionano, cioè, da *anti-climax*, e in questa loro funzione danno un impulso dinamico al poema.

Il fitto, multicolore tessuto che si forma dall'intreccio di tanti temi, dall'innesto di tanti episodi, vuole, è evidente, significare il composito amalgama che costituisce la materia prima della società americana e il gioco delle forze contrastanti che agiscono su di essa.

Naturalmente, questa singolare struttura è il ritmo che ne deriva, cioè un ritmo dalla linea estremamente irregolare che permette a volte un progresso logico e rapido costringendo poi a bruschi ritorni a un tema precedente, affondando in una spirale di complesse associazioni indirette, richiama alla mente il moto impetuoso della corrente del fiume su cui è fondata Paterson, il fiume che, come si è detto prima, sostiene la costruzione simbolica. Soprattutto nel primo libro Williams rivela una piena sicurezza di linguaggio che gli consente felici virtuosismi verbali. Nel brano seguente le cascate sono viste come i pensieri agitati ed incocrenti dell'uomo moderno:

Jostled as are the waters approaching
the brink, his thoughts
interlace, repel and cut under,
rise rock-thwarted and turn aside
but forever strain forward — or strike
an eddy and whirl, marked by a
leaf or curdy spume, seeming
to forget .

Retake later the advance and
are replaced by succeeding hordes
pushing forward — they coalesce now
glass-smooth with their swiftness,
quiet or seem to quiet as at the close
they leap to the conclusion and
fall, fall in air! as if
floating, relieved of their weight,
split apart, ribbons; dazed, drunk
with the catastrophe of the descent
floating unsupported
to hit the rocks: to a thunder,
as if lightning had struck

All lightness lost, weight regained in
the repulse, a fury of
escape driving them to rebound
upon those coming after —
keeping nevertheless to the stream, they
retake their course, the air full
of the tumult and of spray
connotative of the equal air, coeval,
filling the void

Con immagini assai belle, Williams rappresenta la solitudine spirituale dell'uomo moderno, la sua angoscia per l'incapacità di comunicare con gli altri uomini, per la mancanza di un linguaggio che aderisca alla realtà.

a bud forever green,
tight-curled, upon the pavement, perfect
in juice and substance but divorced, divorced
from its fellows, fallen low —

e la vita misteriosa, fertile di miti, dell'inconscio;

Thought clammers up.
snail like, upon the wet rocks
hidden from sun and sight —
hedged in by the pouring torrent —

and has its birth and death there
in that moist chamber, shut from
the world — and unknown to the world,
cloaks itself in mystery —

And standing, shrouded there, in that din,
Earth, the chatterer, father of all
speech...

Altri brani, altrettanto suggestivi, si potrebbero citare, ma purtroppo il ricco materiale tematico non è organizzato secondo un criterio poeticamente valido. Nel suo sforzo di accettare le contraddizioni della realtà e di rappresentare nei particolari concreti (ritagli di giornali, aneddoti locali, prosaiche scenette domenicali, ecc.) un presente ancora così vicino alle sue origini, Williams non è riuscito a comporre in una forma esteticamente convincente il confuso contenuto della sua poesia. Nella lunga serie di giustapposizioni ed opposizioni tematiche in cui consiste il poema, la multiforme complessità della vita americana è resa in imitazione a se stessa, semplice-

mente come complessità allo stato grezzo, non trasformata e ordinata poeticamente. Benché in parecchi punti si possa constatare una notevole abilità nella realizzata rispondenza delle varie parti, nel complesso la struttura del poema è confusa e distrugge la bellezza dei particolari. L'incapacità di Williams di staccarsi dalla sua materia in un afflato lirico o in un impeto epico lo fa restare impigliato nelle maglie della realtà, che egli vuole accettare tutta, incapace di scegliere, di vagliare, di rifiutare. E il linguaggio rimane prosastico, senza divenire quel «redeeming language» che il poeta andava cercando.

* * *

In *Paterson* più che in qualsiasi altra fase dell'attività poetica di Williams si era sofferta la mancanza di un sentimento personale dominante che desse il tono alla poesia, di una sensibilità che filtrasse la propria esperienza, che coordinasse e unificasse soggettivamente il proprio materiale poetico. In sostanza, mai come in *Paterson*, l'errore teorico di impostazione del Williams, la sua volontà di personalizzare e neutralizzare la poesia oggettivizzandola, gli aveva tanto nuociuto. E anche tutta la produzione degli anni dal '46 al '51 che hanno visto la pubblicazione di *Paterson* è stata, salvo rare eccezioni, di un livello assai più basso di quella precedente, tanto da far pensare a un tramonto dell'ispirazione del nostro poeta. Quand'ecco apparire pochi mesi fa, come si è detto, la nuova raccolta *The Desert Music*, che non possiamo non salutare come segno di poderosa ripresa di energie e conferma dei valori più alti della poesia precedente. *The Desert Music* possiede tutte le qualità che mancavano a *Paterson*. Pur nelle inevitabili disuguaglianze, è una raccolta omogenea che porta il suggello della vera poesia. Sono versi meditati, ricchissimi di sentimento, che, come potenza espressiva e come chiarezza, ci riportano alle felici poesie degli anni intorno al '30, con in più un tono assorto fra lirico ed elegiaco che sembra essere il prezioso frutto della tarda età.

Williams parla ormai con la voce di un vecchio che vede avvicinarsi alle spalle le ombre della Morte e si rivolge con commozione alla vita che si avvia alla conclusione. Egli va con la memoria agli

anni trascorsi e questo ricordare si trasforma in nuova, preziosa esperienza, in arricchimento di vita. La sua voce ci giunge da profondità piene di echi:

Memory is a kind
of accomplishment,
a sort of renewal
even
an initiation, since the spaces it opens are new places
inhabited by hordes
heretofore unrealized...

È scomparsa ogni asperità e durezza, ogni stridente aggressività, quasi che l'ispirazione del Williams sia appianata e addolcita da una raggiunta pace interiore. Quello che era dapprima un semplice desiderio di adesione alla vita diviene ora un'esigenza di comprenderne e accettarne i motivi più profondi, di penetrarne i principi fondamentali. L'amore è visto come supremo principio vitale, come ultima ricchezza della vecchiaia:

My love encumbers me.
It is a love
less than
a young man's love but,
· · · · ·
more penetrant, infinitely
more penetrant...

Ma è un amore libero dai sensi, che in *For Eleanor and Bill Monahan* si spiritualizza fino a risolversi in preghiera e in *Work in Progress* è descritto con commovente semplicità:

...the love of love
the love that swallows up all else,
a grateful love,
a love of nature, of people,
animals,
a love engendering
gentleness and goodness...

Questa nuova grande quiete, questa raggiunta pacificazione che spirano in tutto il libro, la fede «in the power of beauty — to right

all wrongs», si espandono in un ritmo ampio, in frasi musicalissime, lungamente sostenute, piene di dignità e di commozione, come mai si erano viste nel Williams precedente, nemmeno nel Williams migliore, e che lasciano immaginare nuovi e diversi sviluppi della sua poesia.

* * *

Anche da una scorsa così rapida è possibile, speriamo, misurare sommariamente l'ambito della sensibilità del Williams, il significato e il valore della sua poesia. Rivolgendosi solo alla parte visibile e percepibile della realtà, trascurando tutto ciò che è storia, cultura, eredità spirituale, nell'illusione di incontrare solo così la poesia, Williams ha limitato la portata della sua opera, ignorando la vita dello spirito, rinunciando a cercare, con la realtà, qualsiasi rapporto che non fosse quello, contingente, dei sensi. Quella ingenuità che colora tanta della sua poesia più tipica non è, in fondo, che il segno di una mancanza di profondità e di rigore intellettuale. Profondità e rigore che se ci fossero stati lo avrebbero guidato nella formulazione della sua poetica. Ma nello sforzo di rendere in visione poetica la squallida e confusa realtà contemporanea, di illuminare con l'immaginazione i luoghi e le persone del suo tempo, di inventare un linguaggio nuovo, libero da formule intellettualistiche, Williams ha creato una poesia piena di dignità, semplice, sincera, sgombra di retorica e spesso ricca di sentimento. La sua carriera poetica ci appare come un processo di progressiva semplificazione formale e una continua ricerca di maggiore essenzialità di contenuto ed indipendenza di espressione. La sua umanità intelligente e larga, la sua vitalità spregiudicata e generosa sono certamente un vanto per la poesia americana e la sua voce inconfondibile che da anni, nel suo peculiare linguaggio, auspica un più diretto contatto con la natura, un più intimo dialogo fra gli uomini e proclama la fiducia nell'intrinseca ricchezza della vita, è di questa poesia una delle voci più alte e più degne di venire ascoltate.

PAOLA BOMPARD

WILLIAM FAULKNER

I desti hanno un mondo uno e comune, ma tra i dormienti ognuno si volge al suo proprio.

(ERACLITO)

1. *La cultura*

Era opinione di Ellen Glasgow, la quale per venti anni, dal 1897, aveva svolto nei suoi romanzi la cronaca poetica della decadenza del «Vecchio Ordine» aristocratico nella Virginia, che il Sud potesse trovare la sua vera espressione letteraria in una testimonianza violentemente realistica e distaccata, che fosse non solo una denuncia della «marcia sanguinosa del Progresso», ma anche una satira feroce delle illusioni e delle colpe della tradizione. «Il Sud, diceva, ha bisogno di sangue e di ironia». Ella stessa aveva tentato di realizzare questo programma, ma in realtà non era riuscita che a testimoniare sul passato. Nelle ultime ammirevoli pagine di *The Sheltered Life*, il suo occhio si arresta sul limite della nuova realtà. Era un compito troppo arduo per lei, e sarebbe toccato (per il Sud e per il resto dell'America) a quei romanzieri che nascevano quando ella scriveva già i primi romanzi, ai giovani della generazione perduta.

Quando si dice generazione perduta, generalmente si pensa alla crisi di delusione provocata dall'esperienza della prima guerra mondiale. Ma i motivi profondi della crisi di quella generazione vanno ricercati nella storia precedente alla prima guerra mondiale, nella crisi spirituale ed economico-sociale che apre il nuovo secolo. Così la generazione perduta del Sud, che si annunzia nelle pagine della Glasgow («There's failure in the very air», dice uno dei suoi giovani virginiani in *Barren Ground* del 1925) e che ha in Faulkner il suo massimo esponente, resta fondamentalmente estranea all'esperienza della prima guerra mondiale, che invece vuol dire tanto per un Hemingway. Anzi, quando Faulkner, in gioventù o in vecchiaia, confonderà le ragioni della sua crisi, della crisi della sua realtà, con

le ragioni di quella crisi particolare e da lui non appresa se non per mediazione letteraria, perderà subito aderenza con la realtà oggettiva e non farà che retorica.

Il compito fondamentale di Faulkner doveva essere quello di scrivere, alla luce della cultura assimilata (cultura locale, cultura americana e cultura occidentale) una poesia, una *storia esemplare* del Sud. È chiaro che il talento di Faulkner non poteva nascere né in altro posto, né prima, né dopo. Nasce nel momento preciso in cui la cultura, nel Sud, raggiunge quel grado di intensità, di consapevolezza necessaria perché una testimonianza umana e poetica come quella del Faulkner si possa produrre. Ai critici che da anni applicano schemi funamboleschi al testo di Faulkner, riconducendolo tutto a un fumoso simbolismo, a una tematica mistico-cosmico-psicologica per cui purtroppo Faulkner stesso offre molti appigli, vorremmo consigliare uno studio della cultura del Sud in relazione all'arte di Faulkner, che senza dubbio chiarirebbe molte cose e aiuterebbe meglio a stabilire quel «circolo critico»¹, quel circolo di reciprocità fra realtà storica e opera d'arte senza cui quest'ultima, a nostro parere, non si può veramente capire.

Appunto per l'impossibilità in cui ci troviamo di approfondire lo studio della cultura di Faulkner, siamo coscienti che il presente studio non potrà avere che un valore indicativo. In casi particolari, ad esempio, s'è indicato come certi passi, certi aspetti dell'arte di Faulkner interpretati generalmente in chiave di simbolismo o di allegoria possano venire interpretati meglio in chiave di tradizione popolaresca², come certi illusori aspetti surrealisticci, simbolistici, espressionistici o esasperatamente romantici siano invece da ricondurre a una fiera testimonianza realistica³, come l'analisi del «magma

¹ L'espressione, *Zirkel im Verstehen*, è quella della critica stilistica, in cui naturalmente ha tutt'altro senso.

² In *The Bear*, per esempio, dove l'orso è visto come un simbolo a priori, mentre noi non vi vediamo che l'orso «leggendario» come è assunto nell'immaginazione degli indiani e nella mentalità primitiva, infantile o popolare.

³ Cfr. più sotto la critica a *Sanctuary* e *Light in August*. Ci sembra anche errato interpretare Faulkner sullo schema del contrasto Vecchio Ordine - Nuovo Ordine (Sartorises - Snopeses) o della tematica *Southern Tradition - Contemporary Chaos - Man's Future*. Faulkner non è così superficiale da avere schemi fissi, almeno quando obbedisce al proprio impulso poetico.

verbale» di Faulkner non sia sempre da farsi in chiave di avanguardismo e di sperimentalismo, ma ci si debba spesso rifare alla tradizione della retorica locale, del giornalismo e dell'oratoria e del linguaggio parlato del Sud, e in genere alla cultura e allo spirito dell'uomo del Sud; come infine sia continuamente da discernere nel Faulkner (non ai fini di una classificazione in poesia e non poesia, ma per poter distinguere ciò che è difetto, macchia superficiale e secondaria, dal vero cuore dell'opera, e viceversa per poter capire fino a che punto l'errore è ingranato e ne comprometta la validità) l'astratto *ordo* intellettualistico, cosmicizzante, e quant'altro è culturalismo oppure polemica e opinione personale, dalla vera intuizione dell'uomo e della realtà: dai momenti cioè in cui il conflitto spirituale dell'individuo si fa esemplare (o tipico) del suo tempo.

Quale fosse il clima del «profondo Sud» in cui Faulkner (nato a New Albany, Mississippi, nel 1897) maturò come poeta, ce lo dicono i libri di storia e le testimonianze degli scrittori: un'enorme provincia povera, con una minoranza di nuovi ricchi; una mentalità grettamente e ipocritamente puritana, pronta ai fanaticismi e alle violenze razziali; le città, che una volta si raccoglievano con sicurezza orgogliosa attorno alla simbolica *Courthouse*, in preda alla corruzione e all'ingiustizia; la campagna, sorvegliata dalle rovine delle antiche ville, abitata da miseri bianchi e negri, accaniti i primi contro gli altri; i posti direttivi in mano, per gran parte, di avventurieri e capitani d'industria; la cultura trascurata e isolata, sotto controllo e senza rapporti con la comunità; un esodo tradizionale degli individui più dotati, mentre «i buoni mancavano di convinzione e i malvagi erano pieni di appassionata intensità»; un clima pervasivo di «impotence and frustration».

Faulkner era di famiglia di piccoli borghesi, professionisti, che negli anni della guerra civile e nel periodo che seguì alla *Reconstruction* erano riusciti ad elevare la propria condizione sociale, a darsi qualche aria d'aristocrazia (il bisavolo fu colonnello dei Confederati, poi piccolo industriale, costruttore di ferrovie, romanziere di successo e uomo politico nelle file del partito conservatore; il nonno fu avvocato e direttore di banca), ma il padre dello scrittore s'era ridotto a fare il piccolo commerciante e l'impiegato a Oxford,

la Jefferson dei romanzi. Il figlio William andò all'università locale, e vi ricevette quella stessa educazione accademica che Ezra Pound denunciava con tanta veemenza. Tutta l'esperienza bellica del Faulkner, per quanto ne possa dire la leggenda, si limitò a un corso di addestramento presso un campo di aviazione canadese. Tornato a casa e agli studi universitari, ben presto abbandonati (nel 1920), si dette a fare l'eccentrico in quell'aria stagnante, a sfidare con atteggiamenti da *bohémien* la mentalità provinciale. Aveva un culto per Swinburne, per i decadenti e i simbolisti, e poco appresso per lo Eliot di *Prufrock* e della *Waste Land*; scriveva versi sgraziati e surrettizi, odiava il proprio ambiente e non vedeva l'ora di allontanarsene. Eppure era sintomatico che un simile fermento culturale avvenisse nell'animo di un giovane del profondo Sud, e certo l'abitudine a quel distacco ironico dall'*ethos* provinciale (un realismo critico, in certo senso, come quello dei *bohémiens* americani della *fin de siècle*) maturava un più sveglio e consapevole ritorno all'indagine della realtà. Non c'era una cultura, nel Sud, che permettesse a Faulkner di maturarsi. Né Hawthorne né Melville né Whitman avevano un significato per il Sud: malgrado le accademie, il grado di cultura del profondo Sud era inferiore al grado di cultura del New England di Hawthorne e Melville⁴; tutto ciò che vi era di più vivo era senza dubbio la sotterranea tradizione popolare e democratica, quella stessa che altrove si era espressa in un Mark Twain, quella stessa che per noi costituirà l'elemento essenziale della formazione di Faulkner. Ma per scoprire questa tradizione Faulkner era costretto a fare il giro, ad educarsi anzitutto a una scuola nazionale, qualunque potesse essere in quel preciso momento, ricavandone vantaggi e svantaggi. Questo è per noi il senso del noviziato di Faulkner.

Per questa via Faulkner s'accostava a un'altra *lost generation* e trattava i temi che essa gli offreva: la disfatta psicologica dei reduci dalla guerra, il ritorno dal caos europeo in una società stagnante, il conflitto fra *bourgeois* e artista, l'isolamento e la nausea di que-

⁴ Per questo e altri riferimenti storici cfr. C. Vann Woodward, *Origins of the New South*, vol. IX di *A History of the South*, a cura di W. H. Stephenson e E. M. Coulter, Louisiana State University Press, 1951 (e la sua vasta bibliografia).

st'ultimo, e così via. Avesse insistito su questa strada, il Faulkner quasi trentenne che cercava svogliatamente lavoro a New York o a New Orleans, non credo avrebbe potuto far molto. Erano temi che per essere approfonditi presupponevano tutt'altra formazione, tutt'altra viva esperienza. Faulkner non aveva chiari i motivi del proprio pessimismo, né quelli del pessimismo dei personaggi che, abbozzati con sapienza dall'esterno, faceva muovere in *Soldiers' Pay* (1925) o in *Mosquitoes* (1926). La guerra era un motivo palpabile, per chi di loro c'era stato. Per gli altri, c'era la stanchezza ironica dei decadenti. Per Hemingway la guerra era stata un'esperienza fondamentale, ed egli aveva sentito la guerra, la violenza come la caratteristica normale, l'espressione tipica della sua realtà. Per Faulkner, che in fondo dovrà giungere a un sentimento simile, la guerra era stata un'esperienza letteraria, una questione di struttura formale, una motivazione aprioristica. Niente di più letterario ed esteriore della figura del giovane Bayard che in *Sartoris* (1929) torna dalla guerra e fa il dannato. Ma già Bayard Sartoris si muove non più in Georgia o a New Orleans, ma nel profondo Sud e vi porta, per quanto come una maschera, l'impressione della violenza. In seguito Faulkner, diciamo, abbandonerà il motivo esterno, aprioristico, e si dedicherà alla indagine di un motivo interno, da dedurre integrando l'uomo in quella società, in quel tempo, in un sentimento più complesso della propria realtà.

Logicamente, quando Faulkner rinuncerà alle sue idee di evasione e molto saggiamente si stabilirà nella sua cittadina del Mississippi, porterà in sé, incarnate nel proprio talento, anche le caratteristiche della cultura nazionale in cui si è inserito. Sicché la sua opera esprimerà anche (senza identificarsi del tutto con essa) la crisi della cultura contemporanea, il fallimento delle ideologie idealistiche, la problematica dell'irrazionalismo, le suggestioni del primitivo e del barbarico, il *nada* esistenzialistico, il rifiore dell'individualismo mistico. Non che Faulkner s'impicci di filosofia, ma naturalmente le coincidenze fra la sua poetica e la crisi della sua cultura sono significative e interessanti. La relazione, però, deve sempre stabilirsi fra l'opera di Faulkner e la cultura del Sud, arretrata di quasi mezzo secolo su quella dell'Est e del Nord, di tanto più giovane.

Questo spiega i caratteri anacronistici del «cosmicismo» di Faulkner, certo suo fatalismo che sembra frutto dell'ottocento più che del nostro secolo, e ciò che al Kazin sembra «la quasi morbosa passività delle sue intenzioni e dei suoi propositi fondamentali»; insomma il carattere inadeguato della sua «filosofia», che anche dove non compromette la sua arte, la sua intensità nel rappresentare, rende tuttavia inammissibile un confronto fra la sua statura e quella di un Melville, per non dire di un Dostoevski. Della cultura del Sud egli esprimeva infine il lato più negativo, il tradizionalismo estetistico espresso così bene in quel noto documento collettivo del 1930, *I'll Take My Stand*, testimonianza della ridesta intelligenza del Sud e della grandiosità della sua causa, ma anche apologia di una cultura aristocratica e decadente che vedeva la propria superiorità nella propria sofferenza, che si specializzava in estasi solitarie, che «si tagliava fuori dalle sorgenti naturali della vita e si dibatteva nelle morbose auto-giustificazioni dell'estetismo» (Kazin). Con questa scuola della «strategia poetica» e della forma-feticcio⁵ la poetica di Faulkner ha numerose coincidenze: ad essa dobbiamo, senza dubbio, le acrobazie strutturali dei suoi romanzi più indigesti, e si potrebbe dire che il suo capolavoro sia *As I Lay Dying*.

Di questa cultura Faulkner avrebbe espresso infine la mentalità sezionalistica, il culto del passato, l'interpretazione della storia. Il Sud in cui matura Faulkner sembra giacere paralizzato per le conseguenze della guerra civile del 1861-65, quella guerra la cui «presenza» fantomatica è una delle prime esperienze del giovane narratore. Nella leggenda del Nord vincitore la guerra era rimasta come una crociata contro lo schiavista in nome dell'Uomo, contro il ribelle in nome dell'unità della patria. Ncl Lincoln, che certo fu animato da una grande fede nell'uomo, troviamo comunque una coscienza più

⁵ Una delle formule più fortunate di quella scuola fu quella, convalidata da Eliot, della struttura formale che porta ordine in un mondo senz'ordine. Si ricordino le affermazioni di J. C. Ransom: «La (nuova) critica deve considerare la poesia né più né meno che come una disperata manovra ontologica o metafisica», «(Il poeta moderno) ha sconfessato ogni responsabilità sociale per poter ottenere questo puro effetto estetico. Per lui, professionalmente, non ha importanza nulla: né morale né Dio né patria. In lui si è compiuta un'opera di distacco, la sua arte si è purificata».

ampia e obiettiva delle cause di quel conflitto; la guerra mirava a fare una sola vittima, l'aristocrazia latifondista, e fu questa infatti a combattere disperatamente per la sopravvivenza, spingendo nella battaglia le classi povere e i negri, che rispondevano facilmente ai richiami ideali, di patria, di tradizione. Fu, come venne detto, «a rich man's war and a poor man's fight»; nel Faulkner, invece, la guerra tende ad apparire come «una guerra di poveri combattuta dai ricchi», un crepuscolo degli eroi, come apparve nella leggenda della classe aristocratica sconfitta; da essa Faulkner accetterà il «mito della Causa Perduta». Certe oscillazioni, nel Faulkner, sono segni tipici della cultura scissa e disorganica che gli sta dietro, e anche dell'inorganicità della sua riflessione, del suo sviluppo spirituale: in *Sartoris* del 1929 la guerra è vista come un lontano avvenimento romantico, di cui anche i vecchi hanno dimenticato le ragioni; in *Absalom, Absalom!* del 1936 è un cataclisma voluto dalla divinità per punire le colpe degli uomini, o semplicemente per «giocare» col loro dolore⁶; ma in *The Unvanquished* del 1938 sarà di nuovo la leggendaria ed eroica battaglia per una causa giusta, e come tale sarà presente nella memoria del giovane protagonista di *Intruder in the Dust* del 1948; mentre invece in *The Bear* del 1942 apparirà come l'unico modo trovato da Dio per redimere l'uomo attraverso il dolore. In quest'ultima concezione è riflesso il misticismo estetizzante che è uno degli esiti della cultura tradizionalistica.

Similmente, tutta l'interpretazione della storia oscilla e varia nel Faulkner, a seconda che egli esprima la cultura aristocratica o la tradizione popolare: una identica oscillazione subisce in lui, per esempio, il mito del Vecchio Ordine⁷. E col variare del punto di vista varia

⁶ La divinità è descritta in termini fatalistici, come in Hardy: «the Stage Manager», «the Creditor». In *Sartoris* e in *Light in August* Dio è «the Player», in *The Sound and the Fury* «the dark diceman», in *The Wild Palms* «the Cosmic Joker»; in *Go Down Moses*, dove affiora il misticismo faulkneriano, diventa «a pessimistic and puzzled God».

⁷ Nel Sud, dopo la guerra e il periodo di «riorganizzazione obbligata» (il periodo dei *carpetbaggers*), la vecchia classe dirigente riconquistò i posti direttivi e li tenne a lungo, trasmettendo man mano i suoi ideali e la sua cultura alla nuova borghesia (i *rednecks*). Questa applicava i metodi tipici del *New Order* (i metodi del «mamonismo» denunciati istericamente dalla chiesa del Sud, nella sua resistenza disperata contro le invadenti sette del Nord), ma nello stesso tempo sosteneva il mito

la poetica, lo stile: variano le dosi in quella che Cecchi chiama «la magica mistura del sinfonico magma verbale di Faulkner». Ma sia ben chiaro che Faulkner non si riduce tutto a queste «oscillazioni di cultura», e che queste non sono un'alternativa schematica su cui misurare i suoi romanzi. Se la sua intuizione fondamentale è quella della violenza come carattere normale della sua realtà, la sua poesia sarà nel modo in cui egli sente che l'uomo può restare uomo in questa realtà, nei simboli che egli sceglie per scriverne la storia esemplare.

2. *Il noviziato*

Soldiers' Pay (1925) e *Mosquitoes* (1926) si pongono sulla soglia del mondo di Faulkner, in quella zona di «letteratura» dove si può parlare di gradevolezza, di maestria, di *réussite* e non di poesia. Dei due romanzi, quello *riuscito*, fatto meglio, è certo il primo, tutto ancorato alla solida invenzione del ritorno dalla guerra dell'ufficiale Mahon, nel cui corpo disfatto lo spirito dà gli ultimi guizzi, e della sua agonia nell'ambiente meschino del paesuccio di provincia. In questo ritorno è tutta la risonanza umana dell'opera; non più che un'immagine dolorosa cui il lettore aderisce in pieno, intimamente,

della Causa Perduta e del Vecchio Ordine, «una delle più significative invenzioni del Nuovo Sud» (C. Vann Woodward). Era un culto romantico-sentimentale dell'arcaismo, che non aveva un serio fondamento storico, ma si spiegava in parte come strumento di lotta politica interna e in parte come un modo di compensare il senso radicato di inferiorità dell'uomo del Sud, stimolando i lati teatrali, melodrammatici, avidi di retorica del suo carattere. La formula, del resto, era troppo vuota e «resa ineficace dallo sciropo del romanticismo» perché potesse servire contro gli Yankee; anzi nel Nord il culto fu preso a cuore e vi fiorì attorno tutta una letteratura. Mark Twain fu uno dei suoi più severi critici (in *Life in the Mississippi* lo definisce «the jejune romanticism of an absurd past which is dead»), mentre Henry James in *The American Scene* del 1907 dava un giudizio più comprensivo di questa visione nostalgica del passato e ricerca di una «heredity of grandeur»: «The Collapse of the old order, the humiliation of defeat, the bereavement and bankruptcy involved, represented, with its obscure miseries and tragedies, the social revolution the most unrecorded and undepicted... so that this reversion of the starved spirit to the things of the heroic age, the four epic years, is a definite soothing salve». Infine la sopravvivenza del culto si conciliava bene con l'evidenza della «sanguinosa marcia del Progresso». Tutto, nel passato, sembrava «grace and simplicity of life, gallantry and paternalism» (il mondo pittoresco, bizzarro, ricco di esotismo e colore locale che appare nei romanzi della *Southern Literary Revival* [1880-90]) mentre il presente era decadenza, violenza, corruzione, mammonismo, economia coloniale.

finché non si fa chiaro che Faulkner l'ha adoperata non come nucleo significante dell'opera, ma come un *a-priori* per giustificare uno studio decadente di genere, una trovata felice di cui si sfrutta l'effetto. A metà del romanzo l'invenzione, il simbolo che indubbiamente era nato da un sentimento sincero, è divenuto una scusa per innumerevoli variazioni descrittive, per esercitazioni di stile, per un pessimismo privato e confuso, pieno di rancore e di amarezza, per una scia di atteggiamenti estetizzanti e di interessi psicologici di maniera, per tenere assieme una galleria di schizzi letterari. I personaggi sono racimolati qui e là dai libri, e rivestiti a nuovo con bravura: i soldati, la fidanzata Cecily e gli altri giovani dai testi del nuovo realismo e della generazione bruciata (Cummings ecc.), la vedova Margaret Powers da Henry James, il rettore Mahon da James Branch Cabell e da tutto ciò che era dietro a Cabell (Anatole France, Wilde ecc.), il satiro Januarius Jones da Joyce e dal decadentismo fine di secolo. Per quanto Faulkner riuscisse a fondere il tutto con gusto, con umanità anche, e soprattutto con le sue insolite risorse verbali, con la sua fine retorica romantica, il libro restava sempre a mezza via fra un romanzo e un congresso di personaggi in rappresentanza dei loro autori. Si legga l'inizio del primo capitolo:

Lowe, Julian, number —, late a Flying Cadet, Umptieth Squadron, Air Service, known as «One Wing» by the other embryonic aces of his flight, regarded the world with a yellow and disgruntled eye.

o del secondo capitolo:

Jones, Januarius Jones, born of whom he knew and cared not, becoming Jones alphabetically, January through a conjunction of calendar and biology, Januarius through the perverse conjunction of his own star and the compulsion of food and clothing — Januarius Jones baggy in grey tweed, being lately a fellow of Latin in a small college, leaned upon a gate of iron grill-work breaking a levee of green and embryonically starred honeysuckle, watching April busy in a hyacinth bed.

È un ricalco dello stile ulissiano di Joyce, mentre in altri punti Faulkner si rifarà al *Portrait* o allo Huxley o ad altri, in una ricerca pressoché continua di *witticisms* e di «lirismi», a cui egli è abbastanza scaltrito da dare una patina di funzionalità, anche nei casi

dove la sbavatura è più aperta: un impressionismo adatto più alla descrizione che non alla narrazione vera e propria. Più che muoverci in una realtà di figure solide e umane, ci troviamo in una zona puramente verbale, di psicologismo vibratile e sentimentale, di continua estasi estetistica. In realtà il Faulkner aveva semplicemente sovrapposto due temi mutuati da una temperie culturale estranea, assunti letterariamente: il sentimento della guerra e il senso della stanchezza ironica dei decadenti, che altri poeti avevano proposto come urgenti e profondi problemi morali. In *Soldiers' Pay* sembra che Faulkner proponga il primo problema, si assuma un impegno, e poi dia come soluzione ciò che è un problema del tutto differente. La verità è che egli non ha chiari i motivi del proprio pessimismo, e ne cerca giustificazioni a priori nella guerra (qualcosa che non ha vissuto, di cui non conosce il significato storico-umano) e nella delusione e nella sfiducia di *Prufrock*. Donde quel senso di ingiustificata e perciò inverosimile *eternullité* che pervade il libro, e che è riassunto nella scena finale, col canto dei negri che si spegne nella notte lunare:

Then the singing died, fading away along the mooned land inevitable with to-morrow and sweat, with sex and death and damnation; and they turned townward under the moon, feeling dust in their shocs.

Inutile chiedersi cosa ci sia sotto questa sontuosa zimarra, sotto questo musicale *vanitas vanitatum* pieno d'una sfiducia così pervasiva, di un senso così forte di vecchiaia. Cosa significa il canto dei negri, e il sudore e la polvere nelle scarpe? E il sesso e la dannazione come attributi inevitabili della terra? Non significano niente. Sono puri suoni, isolati in vacuo insieme a tutta la storia, senza risonanze, senza vere dimensioni morali; sensazioni e non sentimenti. Allora resta solo la figura dolorosa, repellente, ferocemente pietosa dell'ufficiale invalido. E basta a testimoniarcì che Faulkner ha intuito in lui il massacro e l'ha accusato, ha incominciato in certo senso una battaglia per un principio umanistico.

I difetti di *Mosquitoes* sono fondamentalmente gli stessi, e il fatto che il romanzo sia più opaco e monotono del primo dipende dalla mancanza di una robusta invenzione centrale e dalla maggiore

esteriorità dei personaggi. Il romanzo vorrebbe esemplificare il tema dell'isolamento e della nausea di un artista (Gordon) in una società di *bourgeois* e di *snobs*, nella storia di una gita in *yacht*, facendone risaltare la monotonia, la noia, la vacua sofisticazione. Ma Faulkner accosta quella realtà dall'esterno, attraverso schemi letterari (Huxley, Anderson), sicché nel romanzo, invece della poesia del monotono e del vacuo, troviamo una caricatura, una parodia d'ambiente che è monotona e superficiale in se stessa. E lo stile abile e disossato dà il meglio di sé in brani «lirici» di bella figura. A ogni modo l'insoddisfazione di Faulkner per quel modo di vivere, per quanto languorosa, soddisfatta di sé, e colorita del solito pessimismo svogliato e derivativo, è sincera; e in questa documentazione è la nota più positiva del libro.

È durante un viaggio di Faulkner in Europa (1925) che germogliano quei racconti di ambiente italiano o francese (*Mistral, Divorce in Naples, Carcassonne, Ad Astra*, raccolti poi in *These Thirteen* del 1931) in cui si compie il tirocinio di Faulkner in seno alla cultura nazionale. Il risultato migliore sarà il realismo del racconto *Ad Astra*, che per quanto si rifaccia inevitabilmente a Hemingway ha già una sua autenticità; Faulkner non aggiunge alcun «simbolo» nuovo a quelli in cui s'è fissata la tragedia della generazione di guerra, ma ripete quei simboli con una nuova inflessione di violenza, di ferocia, che impareremo a conoscere come cosa strettamente sua. Come nello spirito del racconto si è perduto il provincialismo dei due primi romanzi, così nello stile non vi è più quella *self-consciousness*, quella codardia, quella mancanza di immediatezza, quel falso *humour* internazionalistico, quella pretesa di fine lirismo. Non che si pretenda di misurare Faulkner sulla limpidezza del migliore Hemingway. Vogliamo dire che qui Faulkner comincia a ritrovare il ritmo linguistico ampio e mesto della sua terra, che nelle sue cose migliori sarà sempre semplice e significante, profondamente tradizionale, e nelle sue cose peggiori (che sono tante) sarà aggravato e falsato da culturalismi e solitari desideri di innovazioni formali. E anche l'*humour*, in *Ad Astra*, non ha più nulla del fine *wit* di quei due romanzi: è uno *humour* secco e paesano, sboccato e sincero, che viene dritto dall'anima di quegli uomini del Sud e ne trasporta

l'amarezza e la giovanile ferocia, la disperazione, la fede umana. Quanto più violenta e squallida è la loro realtà, quel vomito dell'ubriachezza, quel pianto, quel freddo che penetra nelle ossa ammaccate dalle percosse, quel vagare pieni di inutile rancore in una terra estranea, quel parlare di morte, tanto più sentiamo che quegli uomini sono giovani e hanno fede nella vita. *Ad Astra* è certo uno dei primi esempi in cui la rappresentazione di Faulkner sfiora quel sentimento del *verso* della vita, quel grado di conoscenza della dialettica drammaticità dell'esistenza, che non ammette più come unico esito il pessimismo e la disperazione.

Mistral, invece (un racconto letterario e fallito) è chiaramente derivato da Hawthorne e sarà una spia nel sottofondo culturale di Faulkner. Lo «storico» del New England puritano gli conferma il sentimento della vita come colpevolezza, anche della corruzione come elemento della dialettica vitale, e quindi nutrirà il suo slancio antipuritano. Ma ciò che in Hawthorne era immediato rapporto con la realtà storica, in *Mistral* è «ripetizione», sincero anacronismo, sovrapposizione di uno schema estraneo a qualcosa che non si conosce; ne risulta un'Italia spazzata da un vento nordico di morte, truccata da paese puritano.

Con *Sartoris*, del 1929, Faulkner ha trovato finalmente il lievito per il suo pane, il suo vero filone di contenuto, e d'ora in poi le sue migliori opere acquisteranno sempre sapore poetico da quello stesso lievito, che altro non è che la realtà storica che *solum* era per lui, come per il Verga la realtà della Sicilia, la cultura da cui prenderà e a cui aggiungerà in reciprocità dialettica; ha trovato il suo nucleo di contenuti e di forme. Faulkner si fa lo «storico» borghese di un nucleo sociale che comprende borghesi-aristocratici di campagna (Sutpen, Sartoris, Compson), piccoli borghesi (McCaslin, Benbow ecc.), «tenant farmers», nuovi borghesi (Snopes), poveri bianchi della campagna, ex-schiavi negri ancora attaccati alle vecchie famiglie, proletari negri isolati e discriminati, e quanta altra umanità caratterizza la realtà del Sud, vista esemplarmente in quella «Yoknapatawpha County» che la sua narrativa rimetterà continuamente a fuoco, esprimendone anche la cultura disunita e in gestazione. Del resto, non ci sembra che Faulkner tenti «qualcosa di più intrinseco e

profondo» del Balzac (Cecchi), nel volerci dare «dieci versioni di un'opera, sempre più approfondite; anziché dieci opere fatte cristallizzarc a un punto della loro evoluzione». Faulkner non ha dietro di sé una cultura unitaria che gli permetta un continuo approfondimento. Egli obbedisce a un impulso momentaneo, a una pressione culturale discontinua e inomogenea, e dà diversissimi risultati. Tante volte la sua invenzione, che a una prima gestazione era poetica-mente realizzata, a una seconda si impregna di una cultura meno genuina, si involve, si superficializza, e ad una terza, magari, ri-troverà il suo vigore genuino, e infine tutto il nucleo risentirà dell'involuzione generale dell'autore (in *Intruder in the Dust*, nelle parti dialogate di *Requiem for a Nun*, in *Notes on a Horsechief*). Per noi i momenti in cui Faulkner stacca i piedi da terra e gonfia il suo lirismo a visione cosmica, i momenti in cui scrive in termini d'una «teoria dell'universo», canta per bocca di tutti i suoi personaggi (come in *Absalom Absalom!*), e insegue simboli fumosi, sono i momenti in cui la sua poetica coincide con la cultura aristocratica-estetizzante, e quelli in cui più la sua opera perde l'addentellato con la realtà e diventa fenomeno puramente suggestivo e verbale.

Vorremmo porre *Sartoris* al termine del noviziato di Faulkner, come opera di transizione da un'esperienza letteraria a un'esperienza reale, da una cultura in cui Faulkner è stato ospite ad una di cui è insieme figlio e padre, con cui è in un concreto rapporto di dare e avere. C'è ancora nel romanzo un tema mutuato che urta coi temi nascenti che saranno propri di Faulkner: Bayard Sartoris che ritorna dalla guerra mondiale, di fronte alla realtà di Yoknapatawpha County. Bayard Sartoris è senza dubbio una figura letteraria, un *cliché* da generazione perduta, sentimentalizzato ed esasperato col tipico furore faulkneriano, e contrapposto al *cliché* del Vecchio Sud pittoresco e romantico. Il personaggio è robusto e vistoso ma vuoto nell'interno (come Sartre ha visto ed erroneamente spiegato in termini esistenziali), i suoi sentimenti non hanno motivazione. Non è che Faulkner non voglia, è che non riesce a dargliene, come non riesce ad immetterlo in un'azione significante. Il suo conflitto interiore (il suo lasciarsi agire, la sua impotenza volitiva, il sentirsi morto e dannato, il suo inconscio desiderio di morte) è esteriormente enunciato,

non sviluppato dall'interno. E questo sarà un poco il limite di tutti i personaggi di Faulkner, la cui vita poetica è nella coralità, nel completarsi poeticamente a vicenda e con le cose e col fluire del tempo e delle umane fatiche.

D'altra parte, la scena in cui Faulkner cala questo suo rigido personaggio ha le apparenze materiali del Sud, ma non certo la vita del Sud: è una scena pittoresca, di colore locale, popolata di figure folkloristiche (i negri, gli abitanti della cittadina) e di figure semi-letterarie, il vecchio zio che sembra uscito da un romanzo della Southern Literary Revival, l'altra Miss Jenny di sapore jamesiano:

Miss Jenny, with a shawl of white wool about her shoulders against the evening's coolness, was doing the talking tonight, immersing herself and her nephew in a wealth of trivialities — petty doings and sayings and gossip — a behavior which was not like Miss Jenny at all...

c' l'ambigua e letteraria Narcissa, e l'osceno e più che mai letterario contabile Snopes. Nessuna meraviglia che essi si muovano con una aria di stordimento, di autodrammatizzazione sentimentale, come figure sognanti e imbambolate delle cui azioni, quasi sempre, non si coglie il motivo esatto. Figure fintizie in una realtà che è in gran parte fintizia e contraddittoria, idillica e tetra; c'è una magia delusiva e contraddittoria nella terra del Sud e Faulkner la coglierà mirabilmente in altri libri (e anche qui del resto in certi pezzi antologici, in improvvisi frammenti come quello bellissimo a pagina 297 dell'edizione londinese 1954), ma in *Sartoris* c'è ancora un velo estetizzante fra l'occhio del poeta e la natura e gli uomini, e il *glamour* di cui vi si fa un gran parlare, le *glamorous frustrations* e il *glamorous past*, è retorica deteriore e non certo poesia. Come possiamo capire benissimo dall'ultima «battuta» ad effetto del romanzo, in cui tuttavia certa recente critica americana ha visto non so che emblematica poesia, che pensiero simbolo, estendendone poi il valore a tutta l'opera col metodo del circolo filologico:

The music went on in the dusk softly; the dusk was peopled with ghosts of glamorous and old disastrous things. And if they were just glamorous enough, there was sure to be a Sartoris in them, and then they were sure to be disastrous. Pawns. But the Player, and the

game he plays... He must have a name for his pawns, though. But perhaps Sartoris is the game itself — a game outmoded and played with pawns shaped too late and to an old dead pattern, and of which the Player himself is a little wearied. For there is death in the sound of it, and a glamorous fatality, like silver pennons downrushing at sunset, or a dying fall of horns along the road to Roncevaux.

È il caso di analizzare il contenuto di sentimento e di pensiero, la riflessione che c'è dietro a quelle immagini? Quella musica cehoviana, quell'hardiano «the Player», quel riferimento scolastico e tennysoniano a Roncisvalle? No certo, sarebbe come pretendere che Hollywood sia una Sorbona. Ma possiamo ancora perdonare al giovane Faulkner questa accozzaglia di suoni, questo lirismo incontrollato. E sbagliano doppiamente quei critici a dire che *Sartoris* sia tutto così. Perché se il romanzo è un cumulo di episodi che non legano, vi sono pure molte pagine di robusto e sincero realismo, e c'è almeno tutto un lungo episodio (da p. 305 a 350), quello della visita di Bayard alla fattoria dei MacCallum e del suo viaggio solitario nel giorno di Natale, che è un mirabile racconto a sé, davvero uno dei più belli di Faulkner, pieno di desolata tristezza e pietà umana, di pervasiva angoscia che non ha più bisogno di «lirismi» e di richiami letterari, ma si esprime nella calma e semplice descrizione della natura, della vita semplice e precisa dei contadini, della miseria umanissima d'una cabina di negri, nella serenità di quel grigio natale dei campi. Per un momento perfino Bayard ci appare vero, integrato perfettamente nel mondo.

3. Da *The Sound and the Fury* a *Go Down Moses* (1930-1942)

Credo siano chiare le ragioni per cui Faulkner, all'inizio del decennio fertilissimo che sarà la sua «major phase», scrisse il romanzo che è in certo senso il suo *Buddenbrooks*, *The Sound and the Fury* (pubbl. nell'ottobre 1929). In *Sartoris* egli aveva accettato una motivazione apriori per un sentimento, un simbolo di violenza, di cui tuttavia egli doveva avvertire oscuramente le radici nella propria esperienza e nella propria realtà; e per un sentimento di crisi e di decadenza per cui lo scrittore maturo non poteva più accettare vaghe motivazioni letterarie, simboli di esperienze altrui; né, evidentemen-

te, gli bastava più *accostare* i due sentimenti senza ricercarne la relazione interna, la dialettica non più nell'individuo isolato ma nel nucleo sociale integrato a sua volta nella storia. Faulkner è portato a proporsi come tema la crisi di una famiglia del Sud come storia esemplare della propria generazione perduta. Appunto nel carattere esemplare di quella particolare storia sarà la sua poesia, il suo valore universale. Nello stesso tempo Faulkner scoprirà, in una nuova e perfino troppo rigorosa aderenza ai fatti, alla cosiddetta realtà fenomenica, un senso di umanità e di religiosità non irrazionale di cui finora egli non aveva avuto che un vaghissimo sospetto. Naturalmente, presentare *The Sound and the Fury* come storia del dissolvimento di una famiglia borghese, come romanzo intenzionalmente realistico, sarebbe falsare la prospettiva storica e l'essenza stessa del libro, e il titolo stesso, non fosse altro, ce lo impedisce. C'è un'ambiguità nel romanzo ed è questa che bisogna chiarire: da un lato Faulkner agisce al vertice di una tradizione democratico-popolare di umanesimo protestante, che si sforza di ricondurre ogni senso di irrazionale, di colpaibilità nella vita a una dimensione esclusivamente umana, di non lasciare nulla di inspiegato e di dominio del sentimento, ma di spiegarlo alla luce chiara della ragione. Un'istanza che proponeva a Faulkner un linguaggio musicalmente raffinato ma sempre nutrito da una robusta vena popolare, una narrazione scaltrita ma obbediente a un ritmo realistico, compatto, «alla maniera antica», lontano da ogni esasperata intenzione sperimentale di registrare il battere degli atomi sulla coscienza e l'ineffabile, e che non avrebbe respinto la umana e sociale «convenzione del tempo cronometrico» perché noi non abbiamo, come diceva Auden,

... direct experience
Of discontinuous events,
And all our intuitions mock
The formal logic of the clock.

Un'istanza, anche, che non gli permetteva di rincorrersi nel circolo chiuso della soggettività, ma gli proponeva il problema dell'individuo come un problema dell'individualità in un mondo sociale; che lo portava insomma effettivamente a scrivere la storia del dissolvimento di una famiglia.

Ma dall'altro lato Faulkner incarnava la cultura aristocratico-decadente delle accademie del Sud, quella stessa che nel 1930 pubblicava il suo manifesto estetico-mistico; ed era un'istanza che lo spingeva all'irrealismo, all'irrazionalismo, al bloccamento individulistico, alla « strategia poetica », all'illusione che la nuova dimensione narrativa richiesta dal tempo fosse da imporsi violentemente dall'esterno a mezzo di solitarie rivoluzioni tecniche, invece di essere ricercata dall'interno, attraverso una critica costruttiva della realtà. È evidente il rapporto fra questa cultura e la poetica del romanzo, col suo ricorso alla « tecnica pendolare » (il « chronological looping method » di Conrad e Ford Madox Ford), allo « stream of consciousness », al « tempo psicologico », all'« eterno presente » e così via. Cose che sono state abbastanza studiate ormai, e su cui non c'è alcuna necessità di insistere. Precisata la poetica si chiarisce la conseguente struttura del romanzo con le sue oscurità tecniche, e credo non ci sia più alcuno degli specialisti a chiedersi perché esso cominci col monologo interiore dell'idiota Benjy e non altrimenti, e perché nella seconda sezione si faccia quel gran salto al passato, e così via. Con molta pazienza, a tutti questi *perché* lo specialista (se non il lettore) trova una risposta soddisfacente e magari, preso dalla gioia della scoperta, esulta. Ma quando s'è tutto spiegato, tutto ricondotto all'intuizione dell'autore che così ha sentito la vicenda e aveva tutto il diritto di farlo, resta il fatto che *The Sound and the Fury* è fra le opere più impervie e indigeste della produzione contemporanea (Cecchi), testimonianza e frutto di una cultura inomogenea e in gran parte deteriore.

Se noi leggiamo e amiamo ancora questo romanzo, non è per la sua famosa intuizione del presente ossessivo « qui s'enfonce » e dell'assurdità della vita da cui si evade per estasi mistica o per « idiotismo », non è perché comincia con Benjy e continua a moto di pendolo, né per gli straordinari virtuosismi con cui lo scrittore segue i pensieri dei suoi personaggi, variando tipograficamente per comodità del lettore; e non è per il suo fatalismo e per il « nuovissimo » insegnamento che la vita è « urlo e furore ». Il fatto che Faulkner abbia sentito in quel modo la realtà non ci pare cosa nuova e poeticamente significativa. Dietro a tutto questo c'è una cultura limitata, ma per

fortuna Faulkner non si esaurisce in questa testimonianza. Al di là di essa, e profondamente addentellata in quella tradizione di umanesimo protestante e diciamo pure di vena e ragione popolare-sca, c'è la coscienza in Faulkner di narrare il disfacimento di una famiglia borghese e, ciò facendo, di parlare di una fine e di un disfacimento più vasti; c'è la coscienza di una critica costruttiva della realtà, lo sforzo di portare la luce della ragione dove è la tenebra dell'irrazionale, c'è il sentimento di una religiosità che è precisa istanza dello spirito, non irrazionale e non inspiegabile, e che dà al libro quasi una potenza biblica; anche nella sua pietà e nella sua denuncia, e nel suo realismo inflessibile che ricrea senza alcun apriori la dialettica della vita, e inserisce organicamente in essa la disfatta interiore e la violenza, le passioni umane. Ciò che ci interessa nel romanzo non è il dramma patologico di Quentin (tetro, seguito con compiacimento morboso, e per nulla profondo o esemplare), ma i momenti in cui quella luce chiara della ragione colpisce la realtà e la fissa in poesia. Ora questa luce splende di continuo almeno nelle ultime due sezioni del romanzo, dove ogni «strategia poetica» è abbandonata, e nasce la vera poesia corale di Faulkner, poesia dell'uomo e delle cose nella realtà oggettiva, e anche della fede nell'uomo: Jason Compson, in cui il disfacimento della famiglia sembra culminare, e soprattutto la serva negra Dilsey con la sua immensa umanità sono fra le maggiori creazioni dell'umanesimo poetico di Faulkner.

Il desiderio di innovazione formale in cui si riflette l'irrazionalismo della cultura d'avanguardia culmina nel breve «romanzo» del 1930, *As I Lay Dying*, libro fra i più tortuosi e cavillosi di Faulkner, eppure il suo preferito, e il preferito agli occhi di certi suoi critici, che ne esaltano la tecnica (un'esasperazione del «point of vue» jame-siano, che riduce la narrazione a un susseguirsi di brevi monologhi in cui si alternano i vari personaggi) e le qualità «assurde» e «macabre» del suo simbolismo⁸. In *As I Lay Dying*, in verità, si è per-

⁸ W. Van O'Connor, nel suo *The Tangled Fife of W. F.* (University of Minnesota Press, 1954), esalta il lavoro appunto per il suo simbolismo assurdo e macabro ».

duto perfino quell'addentellato alla realtà che riscattava *The Sound and the Fury*, sicché il furioso realismo di Faulkner si scarica tutto in simbolismo gonfio e fumoso, in esoterismo misticheggiante: ne risulta un melodramma ambigamente allegorico e letterario, pieno di convulsi barocchismi, un'accozzaglia di elementi simbolici, realistici, espressionistici, popolareschi, freudiani, insomma il frutto più tipico dell'eclettismo culturale di Faulkner.

La «storia» si svolge in una scena per metà veristica e per metà sovrannaturale, che altro non è, ci sembra, che un Sud truccato da New England puritano. E difatti subito ci si accorge che il personaggio di Addie Bundren, che fa da perno a tutta la vicenda, è la versione faulkneriana di un personaggio di Hawthorne: solo che il suo «peccato» col pastore Whitfield, il cui frutto è il misterioso e tormentato Jewel, è misticamente esaltato come azione vitale in un cosmo caotico, in cui l'individuo pare insieme predestinato e responsabile. Appunto in quello «involvement», in quella accettazione dell'assurdo e della violenza della vita, starebbe l'unica salvezza per questa «filosofia» calvinistico-esistenziale. Ma è inutile seguire Faulkner in queste sue improvvisazioni pseudo-filosofiche, come in fondo è inutile tentare di spiegarsi l'incubo attraverso cui passano le sue creature travestite da metafisici mostri, per cui la realtà è un caos inestricabile:

I don't know what I am. I don't know if I am or not. Jewel knows he is, because he does not know that he does not know whether he is or not.

Nessuna meraviglia che, in questo irrazionalismo agonizzante, la realtà si possa mettere all'improvviso ad imitare l'orrido incubo della morente Addie. Siamo sul piano del grottesco orrifico dei surrealisti, e come in un quadro surrealista, ogni cosa è accozzata insieme, e le figure sono per metà mostri e per metà hanno forme umane, pietose e commoventi. Chi ha gusto per questi sfrenamenti della fantasia, chi vi trova arte e non semplice bizzarria letteraria (e documento di una crisi estrema), si dedichi pure a esplicare giuntura per giuntura il meccanismo astruso di *As I Lay Dying*, torreggiante nei suoi cento ingranaggi, nelle sue nichelature, imponente e costoso. Troverà che

funziona egregiamente, con fragore e potenza: ma non produce che fumo e scintille.

Ci dicono che la storia sia stata scritta da Faulkner durante il suo lavoro notturno in una fabbrica, con una dinamo che ronzava nei suoi orecchi. In realtà è un'ossessione, non ha nulla a che vedere col vero Faulkner e con lo sviluppo della sua personalità poetica. Quando egli vorrà esprimere la realtà poetica della campagna e dei contadini del Sud, lo saprà fare senza ricorrere al sovrannaturale o al misticismo o al «rien que la nuance», senza dire «sì» all'assurdo e alla violenza, senza insomma vederli deformati attraverso la mediazione di una cultura per cui l'uomo è «un'arcana inconoscibilità», e che confonde la fissazione irrazionalistica dell'esistenza di un oscuro, incomprensibile destino, con la profondità poetica o filosofica.

La «storia esemplare» del disfacimento dei Compson si allarga in *Sanctuary* (nella stesura definitiva del 1930) a storia del disfacimento di una società. *Sanctuary* ci sembra il primo libro veramente unitario di Faulkner, frutto di una sintesi dei due momenti culturali, che darà risultati ancora migliori nel romanzo successivo, e in alcuni dei maggiori racconti. Per noi *Sanctuary* è stato fra i più travisati romanzi del Faulkner. È stato successivamente visto come un romanzzaccio ad effetto, essenzialmente sforzato e irreale, poi come «a masterpiece of horror», un prodotto dell'estetica della crudeltà e dell'odio, per essere infine ricondotto al solito simbolismo o allegorismo fumoso con cui tutto Faulkner è interpretato. Ma fra di noi Cecchi si accorgeva della fondamentale chiarezza e «verosimiglianza» del libro, che malgrado qualche pecca secondaria, qualche zona più opaca, è tutto illuminato dalla riflessione: «*Sanctuary* è d'intreccio sobrio — scriveva Cecchi (ora in *Prospetti*, 7, Primavera 1954) — è una musica a poche parti; in uno stile staccato, ansioso, che s'avvilluppa e monta faticosamente, con effetti tremendi», e i vari motivi «non presentati in astratto, ma sorpresi per virtù poetica dentro la varietà della vita». Non vi era insomma allegoria, né grottesco o *humour* surreale, ma una fiera testimonianza realistica. Come in *Light in August*, l'eccezionalità della situazione non era romanticamente fine a se stessa, non aveva carattere pittoresco di opposizione lirica, ma era «corale», incarnava la più alta forma di tipicità, era reali-

stica nel senso in cui Maupassant diceva che «les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes».

In questo senso il conflitto spirituale dei personaggi (quale è ottimamente descritto dal Cecchi) si chiarisce, nei suoi giusti limiti (perché Faulkner non inventa profondi caratteri o ricchissime fisionomie intellettuali, come un Dostoevski), e si chiarisce quel carattere corale dell'arte dell'americano. Si dirà che anche qui Faulkner discopre il suo mondo con una furia quasi biblica, travolgendo ogni ipotetico schema dei suoi esegeti: Miss Jenny e Temple, vecchio mondo e nuovo mondo, sono spogliate di ogni *glamour*, smascherate nella loro cruda realtà, l'una di untuoso e inumano conformismo (attaccata ciecamente alle forme di una realtà superata), l'altra di folle e animalesca bramosia di eccitamenti per la sua frigidità puritana, di sterile curiosità del peccato. Né Horace Benbow, il buon avvocato borghese che cerca di far breccia nel nero «santuario» col suo sterile idealismo, provoca meno catastrofi degli altri, e difatti appare subito, all'inizio della storia, come «a fool» agli occhi di quell'umanità semplice e peccatrice (Goodwin e la sua donna), che è l'unica a salvarsi moralmente in quella società, l'unica a sapere distinguere il vero dal falso, l'oggettivo dal soggettivo, l'importante dal trascurabile, il grande dal piccolo, l'umano dall'inumano, il tragico dal ridicolo. In essi si concentra l'amore che l'artista sente per quel mondo denunciato con furore profetico, in un linguaggio ribollente di immagini di nausea e di volgarità, musicale e *tematico* ma senza suggestioni irrazionalistiche, saldamente legato alla forza redentrice della parola, al suo contenuto inevitabilmente razionale. E se Faulkner finisce poi col negare l'azione ai suoi personaggi, col ricondurre tutto il male al «dark diceman» che muove l'universo, quelle creature della sua stessa sotterranea fede umana stanno lì, a impersonare tutta la violenta realtà che grida contro quella sua convinzione. Non è più fatalistica la furia di indignazione morale con cui è rappresentata e incisa nella memoria la morte di Goodwin.

Una simile pienezza realistica, assieme a un linguaggio ancora più sobrio e maturo, è in quel gruppo di storie del paese natale raccolto in *These Thirteen and Other Stories* del 1931: *A Justice*, *Red Leaves*, *That Evening Sun*, *Dry September*, *A Rose for Emily*: piccoli capo-

lavori narrativi, storie di conflitti reali e tipici della terra del Sud, che ora scopre in essi, nella loro «eccezionalità» verosimile, la sua complessità e il suo fascino. In essi l'«io» del narratore interviene non ad offuscare la vicenda attraverso una mediazione irrazionalistica, o di sentimento «puro», ma a metterla a fuoco storicamente e criticamente nel passato, a fissarla nei suoi simboli immutabili. *A Justice*, per esempio, è raccontata dallo stesso Quentin Compson che sosterrà in *Absalom Absalom!* la parte fondamentale di narratore. Ma mentre nel romanzo l'«io» di Quentin servirà a trasferire tutta la vicenda su un piano di lirismo, nel racconto esso contribuisce fondamentalmente a dare all'avvenimento un carattere epico e drammatico, non di riduzione ad un universale fantastico, ma di «rappresentazione della memoria», colta intellettualmente nella sua *poikilia*, nella sua diversità: darà insomma al racconto il suo tono di epica lontananza, di mesta e stupefatta serenità, quel realismo con cui il poeta scopre i personaggi nelle loro azioni, nel loro lavoro, nel loro senso del giusto e dell'ingiusto, nella loro faticosa conquista della realtà. Poesia nostalgica della memoria, ma sempre *distaccata* dall'intelletto a tal grado che ogni primitivismo, ogni irrazionale desiderio di *tornare indietro* (che tanti critici hanno trovato nel Faulkner, soprattutto nel Faulkner di *The Bear*) è inconcepibile. In *Red Leaves* la rappresentazione realistica è resa ancora più poderosa dalla maggiore tipicità e drammaticità dell'invenzione, in cui il *senso* della storia risalta nettamente⁹. Il conflitto drammatico, sorpreso nella vicenda della caccia degli indiani al negro designato come olocausto ai mani del capo morto, si pone fra la moralità serena e crudele in cui essi vivono, e l'umanesimo di cui il poeta investe la figura dello schiavo. Questi, così potentemente rappresentato nella sua agonia, non è sentimentalizzato né compianto né raffigurato col crudele compiacimento tipico degli estetisti, ma «storicamente» visto: tutto ciò che in lui vi è di misero, di cieco, di bestiale, di nobile e tragicamente sublime, risalta dalla vicenda, e in questa si scopre la verità psicologica del carattere degli indiani: crudele, cieco, ma anche dignitoso e umano nei limiti

⁹ «Just what Faulkner means the story to symbolize is not completely clear», dichiara inquietamente l'O'Connor, cit.

della propria moralità e civiltà, non priva di religiosità e di amore. L'uccisione dello schiavo è quindi vista come inevitabile, come un atto di cui nessuno può accusarsi, come un'azione *innocente*. Ma eternamente fissata nella storia, irrepetibile. È appunto in questa coscienza della sua storicità, in questa conoscenza intellettuale che si sostituisce ai sentimenti di pietà e di orrore, che il racconto ha la sua perfetta catarsi.

Una simile chiarezza intellettuale è in *That Evening Sun*, in cui di nuovo l'«io» del narratore Quentin serve a distaccare oggettivamente la vicenda terribile: la quale nasce spontaneamente come simbolo di una realtà di dissolvimento (si consideri come tutta la storia della decadenza dei Compson è implicita in quelle brevissime scene d'interno, nelle poche battute fra il padre e la madre). Né l'infinito amore con cui il poeta rivela il personaggio di Nancy offusca ai suoi occhi la coscienza netta della sua miseria, della sua bruta ignoranza e superstizione, della sua animalità. Nancy, come sarà poi Christmas in *Light in August*, è un personaggio ripugnante. Tutta la sua umanità e nobiltà, tutta la sua poesia è nel suo dramma di creatura umana per cui «non c'è posto all'albergo». È in questa netta coscienza il vero cuore della potenza biblica del racconto. Quando Faulkner perderà questa chiarezza intellettuale (realistica) e nel dialogato di *A Requiem for a Nun* tornerà a presentarci questo personaggio di Nancy esaltandolo misticamente, irrazionalisticamente, astraendolo fino a dargli una fumosa qualità di simbolo, avrà perduto di vista la sua poesia e la sua umanità. Avrà scambiato il vero simbolismo (che non può essere che intensità di visione poetica, chiarezza vasta e comprensiva, *esemplarità*), con il falso simbolismo apriori di cui tutta la cultura moderna è contagiata. Tanto maggiore è lo sbaglio di chi ricerca questo falso simbolismo nel più bello e più faulkneriano di questi racconti, *A Rose for Emily*: la cui qualità simbolica è semplicemente nell'essere altamente esemplare (tipico) di un dramma umano e reale assai più vasto. La tragedia, che qui Faulkner narra sobriamente e con mirabile tecnica di progressione drammatica, è quella del fermarsi nella storia, quella della paurosa illusione di poter raggiungere attorno a sé il tempo: un dramma di tutti i giorni, che si ripete nella realtà in mille forme. La colpa tragica di Miss

Emily è quella di volersi fermare al passato (quel passato che per lei è dignità, rispettabilità, privilegio, serena soddisfazione egoistica), e di respingere quindi l'inevitabile mutamento, la dialettica stessa di sconfitta e vittoria, di dolore e di gioia, di vita e di morte della realtà. Sulla sua storia si potrebbero porre, come epigrafe, i versi goethiani del *West-östlicher Divan*:

Und so lang du das nicht hast
Dieses: Stirb und Werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunkeln Erde.

Così Emily non accetta la morte dell'immagine di sé e del mondo che ella ha fissato nei suoi anni giovanili, e così non accetta la sconfitta d'amore e non accetta la pietà e la commiserazione altrui. Respinge ogni segno del mutamento, del passare del tempo. Ma ogni parte dell'organismo che si isola, si tramuta in degenerazione maligna; l'errore tragico la spinge inevitabilmente fuori della morale e dell'umano. Ancora una volta, il realismo ferreo e sobrio del poeta non ha falsato il personaggio in una luce sentimentale, o di pietà, o di crudeltà, o di esaltazione. Egli ha mostrato come una creatura umanissima, nobile, dolorosa, possa farsi terribilmente ingiusta contro se stessa. Appunto la progressione, il *climax* del racconto è una progressione di immagini-concetti di isolamento, di immobilità, di *stilleben*, che culmina nella più orribile *stilleben*, nella rivelazione catartica della stanza nuziale, il cui orrore è la sintesi stessa di tutta la storia: orrore che nasce dal mettere sullo stesso piano la vita e la morte. Quell'ultima scena, in sé, è un mirabile esempio di metafora: la cui altissima funzione è insieme fantastica e gnoseologica, consiste nell'accostare *ma insieme* nel distinguere.

Quando nel 1932, al colmo della sua maturità, Faulkner finì di scrivere *Light in August*, egli si trovò ad avere strutturato una realtà che scopriva nella sua diversa complessità tutti i suoi maggiori temi, ricavati e armonizzati per logica, per causalità interna: non un universo lirico-fantastico, ma una rappresentazione drammaticamente diversa, la cui organicità va cercata nella logica interna alla realtà stessa. E perciò sbagliano quei critici (come il Cowley) che esaminano il

romanzo in chiave di tematica simbolistica o contenutistica, e credono di trovare delle fratture fra i vari temi o intrecci (Lena-Byron Bunch; Christmas; Hightower); fratture che poi cercano di sanare in astratto (come fa l'O'Connor). La poesia dell'opera sta nella sua coralità, e sarà un coro tetro e pauroso: difficilmente si troverà un libro che si regga su un tal numero di «personaggi negativi», che anzi sembri escludere qualsiasi esito alla lotta contro il male che non sia la rinuncia, il ripiegarsi antisocialmente in una ricerca individualistica di salvezza.

Bisognerà anzitutto discolpare l'autore da ogni accusa di forzatura espressionistica, di elefantismo espressivo, di ricerca romantica di eccezionalità; ogni singola invenzione nel romanzo è regolata da uno stretto principio di «meraviglioso ragionevole», di coerenza interna informata di ragione: tutto insomma è *possibile* e storicamente significante. Il personaggio di Lena, per esempio, è stato spiegato come un'«eccezione lirica» contrapposta al tono centrale del dramma («a minor earth goddess», come dice l'O'Connor, non senza qualche sfumatura mistica). Ma l'essenza della figura è nella sua cruda e *negativa*, per quanto suggestiva, animalità: lungi dall'essere animata da una volontà incrollabile, ella non ha volontà, si affida agli eventi con pieno e animalesco abbandono, si lascia vivere. Anche la corrispondenza che c'è fra il suo personaggio e le figure di Dewey Dell in *As I Lay Dying*, e di Eula Varner in *The Hamlet*, è significativa. In realtà Lena è incapace così di pensare veramente, come di amare, ella reagisce soltanto alla sensazione fisica (si vedano le ultime pagine del romanzo), è mossa soltanto dall'istinto di auto-conservazione. La sua resistenza, la sua forza di sopportazione, la sua impossibilità non le vengono da una forza morale interiore, ma dal sopore di coscienza, dal vuoto che c'è nell'interno di lei. Faulkner rischia di travisare il lettore quando presenta, all'inizio, l'epica immagine del viaggio di Lena in cerca dell'uomo che l'ha resa madre. O meglio, il lettore s'inganna se permette a quella immagine di offuscare la verità totale di Lena, quale risalta in seguito e soprattutto alla fine del libro, quando ella riparte per un viaggio che non ha più alcun senso morale, ma che ha molto senso come «correlato oggettivo» del suo carattere. Faulkner la

definisce più di una volta col termine *abject*, e questo è Lena in realtà, abietta e affascinante, un'altra immagine del fiero realismo faulkneriano. Non certo una creatura di fede e di speranza, ma un ammasso di carne giovane e attraente, la cui insensibilità può anche sembrare serenità e forza interiore, e può certo essere un baluardo contro la vita. Così Lena Grove passa attraverso la storia, ottusa e quieta, e si tira dietro lo sperduto Bunch, dalla lotta in seno alla realtà in una pace pagana, lontano dalla morte sanguinosa di Christmas e dall'agonia di Hightower. Faulkner non è tanto semplice da proporre *questa* soluzione alla crisi del suo mondo, da vedere nei due gli unici personaggi positivi della sua realtà, da affidare loro un suo «messaggio».

Joe Christmas è al centro dell'azione, ed è un personaggio pietoso e ripugnante. Una delle maggiori mende dell'opera è certo quel tentativo assai poco convinto che lo scrittore ha fatto per accostarlo a Cristo; un errore che per fortuna è secondario e trascurabile. Christmas rimane uno dei maggiori esempi di come un poeta possa rappresentare con profondo amore una creatura distorta e malata, e prenderla audacemente a protagonista del dramma d'una realtà malata. Nella pietà che noi sentiamo per lui entra per gran parte la riflessione sulla sua misera infanzia, sull'orrore di una società che può considerarlo, perché il suo sangue è misto, un essere inferiore e dannato, sulla tremenda responsabilità di coloro a cui è affidata la sua educazione, e a cui va in gran parte la colpa per i suoi traumi, per le tare da cui non potrà liberarsi. Christmas è il frutto di una accumulazione sociale primitiva, di un complesso cancrenoso di convenzioni, è un'altra di quelle creature (siano negri o bianchi o gialli, ogni uomo odiato per motivi biologici, ritenuto inferiore) per cui non c'è posto all'albergo. In questo dramma umano di una creatura per tanta parte bestiale sta la tipicità dell'invenzione, e in esso solamente Christmas può apparirci tragico e nobilissimo. È nelle pieghe della sua storia contorta, nella sua inveterata solitudine, nei suoi incubi, nel suo frustrato desiderio di pace, nella sua agonia, nell'atto della sua spaventosa morte, che il personaggio assume statura e nobiltà di eroe tragico. Tanto più nobile del negro che muore in *Red Leaves*, appunto per la storicità delle due invenzioni, che lì rifletteva

uno stato di *innocenza* selvaggia, e qui colpisce con un brivido di indignazione morale una società e una *Weltanschauung* che può permettere una tale morte; e la colpisce ispirandosi a una religiosità che è istanza concreta e umana. Quando Christmas è morto, allora sì che Faulkner può parlarne quasi come di un martire e di un eroe, e indicare apertamente nella sua morta immagine l'*esempio* che è il vero fondamentale messaggio del romanzo:

He just lay there, with his eyes open and empty of everything save consciousness, and with something, a shadow, about his mouth. For a long moment he looked up at them with peaceful and unfathomable and unbearable eyes. Then his face, body, all, seemed to collapse, to fall in upon itself, and from out the slashed garments about his hips and loins the pent black blood seemed to rush like a released breath. It seemed to rush out of his pale body like the rush of sparks from a rising rocket; upon that black blast the man seemed to rise soaring into their memories forever and ever. They are not to lose it, in whatever peaceful valleys, beside whatever placid and reassuring streams of old age, in the mirroring faces of whatever children they will contemplate old disasters and newer hopes. It will be there, musing, quiet, steadfast, not fading and not particularly threatening, but of itself alone serene, of itself alone triumphant.

Al suo dramma, il dramma di Hightower s'intreccia con valore sentito e pensato di metafora, a integrare la rappresentazione di una realtà di cui la storia di Hightower prete senza chiesa e «amico dei falliti» (Cecchi), è quanto mai tipica e storicamente significante. Essendo Hightower «simbolo» veritiero dell'agonia della chiesa del Sud, debole e inetta, sotto l'invadenza del fanatismo nordico (i vari Hines, Bundren ecc.) i personaggi del dramma vengono a camparsi contro questo tragico sfondo di degenerazione e disfacimento delle Chiese, che è a sua volta un aspetto di una più larga crisi. Hightower è una creatura non meno alienata, non meno vittima di Christmas, e non meno colpevole intimamente: «Non ho fatto altro che accettare», dice nell'agonia; forse questa sua dottrina dell'accettazione mistica del dolore lo ha falsato agli occhi stessi del suo autore, lo ha reso figura alquanto opaca, e assai meno convincente, per un certo apriorismo nell'approfondimento del suo conflitto interiore, per un certo compiacimento estetizzante nel descrivere il progresso della sua

frustrazione¹⁰. Ma a bilanciare questo scadimento stanno i numerosi momenti in cui Hightower è colto nella sua profonda sincerità umana, senza pietà e senza illusioni: basti per tutte quella scena in cui egli aiuta a nascere il nuovo essere, attorno al quale pare smorzarsi per un momento la feroce coralità del poema.

Per tutto questo, e per il popolo d'altre figure che si rivela nei gironi del romanzo, *Light in August* è opera ammirabile, fra le maggiori della narrativa americana moderna. Che possa dirsi un grande e perfetto romanzo, non lo crediamo. Anzitutto perché Faulkner impone in certo senso, alla realtà feroce e complessa che egli disvela, un suo aprioristico *ordo* misticheggiante, quasi rifacendosi a una coscienza metafisica che con la realtà descritta non ha alcuna intima coerenza: così, quando nel narrare la morte di Christmas egli introduce quel «the Player» di hardiana memoria, noi sentiamo che la notazione fatalistica non ha alcun rapporto con la interiore coerenza del dramma che ha portato Christmas alla morte, né col senso umano e religioso di *pietas* con cui quella morte è celebrata. E così la irrazionalistica esaltazione di Hightower morente stride con la realtà stessa del personaggio e fa perdere al suo «meraviglioso» la indispensabile qualità di verosimiglianza. In varie parti del libro si potrebbero indicare questi vacillamenti di coerenza, che subito si riflettono nello stile e offuscano con allegorismi e sbavature simboliche la sua bella oggettività drammatica. È poi inutile ed errato ricercare in *Light in August* quel profondo anelito di ricerca metafisica, quel sentimento delle ambiguità che in un Melville sono storicamente significanti, e perciò irrepetibili, come è errato cercarvi un approfondimento dostoevskiano dei personaggi, della dialettica interiore dei motivi, di cui Faulkner, per il carattere del suo talento e per eredità di cultura, è incapace. Il valore del romanzo è nella potenza con cui una realtà complessa è denunciata con empito biblico, e insieme poeticamente rischiarata e rasserenata nella luminosa co-

¹⁰ Cfr. le giuste critiche di R. Chase al personaggio di Hightower, e le altre sue acute osservazioni sui limiti di Faulkner come creatore di caratteri, nel saggio *The Stone and the Crucifixion*, in *W. F., Two Decades of Criticism*, ed. by F. J. Hoffman e O. W. Vickery, Michigan State College Press, 1951. Il titolo del romanzo, ci si avverte, è ambiguo: *Luce d'agosto*, ma, insieme, *Parto d'agosto*.

scienza del suo *senso* interiore, della sua razionalità. Presumere d'altra parte, di poter leggere l'opera come manifestazione «puramente umana», su un piano storicamente innocente, e indifferente al carattere che i sentimenti vi assumono in quanto sentimenti e manifestazioni esemplari di un'epoca e di una cultura (in questo caso, non certo la cultura accademica, aristocratica e internazionalistica dell'alta borghesia del Sud, ma la cultura democratica e «regionale» che in Mark Twain aveva avuto una delle sue massime espressioni), significa accentuare tutti i suoi difetti, vederla astrattamente come un prodotto di un'«estetica della violenza», e rischiare di perdere, insieme alla sua storicità, la sua poesia.

In *Light in August* Faulkner ha dato la prova di come egli possedesse ormai saldamente le chiavi del proprio mondo storico-poetico: e subito dopo ne avrebbe dato un'altra prova nei maggiori racconti di *Doctor Martino and Other stories* del 1934, soprattutto nel racconto intitolato *Wash*. Ma altri racconti dello stesso volume, e il romanzo apparso nel 1935, *Pylon*, mostravano pure come la sua poetica e il suo stile, anche nella loro carica realistica, fossero facili a diventare maniera, segno di una preferenza, di un gusto superficiale per le esperienze più crude, per il *glamour* della violenza e dell'esperazione, e di una aderenza non meno superficiale ai «miti» letterari della decadenza. Alla retorica grottesco-guignolesca di *Pylon* è assai preferibile il realismo sobrio del racconto *Death Drag*, che espone la medesima realtà (degli aviatori-acrobati ambulanti) nei suoi termini essenziali. Una verniciatura manieristica è del resto anche in tutti i racconti (eccetto *Wash*) della raccolta del 1934, la quale preannuncia molti motivi e modi del Faulkner più tardo. Fra tutta questa produzione *Wash* spicca come un breve capolavoro di intensità e concentrazione drammatica, di quell'oggettivo e sobrio realismo in cui per noi sta il meglio di Faulkner. *Wash*, diciamo, apre uno spiraglio e ci permette di dare un'occhiata da uomini desti su quel mondo che in *Absalom Absalom!* non potremo vedere più che da dormienti, da uomini costretti all'incubo di un sogno. E di conseguenza il leggendario Sutpen non è più un fosco démon romantico ma una figura «classica», illuminata nella sua *poikilia* e chiarita nel suo male e nella sua dolorosa umanità, e l'atto di *Wash* che lo uccide

acquista anch'esso un senso storico e morale, e quindi poetico, che questa stessa uccisione e anzi tutti gli atti di tutti i personaggi di *Absalom Absalom!*, non potranno avere.

Absalom Absalom! apparve nel 1936, «a gloomy and sombre marvel», una creazione massiccia e sinfonica irta di motivi, con un melodrammatico superintreccio in cui tanta era la foga retorico-musicale, il virtuosismo tecnico, l'appassionato abbandono del poeta alla violenza affocata e fumosa delle immagini, da dar l'impressione che il libro fosse l'opera più genuina di Faulkner. C'era il Sud violento e teatrale, nel libro, c'erano le qualità più vistose dell'autore, gli apporti più lontani del suo eclettismo culturale, e c'era il suo linguaggio composito che si sfrenava in tutta la sua gloria. Il «romanzo» aveva, come il quadro immaginato da Quentin, «a quality strange, contradictory and bizarre; not quite comprehensible, not quite right.». Dopo i primi sbigottimenti (ma si ricordi che Praz e Cecchi, in Italia, considerarono fin da principio l'opera con benevolo scetticismo, come cosa astrusa e indigesta, per quanto suggestiva), i critici sono stati sempre più propensi ad esaltare il lavoro come grande romanzo e grande opera di pensiero, da accostarsi insomma a quelle grandi opere di poesia, sostanziate di storia in alto grado, che sono i romanzi di Dostoevski o l'*Ulysses* di Joyce¹¹. All'altro estremo, un critico come il Kazin respingeva decisamente l'opera come pura manifestazione di una energia verbale innamorata di sé stessa.

La poetica faulkneriana in *Absalom Absalom!*, e la concezione ideologica cui quella corrisponde, esclude in realtà che il romanzo possa essere «fecondato di storia» o possa considerarsi come «una ricerca del senso della storia», di una risposta ai profondi problemi dell'uomo e della realtà. L'invenzione fondamentale del romanzo è il «rapporto» che si istituisce fra il giovane Quentin Compson e la storia di Thomas Sutpen e della sua famiglia. Quentin (che non è il narratore sereno, distaccato, drammaticamente oggettivo dei rac-

¹¹ V. W. R. Poirier, *Strange Gods in Jefferson: Analysis of Absalom Absalom!*, in *W. F., Two Decades of Criticism*, cit.

conti *A Justice* o *That Evening Sun*, ma l'«io» angosciato, confuso, liricamente soggettivo della seconda sezione di *The Sound and the Fury*) ha bisogno di liberare quella storia, che incombe come un incubo sulla sua coscienza, dalle diverse e contrastanti interpretazioni attraverso cui l'ha sentita, dalle qualità incredibili e mostruose e false che ha assunto, per ritrovarne la verità, il significato. Che dovrebbe essere la verità del *suo* mondo, e che una volta raggiunta dovrebbe agire da catarsi illuminante e rasserenante. Sembra dunque che il nucleo del libro debba essere questa ricerca del proprio passato e di se stesso: nei primi cinque capitoli del romanzo, il dramma dei Sutpen affiora confuso e incompleto attraverso la mediazione dell'«io» di Miss Rosa Coldfield e di Jason Compson, padre di Quentin; nei rimanenti quattro capitoli il dramma si rischiara in parte e si completa attraverso le memorie di Quentin e le interpretazioni di Shreve, suo compagno di studi alla Harvard. Ma in ultimo, quando i vari frammenti della storia si sono articolati in un'unità coerente e comprensibile, la catarsi non si manifesta, né per Quentin, né per il lettore.

Per il lettore, il motivo principale dell'insoddisfazione è il fatto che egli non riesce a capire perché mai la storia dei Sutpen, alla fine del libro, continui a pesare sulla coscienza di Quentin come un incubo inspiegabile e ossessivo. Il dramma del vecchio Sutpen, con tutta la sua monomania e la sua ingenua disumanità, e quello della sua famiglia sventurata, ci sembrano sì eccezionali, anzi artificiosi e inverosimili, ma non riusciamo a vedervi nulla di demoniaco, di misterioso o incomprensibile. Per noi tutto è chiaro in quella storia, ben individuabili i motivi e prevedibili gli svolgimenti, sappiamo chi è colpevole e chi è vittima, ciò che è tragico e ciò che è semplicemente grottesco. Tutto il gran parlare che vi si fa di destino, di diabolico, di sacra e incomprensibile motivazione metafisica, non riesce a dare alla vicenda una millesima parte dell'imponenza tragica, della religiosità e del vero terrore sacrale, che hanno le invenzioni tragiche dei greci o dei grandi classici cristiani. Faulkner, come si disse di Andreev, ha voluto atterrirci, ma non è riuscito a farci paura. Ancora di più, noi non riusciamo a vedere come la vicenda di Sutpen possa essere simbolica, esemplare del dramma del Sud, né riusciamo a ca-

pire perché mai Quentin debba immedesimarsi così ciecamete in essa. Di fronte a quel superintreccio pesantemente letterario e «bathetic» noi siamo portati a reagire come Shreve, in uno di quei rari momenti in cui Faulkner torna a posare i piedi a terra:

Jesus, the South is fine, isn't it. It's better than the theatre, isn't it. It's better than Ben Hur, isn't it...

Ma per Quentin, evidentemente, non è così. Perché egli non appartiene al mondo dei desti, ma a quello dei dormienti, e il rapporto istituito fra di lui e la storia dei Sutpen non è un rapporto gnoseologico, ma un mero rapporto patologico. Egli è ossessionato e resterà ossessionato sino alla fine. Lo stesso processo per cui si sviluppa il romanzo non è un vero processo drammatico, cioè dialettico (tesi-antitesi-sintesi) ma è un processo di accumulazione e sostituzione di immagini soggettive. Questa poetica dell'accumulazione, del flusso estenuante e ossessivo, che ha preciso riscontro nello stile abbandonato alle suggestioni sensuali e musicali della parola, corrisponde all'irrazionalismo esasperato della cultura aristocratica, quale si riflette nel concetto della storia e dell'esistenza che i personaggi del romanzo enunciano uno dopo l'altro¹²: un assurdo, un incredibile che non trova alcuna spiegazione, un ciclone a cui non c'è più nulla da opporre. Inutile dunque sperare che Quentin possa trarre un significato, una misura morale, da questo incubo della storia, né che in lui possa verificarsi un conflitto tragico. Perché già Quentin non ha fisionomia intellettuale, non è capace di dialettizzarsi. È un apriori che porta già in sé tutte le sue conclusioni: «Nevermore of peace. Nevermore of peace. Nevermore. Nevermore, Nevermore» (p. 373) alla fine come al principio. Né Shreve può ricavare altro dalla storia di Quentin che un'impressione di odio. Ma non è odio, naturalmente: è un'angoscia confusa e senza senso, che ispira pietà come l'ossessione di un malato, ma in cui certo non sentiamo nulla di poetico, di «universale».

Absalom Absalom! non ha nulla che possa accostarlo ai grandi romanzi sostanziati di storia, alle grandi opere del mondo dei desti.

¹² V. nell'ediz. della Modern Library, a p. 100, 127, 142-3 e così via.

Esso appartiene alle opere del mondo dei dormienti, in cui il rapporto poesia-realtà perde il carattere di validità universale. A maggior ragione possiamo dire di questo romanzo ciò che Eliot disse della poesia di Swinburne: che esso sta su un piano a sé, avulso dalla realtà, puramente verbale, o su un piano almeno in cui il rapporto con la realtà è minimo e secondario, come è minimo e secondario il valore razionale della parola rispetto al suo valore fonico, alla sua suggestione sensuosa. Su questo piano di «letteratura» senza catarsi, l'opera è senza dubbio suggestiva, costruita con tecnica mirabile, e tutta mossa da un appassionato empito oratorio. Qualcosa comunque che resta del tutto al di fuori dal filone maggiore della poesia di Faulkner.

Nei racconti della serie Bayard Sartoris, raccolti insieme nel 1938 col titolo *The Unvanquished*, Faulkner ripiega dall'incubo cosmico a una visione sentimentale e piuttosto letteraria della realtà, ben lontana dalla pienezza drammatica dei racconti del 1931: *romance*, in gran parte, e non narrativa. *The Unvanquished*, con la sua galleria di episodi che difficilmente legano fra di loro, è una vacanza del cuore dopo tanti lutti, un'elegia stanca e piena di desiderio di pace. Un Faulkner in tono minore, che può anche riuscire suggestivo e poetico, se accettiamo quella coloritura d'ingenuo, quasi popolaresco, ma stanco romanticismo che toglie il mordente alla visione e rischia sempre di diventare oleografia: nella memoria di Bayard (il più romantico e manierato di questi adolescenti di Faulkner) il passato si trascolora in musicalità languida e piena di *glamour*, le figure si offuscano stancamente nella leggenda, le avventure acquistano il sapore di cose ripetute a lungo e che ormai sono familiari e consuete, non meravigliano più, e perfino le violenze e le uccisioni e i dolori non muovono più l'anima nel profondo né vi destano un conflitto morale, ma riescono estenuanti, invitano al riposo e alla rinuncia. Un mondo di sogno anche questo, in fondo. Ed è quasi in sogno che nell'ultimo e più tardo racconto del volume, *An Odor of Verbena*, il protagonista Bayard fa il suo gesto evangelico di rinuncia: rinuncia al «codice dell'onore» e alla violenza, e almeno per un poco rompe il vincolo fatalistico del feroce mondo faulkneriano. Per la prima volta, in quel mondo risuona una nota di religiosità concreta, umanistica.

Purtroppo, è il clima stesso del racconto, e la mancanza di vera fisionomia intellettuale nel personaggio, che svuotano l'azione di ogni vera validità storico-poetica: la rinuncia di Bayard rimane un gesto romanticamente eccezionale, non tipico; quindi, profondamente non vero. Ben diverso significato e diversa pienezza storica avrà la «rinuncia» (un tema che Faulkner è andato esplorando ormai da tempo) nel racconto *Old Man* che segna il ritorno dell'autore al realismo drammatico dopo la vacanza cosmico-sentimentale degli anni 1935-38.

Faulkner ha sondato in vario modo il comportamento degli uomini nello stato *normale* di violenza del suo mondo borghese: le sue creature maggiori, finora, hanno accettato quella condizione, combattendo la loro disperata e solitaria battaglia. Altre creature, in secondo piano, hanno gettato le armi e si sono fatte travolgere dal ciclone, sono sprofondate nel *nada* esistenzialistico (Sartoris, High-tower, il Quentin di *Absalom Absalom!* e altre figure di quell'incubo). Bayard in *The Unvanquished* ha rifiutato la violenza senza accettare né l'incosciente vita degli istinti né la disperazione del *nada*, ma si è detto come il suo principio umanistico-religioso nasconde in realtà una stanchezza decadentistica, un bisogno aristocratico ed estetizzante di isolamento. I due racconti *Old Man* e *Wild Palms*, intrecciati insieme in una meccanica alternazione tipografica nel volume *The Wild Palms* del 1939, trattano, come ormai faranno quasi tutte le opere di Faulkner, nuove possibilità di rinnegamento della violenza.

Nel primo, che è una delle opere più alte di Faulkner, il «vecchio» del titolo è il fiume, il Mississippi nell'anno della sua grande piena, ed è così profondo il senso di quella natura sterminata, che il paragone fra il racconto e il capolavoro di Twain è giustificato: e si troverà scrupolosità «classica» nella natura di Twain, tumulto «romantico» in quella di Faulkner. In realtà l'epicità delle due opere ha un carattere del tutto diverso: in Twain, fanciullo e fiume sono immagini profondamente accostate, in Faulkner, l'epica nasce dal contrasto tragico fra uomo e fiume, è anche l'epica eterna della lotta dell'uomo misero e piccolo contro l'immane natura. Che l'invenzione acquisti questo ampio valore simbolico, pur restando storicamente determinata, è uno dei meriti fondamentali del racconto.

La sua trama è semplice e facile a schematizzarsi: la storia del detenuto cui l'inondazione offre una inattesa occasione di libertà, e che invece preferisce al caos assurdo e incomprensibile della vita il ritorno alla sicurezza della prigione, potrebbe far credere che il lavoro sia un'altra delle tante facili evasioni romantiche dai problemi della realtà. Si sarà perduto così il senso più profondo della storia, il suo radicale anti-romanticismo, la sua concreta adesione a una realtà storica: la vera poesia di questa storia di una istintiva, contumace e quasi morbosa rinuncia alla vita, è la poesia della scoperta e accettazione della vita. Il «detenuto alto», dagli occhi «azzurri e offesi» del tipico uomo faulkneriano, include in sé e supera in una totalità complessa e drammatica di coscienza la fisionomia immobile dei soliti eroi faulkneriani: in lui c'è amore e odio, coraggio e paura, disperazione e fiducia, malattia e profonda sanità, caos e ordine. Per quanto disancorato dal resto del mondo umano, prima nel penitenziario e tanto più quando risulta ufficialmente morto, respinto da ogni consorzio umano, egli non rinuncia ad essere uomo sociale. Ogni suo atto esprime la coscienza dell'inutilità di una ribellione individuale, di una protesta romantica. Non c'è nulla di romantico nella sua solitaria lotta contro il fiume, né nella sua determinazione di tornare in carcere; né nella sua avventura con la giovane alluvionata incinta. La storia del rapporto fra i due è veramente una storia esemplare del complesso rapporto fra i due sessi, di profonda verità realistica; e la serietà netta e precisa con cui il detenuto alto sa resistere alla violenza del fiume, sa aiutare la donna a partorire e sa uccidere un animale per nutrirla, è vero e poetico sentimento del *senso* della vita, integrazione classica dell'uomo nel suo mondo. Perciò questo detenuto che «sa vivere», che agisce per «his good name, his responsibility not only towards those who were responsible to him but to himself, his own honor in doing what was asked of him, his pride in being able to do it, no matter what it was», che così decisamente rinuncia a ogni sorta di romantico eroismo, ci attrae come uno dei più commoventi, dei più umanamente completi dei personaggi di Faulkner. C'è in lui qualcosa di profondamente sereno, come la pazienza stessa del tempo, e di profondamente fiducioso, e sano. Nei limiti della cultura di Faulkner, l'in-

venzione di *Old Man* è uno dei limiti massimi a cui la sua critica può giungere: con la stessa serenità con cui affronta la violenza del fiume, il detenuto affronta la violenza della società, del meccanismo burocratico che lo afferra e gioca con la sua vita: due mali contro cui è inutile esasperarsi in una romantica lotta individuale, come è inutile afferrare quella illusoria libertà gettatagli in dono dalla sorte. Meglio «to do it in the right way», non lasciare la donna né la barca, compiere fino all'ultimo il proprio dovere, e rispettare in sé, fra tanta miseria, la dignità umana.

Dopo di questo, si dica pure che il detenuto è un *Byron Bunch* che resiste alla tentazione pagana, un *Christmas* senza ossessioni e senza martirio, un tipico «tarato» faulkneriano, che odia il mondo e torna in carcere per sentirvisi «safe, secure, riveted, warranted and doubly guaranteed by the ten years they have added to his sentence», perché fuori, nel mondo, c'è il grido del coniglio morente non «addressed to any mortal ear but rather an indictment of all breath and its folly and suffering, its infinite capacity for folly and pain, which seems to be its only immortality»: il mondo di Faulkner, insomma, dove tutto deve avvenire con dolore e strazio, perché così vuole il divino «old manipulator of all lust and folly». Ma appunto, questo è Faulkner che parla, non più il suo personaggio, che per la maggior parte del racconto gli è sfuggito dalle mani, e si è felicemente manifestato nella sua verità fecondata di storia e nel suo burbero amore per il mondo. Lo stesso amore che purga lo stile di ingorghi e ossessioni e strategie (se tipici difetti faulkneriani ci sono, sono tutti superficiali), e lo fa scorrere ampio, sereno, chiaro, tutto sostanziato di ragione.

Wild Palms, racconto di un'altra rinunzia e di un altro tipo d'amore, così ferocemente pervaso dall'arido e sinistro strepito delle palme selvagge, è la storia di un'evasione romantica e se ne può indovinare la fine dolorosa: Charlotte e Wilbourne, colpevoli di aver tentato di realizzare nel mondo di oggi l'amore per l'amore, pagano la prima con la vita, l'altro col proprio avvenire. È un racconto debole, non profondamente motivato (come tutti quelli in cui Faulkner vuole esplorare il mondo interiore, istituire un dramma interno di idee), e sa troppo di lavoro a tesi, con una tesi che in conclusione

sfonda una porta aperta. Ma tuttavia non ci sentiamo di svalutarlo come hanno fatto quasi tutti i critici. È un racconto di una tristezza paurosa, così commovente e immediato nella sua chiusa esperienza, in quel tentativo atterrito dei due amanti di resistere al *nada* che li avvolge, in quei loro gesti lucidi e coscienti della propria inutilità, che quasi non si riesce a giudicarlo come opera d'arte. I due hanno qualcosa della *hybris*, dell'orgoglio tragico di Miss Emily. Quella aveva continuato a vivere da morta. Dei due, Charlotte riceve la punizione violentemente, ed è annientata, mentre il suo amante sopravvive, legato ad una spenta memoria, accettando il dolore piuttosto che il nulla:

Because if memory exists outside of the flesh it won't be memory because it won't know what it remembers so when she became not then half of memory became not and if I become not then all of remembering will cease to be. — Yes, he thought, between grief and nothing I will take grief.

Sentimentalismo, se si vuole. Ma nel Faulkner genuino come in Hemingway (si ricordino le parole di Robert Jordan a Maria in *For Whom the Bell tolls*) il sentimentalismo è così amaro e sfiduciato da essere nello stesso momento una critica di se stesso. *Wild Palms* ha per noi questo significato di posizione limite, di estrema delusione, che è pure chiarezza intellettuale e lo salva dall'essere una ripetizione inutile di cose già dette, un lavoro decisamente fallito; gli dà insomma una esemplarità, che sarà anche inevitabilmente esemplarità di forma, individuale e inimitabile nel suo ritmo pieno di angoscia, nel suo tono desolato e cinereo.

The Hamlet del 1940, in cui Faulkner aveva sviluppato e organizzato certi nuclei fantastici contenuti in racconti precedenti (*Spotted Horses* del 1931, *The Hound* del 1934 ecc.) s'ambientava in una comunità rurale intorno al 1900, il periodo che vide nascere la nuova borghesia, e faceva ampio ricorso ai temi della tradizione popolare, al suo tipico spirito comico, alla vena semplice e robusta dei *tall tales* tradizionali: tutti questi elementi venivano ad inserirsi nell'opera di Faulkner come nuove tonalità della « poesia della vio-

lenza». Ne veniva una rappresentazione di acceso realismo lirico, ambiguumamente giocata fra tono drammatico e tono grottesco, fra il comico e il sinistro, fra il soggettivo e l'oggettivo, fra l'aposteriori e l'apriori, fra la sincera poesia tutta sorpresa per virtù intuitiva-razionale entro la varietà della vita, e la «strategia poetica» della cultura irrazionalistica. Il libro, pur mancando di quella invenzione centrale e continuata, di quella organazione che giustifichi il titolo di romanzo, e di cui Faulkner sembra dimostrarsi ormai incapace, era ricco e vivo, mirabilmente sostenuto ed efficace, corale, affollato di personaggi delineati con suggestiva maestria, e, a volte, secondato da un sentimento della natura non genericamente romantico e vagamente sensuoso, ma concreto, storico, nutrito di una vera coscienza dei problemi presenti. Nell'episodio di *Spotted Horses*, per esempio, Faulkner riusciva realmente a far vedere come la violenza e la disumanità del presente possano informare di sé anche la serena e semplice vita della campagna, la sana e brusca umanità di quelle azioni. Ma con tutti i suoi meriti, *The Hamlet* restava ben lontano dallo inscrirsi, come qualcuno ha sostenuto, nella tradizione aperta dal grande *Huckleberry Finn* di Twain. C'è un'aria di compiacimento estetizzante, nel libro, di abbandono alla suggestione sensuosa e musicale delle immagini e delle parole, di sontuosa teatralità, che ci fa sospettare che l'autore, piuttosto che partecipare al dramma o alla commedia delle sue creature, per rivelarne la profonda verità, se ne serva come di belle figure per un suo gioco fantastico. Questo carattere estetizzante è più che mai evidente, per esempio, nell'episodio dell'amore dell'idiota Ike con la mucca: noi possiamo ben capire e anche gustare il tono ironico-drammatico dell'episodio, con le sue numerose sfumature parodistiche, sentimentali, patetiche, misticizzanti, e coi suoi giochi di contrasto drammatico, ma in fin dei conti ci chiediamo se Faulkner abbia veramente saputo cogliere la verità di Ike e della sua dolorosa storia, la sua intima poesia (secondo le parole di Michelangelo):

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
che un marmo solo in sé non circoscriva
col suo soverchio...).

e non se ne sia invece servito per un'ennesima esibizione del suo lirismo. Il mondo del *Borgo*, più che poeticamente svelato, si sembra letterariamente velato: solo a tratti riusciamo a coglierne la verità poetica attraverso le zimarre del barocchismo, dell'espressionismo, del lirismo cosmico faulkneriano.

Avevamo indicato uno dei filoni maggiori della poesia faulkneriana in quel gruppo di storie del paese natale che il giovane Quentin racconta nel volume *These Thirteen* del 1931. A questo filone si riconnettono alcuni dei maggiori racconti di questo periodo, *Lion* del 1935, la prima stesura di *The Bear* del 1942, e i tre racconti che lo stesso anno apparvero, insieme ad altri decisamente trascurabili, nello stanco volume *Go Down Moses: The Old People*, la seconda stesura di *The Bear* (a parte, come diremo, quella grossa interpolazione che è la sezione IV), e *Delta Autumn*. In essi, come in quei racconti del 1931, l'«io» del narratore o del poeta interviene non a disancorare la vicenda dalla storia, «a ricrearla liricamente in sé», ma a distaccarla drammaticamente su un piano realistico ed epico di memoria. Quello che vi è di nuovo è che Faulkner (attraverso il novizio Ike MacCaslin) vi trova un rituale simbolico che supera e rinnega la violenza e la brutalità del mondo, riproducendola in un sistema fisso e sacro di regole: la vita della foresta, la caccia, che come simili azioni simboliche in Hemingway, aprono la via alle suggestioni del primitivo e del mistico. Diremmo che non è per questo esito astratto e confuso al suo mondo di violenza, non meno astratto e confuso della metafisica che egli aveva posto a sorreggere quel mondo, che questi racconti possono interessarci. Né indubbiamente questa nuova metafisica ha qualcosa a che spartire con la loro qualità poetica, col loro fascino genuino, con la loro profonda umanità e religiosità. In *The Old People*, dove il vecchio Sam Fathers inizia il giovane Ike alla vita e alle «leggi» della foresta, e segna la sua faccia col sangue del primo cervo ucciso, la vera poesia è delle cose, non dei simboli, e il vero contrasto drammatico è fra la vita vergine, non alienata, dell'antica foresta, e la società disumanizzata e colpevole del presente; fra il mondo della natura che agonizza e il mondo dominato da una società violenta e artificiale, che incalza. Il poeta, scriveva Schiller, è il custode della natura, e dove egli la

vede costretta sotto l'influsso di forme arbitrarie e artificiali, là si erge a testimone e vendicatore della natura. Perciò il Faulkner di questi racconti canta la natura incorrotta e le sue leggende, quelle leggende che solo possono nascere da una relazione sincera e diretta fra l'uomo e la terra; scrive il ciclo poetico di una realtà che muore. Che egli sia cosciente di questa agonia e intimamente convinto, come artista, dell'inutilità di ogni primitivismo, di ogni mistico sforzo individuale di *tornare indietro*, è profondamente dimostrato dalla tristezza di questi racconti, dal continuo ritmo di morte che li pervade, ritmo di progressiva sparizione della foresta, delle sue leggende, dei grandi animali leggendari, degli uomini antichi e sconfitti in tutto tranne che nella coscienza della dignità umana, infine dalla stessa storia di frustrazione e di impotenza del protagonista principale, Ike MacCaslin. Questo è il solo intimo, vero simbolismo della serie di racconti, la loro concreta umanità e religiosità tutta nutrita di spirito popolare e di storia. E questo solo li sorregge come opere d'arte.

Quello che c'è indubbiamente di mistico, di simbolismo fumoso, di irrazionale a sfondo escatologico, è, diciamo, cosa privata di Faulkner, e non della realtà che egli svela poeticamente. Ed è facilmente scindibile dalla vera essenza poetica, resta qualcosa di impervio e indigeribile, come il famoso quarto capitolo del secondo *The Bear*.

S'intenda dunque che il cervo fantasma di *The Old People*, che Ike vede dopo il suo battesimo della foresta, è un cervo leggendario e non un simbolo mistico, e il suo significato poetico si risolve tutto nel fascino dei boschi e delle ataviche lontananze che il racconto respira. E similmente l'orso Old Ben, nel primo *The Bear* e nel secondo, non è un simbolo o una allegoria, ma un orso di carne e ossa, che l'immaginazione popolare colora di leggenda. E tutto ciò che Ike impara da quella fascinosa esperienza l'impara non dall'Orso come astratta entità o divinità benigna (secondo la schematizzazione di certa critica), ma dalle varie azioni della caccia, dal suo rapporto tonificante con l'orso stesso, che impone certe regole e certe virtù, dalla lezione di resistenza, di umiltà e di coraggio che gli dà il piccolo cane bastardo, dall'altra grande lezione di umanità che gli dà Sam Fathers e tutto il clima solenne e religioso della foresta. Ma già nel racconto *Lion* del 1935, in cui è pure la genuina poesia dei boschi

e delle azioni e degli animali (anch'essi, come le cose, legati al destino dell'uomo, e che quindi possono insegnargli, come il feroce e valoroso cane Lion, una grande lezione di umanità) Ike si presenta improvvisamente tramutato in una opaca figura mistica, che falsa la propria esperienza storico-poetica e ne ricava un sogno neurotico, un impossibile martirismo, un modo di essere interiormente inverosimile. Ike, per rinunciare alla violenza del mondo, rinuncia alla terra che è maledetta da Dio, maledetta a causa della schiavitù e della malvagità dell'uomo bianco; butta via il bambino insieme all'acqua sporca, direbbero gli inglesi. Non era questa la lezione della foresta morente, come Faulkner stesso l'aveva sentita: il personaggio di Ike maturo è una imposizione dell'autore sul suo stesso sentimento. E difatti, in *Lion*, non è l'Ike mistico che ci interessa: c'interessa la lotta e la morte di Lion, il dolore umanissimo del rozzo cacciatore Boon, la grande ed epica storia dello spegnersi dei boschi.

Quando Faulkner riscrisse *The Bear* per il volume *Go Down Moses* del 1942, egli fuse insieme queste varie storie di caccia in un capolavoro di intensità e di concentrazione drammatica: poesia della memoria e dell'avventura, poesia dello spirito della foresta e delle sue creature, e insieme canto epico dell'agonia della natura. In questo senso le prime tre sezioni e la quinta si snodano senza fratture in un ritmo intenso e di grandiosa desolazione, che è nello stesso tempo scarno, concreto, luminoso, nutrito di realistica pienezza, fondamentalmente classico. Dal noviziato di Ike nella foresta, alla sua intima partecipazione alla sua vita e alla sua leggenda (e non vedo perché debba intendersi come una partecipazione mistica), alla grande e complessa esperienza della caccia (ricca d'un senso così vivo dell'umanità e dei suoi problemi, e di una religiosità che è istanza immediata e sincera dell'uomo), al crepuscolo della foresta potentermente rappresentato nella scena dell'ultima gita di Ike, l'opera si snoda e si compie in quella *circulata melodia* della vera arte, che è opera del sentimento insieme e della ragione, esemplare e coerente in ogni sua parte, intimamente e storicamente verosimile. Quando Malcolm Cowley presentò *The Bear* nella sua antologia faulkneriana con una nota sulla frattura esistente fra la quarta parte e le altre, i critici alzarono grida sdegnate di protesta. Eppure è proprio così, e

nessuna strategia critica riuscirà a rendere bianco ciò che è nero, digeribile ciò che è indigesto, verosimile ciò che è radicalmente inverosimile e assurdo. Si diverta chi vuole a parafrasare la sterminata elucubrazione di Ike su Dio e l'America, sulla maledizione della terra, sull'essenza mistica della razza negra, sugli orrori (incesto, mescolamento di razza, delitto) che inaspettatamente si scoprono nella sua famiglia, sulla sua rinuncia pseudo-evangelica. Non v'è niente di profondo, del resto, semplicemente un'esasperazione irrazionalistica del puritanesimo. Non v'è nulla infine che leghi, se non per schemi acrobatici (*lucus a non lucendo*) alla poesia del racconto di *The Bear* e di tutta la serie della foresta. Che Faulkner stesso, del resto, non riuscisse a credere da poeta nel suo tramutato personaggio, è evidente nell'ultimo bel racconto, *Delta Autumn*, che è come l'ultimo atto di questo crepuscolo della foresta. Il vecchio Ike va a caccia nel Delta, dove restano ancora le ultime distese della foresta, insieme al nipote e ai suoi giovani amici. È un Ike arzillo e rasserenato, convinto delle grandi sorti dell'America (da cui evidentemente, in qualche modo, la maledizione s'è sollevata), un Ike ottimista, un qualcosa di mezzo fra un Pangloss e un David Herbert Lawrence; sono invece i giovani ad essere amaramente realistici, sfiduciati, pessimistici. Ma dopo le placide meditazioni notturne, al mattino la sincerità dell'umanesimo evangelico del vecchio è messa alla prova, dinanzi alla meticcia che il giovane MacCaslin ha reso madre, e che viene come Lena Grove ma con tanta più umana nobiltà e coscienza, in cerca dell'uomo che ama. E il vecchio la scaccia, le offre del denaro, la respinge con parole vuote e farisaiche. La risposta che la donna gli dà prima di andarsene è fra le cose più poetiche e commoventi di Faulkner:

«Old man», she said, «have you lived so long and forgotten so much that you don't remember anything you ever knew or felt or even heard about love?».

Poi il canuto Ike ritorna alle sue placide e inette meditazioni, al suo crepuscolo di aridi pensieri in un'arida stagione. No, decisamente il Faulkner poeta non riesce a staccarsi dalla sua realtà di violenza e di disfacimento. Quando vuol farci accettare la sua panacea mi-

stica ai mali del mondo, s'allontana dalla realtà e dalla storia e s'allontana dalla poesia.

4. Da *Intruder in the Dust a A Fable (1948-1954)*

Sicché quest'ultimo periodo dell'attività di Faulkner non riusciamo a considerarlo, con qualche eccezione, che come la storia di una progressiva involuzione. Finora, nel bilancio tra la sua ideologia e la sua spassionata virtù poetica, era sempre il secondo clemento che predominava: ed egli ci aveva dato, se non profondi caratteri, proprio una poesia di quell'azione umana, di quell'uomo sociale e storico, di quelle cause storiche di una decadenza, che la sua confusa metafisica voleva negare. Anche dove Faulkner si sfrenava in barocchismi e psicologismi e melodrammatismi, i suoi testi erano quasi sempre sostenuti, in certo modo, da una sanità realistica; i suoi furiosi sfrenamenti di stile erano quasi sempre, in certo modo, vivificati da un addentellato a una realtà (a una terra, a una cultura). Erano a *savagery of his age*, oltre ad essere a *savagery of his art*. Faulkner non aveva mai rinunciato del tutto a immedesimarsi con le sue creature, non s'era mai messo apertamente a predicare. L'immagine che egli ci dava, nei suoi maggiori libri, della realtà del Sud era una lucida testimonianza critica d'una realtà di violenza e di disfacimento, che nella sua poetica evidenza superava il punto di vista personale, puritano e partitico, dell'autore, e si pondeva tra le più profonde e oggettive rappresentazioni realistiche del mondo moderno (non per nulla Faulkner riteneva i *Buddenbrooks* il più grande romanzo dell'età moderna). Nella rappresentazione di questa realtà Faulkner s'era spinto fino alle soglie della seconda guerra mondiale, e in *Delta Autumn* aveva posto a fronte l'inefficace e verbale ottimismo del vecchio Ike e il pessimismo sfiduciato dei giovani.

Intruder in the Dust, il romanzo pubblicato nel 1948 dopo sei anni di silenzio (gli anni della seconda guerra mondiale) affronta ancora una volta il tema fondamentale di Faulkner, il problema di uscire dal circolo chiuso della violenza. È evidente che il romanzo vuol essere la storia di una educazione dei sentimenti: nella coscien-

za immatura e malleabile di un adolescente si imprimono le immagini della realtà del Sud, immagini di antico e rinnovato rancore, di incomprensibile durezza e violenza, emozioni indistinte, figure avvincenti e torreggianti ma ambigue (giuste o ingiuste, da amarsi o da odiarsi?). Nella coscienza in sviluppo dell'adolescente Mallison si riflette l'umiliazione inflittagli dal negro Lucas, che sostiene con testarda dignità i propri diritti umani, e nasce il conflitto tra l'istintiva inferiorità che egli sente dinanzi al negro, e la convinzione di una propria superiorità di bianco, nutrita dall'orgoglio e dall'odio razziale; ma l'egoistica soddisfazione che gli dà l'arresto del negro accusato di omicidio, si tramuta in ansioso e irresistibile desiderio di chiarezza, non appena s'imprime nella sua anima il dubbio dell'ingiustizia e la ripugnanza istintiva per la disumanità del linciaggio che è minacciato. Desiderio di chiarezza, ansia di maturazione lo spingono a un'avventurosa ricerca di giustizia, nel corso della quale egli si matura, diventa uomo, acquista cioè coscienza dei diritti e della responsabilità umana, e della discriminazione fra giusto e ingiusto, amore e odio. Ma questa, che è l'invenzione-base del romanzo, è oppressa e deformata da elementi eterogenei, e costretta ad uno schematismo imposto meccanicamente, in vista di una tesi aprioristica e antistorica: che i «mali» del Sud siano da risolversi tutti ad opera del Sud stesso, senza intromissione altrui (degli Stati del Nord), con una bonifica morale. Questa tesi separatistica prende la mano all'autore e lo spinge a fare di Lucas un'inverosimile figura simbolica, del *climax* del romanzo un miracolo sentimentale a conclusione di una avventura rocambolesca, e ad introdurre l'invadente figura dell'avvocato Gavin Stevens; il quale produce, con le sue gonfie perorazioni di dubbio gusto, uno scompenso irreparabile nella struttura del lavoro. Invece di porre l'accento sul rapporto Lucas-Mallison, che solo avrebbe potuto fondare poeticamente la maturazione del protagonista, Faulkner (sebbene avesse dinanzi il mirabile esempio di Huck Finn) ha ridotto l'azione nei termini di un astratto conflitto fra Bene e Male, culminante nel trionfo del Bene: che è appunto lo schema rigido della *detective story*, imposto di peso ad una realtà che non lo sopporta. Ne risulta, malgrado la maestria psicologica dello scrittore, l'autenticità dell'ispirazione fondamentale, e i virtuosismi della

forma, un libro di propaganda anacronistica scritto con una florida vena di anacronistica retorica. Opera fra le più trascurabili di Faulkner, superata soltanto, in questo senso, dai noiosi racconti polizieschi del libro successivo, *Knight's Gambit*¹³. In *Requiem for a Nun* del 1951 lo schema poliziesco si complica di un simbolismo misticizzante, di un eretismo mistico. Dalla violenza e dal «male» della realtà, ormai quasi del tutto disancorata dalla storia, non si esce che per estasi irrazionalistica. Nel *Requiem*, voglio dire nella parte del libro che è scritta in battute e didascalie come un dramma, Faulkner riesuma uno dei suoi personaggi più vivi e spregevoli, Temple Drake, e si propone di «bonificarla moralmente» attraverso il dolore. A questo scopo si imbastisce un intreccio con vecchi motivi e logori espedienti psicologici (le lettere d'amore con cui il gangster ricatta l'ormai rispettabile Temple, la ricaduta nel peccato con il progettato abbandono del tetto coniugale) e si introduce un personaggio simbolico, l'antica Nancy di *That Evening Sun*, del resto ormai priva di ogni verità umana e poetica. Nancy, monaca nera, mistica prostituta, simbolo di una volontà disperata di giustizia che diventa vendicatrice, o di tutto quello che volete (perché è un vuoto simulacro che si può riempire a piacere), per trattenere la padrona dalla fuga strangola il bambino di lei, ed è condannata a morte. Interviene il garrulo Stevens e chiarisce tutto: «Sì, la salvezza del mondo è il dolore dell'uomo», la divinità ha dato a Temple, per mezzo della mistica Nancy, l'occasione di soffrire. Ciò è costato la vita di un bambino, ma che importa quando tutto si sistemerà legalmente con la morte della «colpevole»? Questa va al suo martirio ben lieta, circonfusa di sacra venerazione: «Noi non siamo venuti qui per salvare Nancy», dice Stevens in prigione. Tutto è bene quel che fa soffrire. Faulkner vuole riportarci, col suo irrazionalismo, a quel gretto deismo settecentesco così ferocemente ironizzato dal dottor Johnson. E il peggio si è che questa dottrina del fine che giustifica il mezzo, non conosce più il suo stesso fine, ed è inutile chiedere a Faulkner in che cosa consista la fede che dovrebbe muovere i suoi

¹³ V. la sennata critica che ne fa l'O'Connor, cit.

personaggi e dare un significato umano e poetico a tutto il dramma. Al climax dell'opera troviamo queste battute fondamentali:

Nancy (moving on after the jailor): Believe.

Temple: Believe what, Nancy? Tell me.

Nancy: Believe. (She exits etc...).

Ma non può esserci senso né poesia in tali responsi di sibille, e questa «fede per la fede», a cui si deve il *Requiem*, dramma di marionette che esprimono sentimenti estranei alla loro entità legnosa, è un pericoloso irrazionalismo. Il quale, come svuota il mondo dell'intelletto, rischia di svuotare anche il mondo morale. Nel *Requiem*, il misticismo ha portato Faulkner a dare una speciosa giustificazione a un atto che resta disumano e mostruoso, e ciò che più urta è che Faulkner stesso non ne sembri cosciente. Reale, per lui, è solo l'astratto anelito di fede, e questo l'ha reso incapace di sentire che l'azione bestiale della sua nera fantasima è in ogni caso inconciliabile con un vero umanesimo e una vera religiosità. Ma noi sospettiamo fondamentamente che l'ultimo Faulkner rischi di diventare garrulo come il vecchio Ike MacCaslin: ne sono prova, purtroppo, le allegorie fumose, impervie, del tutto refrattarie alla manzoniana «esigenza della realtà» che egli ha prodotto di recente. In *Notes on a Horsethief* del 1951 (poi incorporato in *A Fable*), non più personaggi reali ma ambulanti allegorie, non più coro umano ma masse da palcoscenico, non più viva, complessa, feroce terra del Sud, ma un paese da operetta. Come l'avventura rocambolesca del gruppo dei protagonisti possa essere «una gloriosa leggenda, un'immolazione, un'apoteosi, una parola d'amore e di sacrificio», non sapremmo dirlo e non vale la pena di chiederselo. Ciò che noi vi vediamo è il misticismo per il misticismo, l'apoteosi dell'individualismo che diventa involontaria parodia di se stessa. Che cosa sia «il sereno e inalienabile diritto dell'uomo alla sua follia», di cui l'intero Sud si fa sostenitore, e come si concili con esso l'attacco faulkneriano alla «piovra di Wall Street» e ai milionari del New England, Dio solo può saperlo. Se l'uomo ha diritto ad essere folle, cosa mai non sarà possibile, e a quali mostruosi compiacimenti non porterà questa violenza benefica, questo rovesciamento dell'intuizione fon-

damentale di Faulkner? L'unica cosa di cui siamo sicuri, è che non porterà alla poesia; e questo sarà in fondo poco male, dopo le vere opere di poesia che Faulkner ci ha dato. Ma tuttavia addolora e urta trovare ancora nelle *Notes*, come nella storia del prete suicida in *A Fable*, i segni sgradevoli della decadenza dell'intelletto in Faulkner. Nelle *Notes*, uno dei protagonisti, l'avvocato, ha per autista un negro assassino, che egli ha sottratto dal penitenziario. E vi si narra a un certo punto come costui abbia ucciso una donna con un rasoio: il modo compiaciuto e sensuoso, il ritmo elegante come di fine danza con cui l'atto orribile è raccontato, è un altro segno della crisi dell'umanesimo di Faulkner. Quanto all'ultimo e mastodontico suo romanzo, *A Fable* del 1954, a cui pare che egli abbia lavorato nove anni, noi senza dubbio dobbiamo leggerlo con riverenza per il gran peso di meditazione e il travaglio che sono entrati a far parte di quella gran costruzione neo-snechiana, e per la nobiltà degli intenti che pure si possono individuare per mezzo al gran sumo del misticismo di Faulkner: l'amore degli umili, la ferma coscienza della dignità umana, la perorazione per la pace, l'accusa terribile contro la guerra e i suoi falsi ideali. Né vogliamo nascondere la nostra ammirazione per la grande maestria dello scrittore, per la sanguigna imponenza del suo linguaggio, per l'abilità consumata con cui egli, come un vecchio Nettuno, può muovere con un corrugare di ciglia le onde del suo oceano verbale, e scatenare tempeste e raffrenarle in equorea pace. Ma che *A Fable* sia un'opera di poesia lo neghiamo con altrettanta sicurezza: anzitutto perché essa non è fecondata dalla storia e non è fecondata dalla ragione. Anche le favole, per essere poesia, hanno bisogno di una profonda adesione al presente, di una verosimiglianza interiore che rispetti *nello stesso tempo* l'esigenza della realtà, e la sceli sensitivamente e la illumini intellettualmente. Non c'è alcun addentellato alla realtà, alcuna verosimiglianza nell'assurda invenzione di *A Fable*, in quella mostruosa allegoria irrazionalistica condotta sulla falsariga della passione di Cristo, e non c'è neanche, beninteso, il riflesso della poesia dei Vangeli, i quali erano tutti nutriti di storia e di verità intellettuale. Nessuno potrà dare il suo assentimento poetico al fantomatico caporale-Cristo, o al Generalissimo che è insieme suo padre, suo tentatore e suo carne-

fice, o alle tre esotiche Marie o ai dodici apostoli e a tutte le altre figure allegoriche che senza alcuna coerenza si accozzano con i personaggi non allegorici. Per misturare assieme avvenimenti storici (la scena è il fronte francese durante la prima guerra mondiale), e avvenimenti allegorici, verosimile e inverosimile, Faulkner è costretto a delle acrobazie d'intreccio degne delle *Mille e una notte*: e ne risulta qualcosa di orridamente intricato, che non è più una parola ma un sogno neurotico, un incubo ossessionato e ossessionante. Nessuno dei personaggi della storia ha una fisionomia intellettuale e un pensiero. Essendo posti a-priori come allegorie, che debbono muoversi sullo schema della parola, essi non vivono di vita propria, ma servono da portavoce all'autore, che attraverso di essi intesse le sue eclettiche elucubrazioni, e si muovono come fantasmi in un panorama di infernali violenze, di orrori, di sangue che farebbe invidia a un Seneca, e che non è la Francia come non è più alcun paese reale o immaginabile di questa terra. Staccatosi dal suo mondo e dalla sua cultura, Faulkner non riesce più che a costruire in astratto, riversando in un gioco a vuoto dell'immaginazione tutta la sua abbondanza del cuore¹⁴.

Ciò che noi preferiamo dell'ultimo Faulkner, e ciò in cui ritroviamo la sua genuina poesia, sono quei tre lunghi capitoli meccanicamente inseriti fra episodio ed episodio del *Requiem for a Nun*: «The Courthouse», «The Golden Dome», «The Jail», e lo scritto più recente apparso su *Encounter* dell'ottobre 1954, «Mississippi». Sono in certo modo delle ricapitolazioni della saga di Yoknapatawpha County, dei canti della memoria e delle memorie della propria gente. Vi ritroviamo con immenso sollievo, dopo tanti sogni morbosi,

¹⁴ Per una recente analisi del romanzo, v. ora Delmore Schwartz in *Prospetti*, 10, inverno 1955, pp. 163-173. Lo S. ha fatto un'abile e acuta disquisizione su alcuni problemi interpretativi della complessa e astrusa tematica di *A Fable*. Non c'è tuttavia nulla, nel suo articolo, che dimostri la profondità della concezione di Faulkner, o che almeno cerchi di inquadrarla in una chiarificante prospettiva storica. Nel confronto tra Faulkner e Dostoevski, tutto ciò che S. riesce a dimostrare è che la visione di Dostoevski è concreta, quella di Faulkner astratta. Che poi la dedizione a un cavallo, in *Notes on a Horse thief*, possa essere una «stupenda metafora» per una rinnovata fede nell'umanità, è cosa che ci resta incomprensibile. Tutto sommato, l'articolo di S. non arriva a dimostrare la validità poetica dell'opera, ma ne illumina egregiamente il sotterraneo estetismo.

la realtà dell'America folta di leggende, di avventure, di meravigliose scoperte, di duro sudore e sangue umano, quell'America che è stata terreno della nostra coscienza, provincia della nostra cultura. Quell'America svelata nella sua drammatica diversità, ricca di simboli, certo, se il simbolo è quella esemplarità, quella vasta risonanza tutta spiegabile e prenna di storicità che il poeta sa dare alla sua invenzione: in questo senso la *courthouse* o il carcere sono i simboli della fede umana nella giustizia sociale, dell'antica fiducia che ha retto l'uomo nella lotta contro le forze ostili della natura. Faulkner canta la grandiosa desolazione del continente, l'epica della civiltà puritana, la nemesi che viene periodicamente a smorzare l'orgoglio di questi piccoli uomini che lottano, costruiscono, distruggono, vanno a caccia, viaggiano sui grandi fiumi, fondano città, si consumano nel vizio, soffrono, e lavorano e arrivano a realizzare le grandi conquiste della volontà umana. Canto di tristezza e dell'effimero, ma insieme inno alla gioia di vivere e all'amore della terra, a quella lealtà ad una *humus* e a un lavoro, da cui nascono le semplici virtù, la fiducia nella libertà, la vera dignità umana. Ritroviamo in questi «pomi storici» tutti i motivi della tradizione popolare nordamericana, che si illuminano di invenzioni fantastiche, e rinascono in una vera poesia della realtà.

Sebbene Faulkner dia l'impressione di entrare, anche per le sue doti straordinarie di «imaginifico» e di tecnico, nella corrente del più audace sperimentalismo moderno, in realtà le sue doti più genuine di poeta vanno cercate nei suoi lavori più lontani da ogni simbolismo e psicologismo, come da ogni ansia di innovazione formale. Faulkner ha trovato il suo saldo legame con la grande tradizione del romanzo americano ed europeo non attraverso l'irrazionalismo delle cosiddette culture di avanguardia, ma nella scoperta (invenzione, da *invenire*, trovare) della sua terra e della sua genuina tradizione realistica. Nei suoi maggiori romanzi e racconti del periodo 1930-1942, egli dette una rappresentazione drammatica e oggettiva della vita del Sud che ha quella pregnanza storica, quella adesione intellettuale ai problemi del tempo, quel senso della oggettività del reale che è caratteristica delle più grandi opere del nostro tempo. Beninteso, egli rovesciò anche in quelle opere il proprio culturalismo, le proprie ideologie, la

propria mentalità di rappresentante di una cultura aristocratica in crisi. Ma tutto ciò, nei romanzi della sua maturità (in *Sanctuary*, in *Light in August*, nei grandi racconti della vita del Sud), resta difetto superficiale e secondario. Il fatalismo pessimistico del primo periodo, come il misticismo più tardo, la «cosmicità» dei momenti in cui egli scrive «to a theory of the Universe», e tutto il complesso delle sue credenze, sono in quelle opere appena una vclatura che non compromette la vera *invenzione* o scoperta poetica. E tocca al lettore provveduto, per il Faulkner come per ogni altro autore, saper mettere gli accenti dove vanno messi, distinguere l'essenziale e il duraturo da ciò che è accidentale e caduco, e che non può mancare in nessuna cosa umana. Così noi cercheremo in *Light in August* non la parabola allegorica o lo schema di simboli strategici, ma la ferrea realtà rivelata con tanta vcrità poetica; e per noi Christmas sarà un simbolo non perché muoia di venerdì, ma perché il suo dramma di creatura viva, unica, piena di tare e di miserie, è la storia esemplare di tutti coloro per cui «non c'è posto all'albergo», da Cristo all'ebreo perseguitato, al proletario senza tetto. In *Sanctuary* scarteremo ogni allegorismo o morbosa suggestione decadente, per vedervi la poesia della realtà feroce che il poeta sforza facendosi vindice della natura. E in *The Bear* non vorremo chiederci che simbolo sia l'orso o il cane, ma li vedremo come creature vive di una realtà piena di fascino o di solennità sacrale; ci interesseremo della caccia e non del simbolo della caccia, gusteremo la poesia del primitivo senza cedere alle suggestioni del primitivismo o perdere la testa a interpretare le fumose elucubrazioni irrazionalistiche di Ike-Faulkner. Ci accorgeremo anche che nelle ultime opere il fumo si è fatto enorme, e trascurabile la vera invenzione poetica: che al posto della vera religiosità emanante da una istanza sincera e chiara dell'uomo, s'è posto un ossessivo e astratto misticismo, una fede che non sa più in che cosa credere, che spande oscurità invece di luce, che popola il mondo di astratti fantasmi.

Sapremo anche distinguere dove il tecnicismo ha trascinato Faulkner verso gli iperuranci del puro verbo, e il mondo delle iperboli, e dove invece il suo magma verbale è fatto di parole razionali, di cose, è fecondato da una tradizione sana e viva pur nella sua retor-

rica appassionata, e gli serve insomma per scoprire la poesia entro la vita, e non per coprire il vero di una graveolente e ipnotica poeticità. E questo sarà sempre in *Light in August*, in *Sanctuary*, nei racconti che abbiamo indicati, nel Faulkner realista e tutto comprensibile senza rischio di slogature cerebrali. Noi siamo convinti che, per quanta cultura possa essere entrata nei suoi libri, la *Weltanschauung* di Faulkner, la sua geografia mentale restano sempre caratterizzate da una semplicità ingenua e popolaresca. La sua accentuazione estrema delle azioni e dei caratteri è tipica della fantasia popolare, come di questa è tipica la sua tipologia (sadismo, autoerotismo, omosessualismo, masochismo, incesto, esibizionismo ecc.), il suo *humour*, la particolare genesi dei suoi simboli.

Si è già accennato alla poca complessità dei suoi personaggi, alla sua incapacità di creare figure di profonda fisionomia intellettuale. Critici come il Kazin, Jean Paul Sartre e André Gide, partendo da diversi punti di vista, si sono trovati d'accordo nel rilevarc che i personaggi in apparenza più complessi e tormentati di Faulkner sono in realtà tutta buccia, come la cipolla di Peer Gynt. Nell'interno, dove dovrebbe prodursi il conflitto di coscienza, hanno uno spazio vuoto. In realtà Faulkner stesso non sa gran che sui loro pensieri: dove essi cominciano a pensare, scoprono tutti una fisionomia identica, perché è Faulkner che pensa per loro, e, con tutto il rispetto per il poeta, dobbiamo dire che la sua possibilità di pensare non è proprio eccezionale. Questo vuol dire semplicemente che Faulkner è un poeta diverso da Melville o da Dostoevski: mentre quelli erano insieme intelletto e sangue, Faulkner è solo sangue. Mentre non c'è limite a quello che Dostoevski può scoprire dentro i suoi personaggi, dove si svolgono le sue grandi tragedie di idee, Faulkner invece conosce già in partenza tutto ciò che farà pensare alle sue figure. La sua poesia è altrove, l'abbiamo detto: nella coralità del suo mondo, nella sofferenza mai cieca e disperata delle sue creature, nelle loro azioni e nelle cose e nella natura che li nutre di sé. Con Hemingway, Faulkner è certo il più grande scrittore realista dell'America moderna. Non ci sono basi per sostenere che Faulkner abbia un pensiero più profondo di quello di Hemingway. Hemingway non era del Sud, non aveva tanto cumulo di sofferenze fisiche, tanta matta bestia-

lità da inventare. La sua provincia era differente, e del resto egli si guardò quasi sempre dal simbolismo fumoso, capì meglio che l'età del simbolismo era passata, che ci si poteva ricongiungere alla grande tradizione tenendosi strettamente alle cose, come avevano fatto Tolstoj e Thomas Mann. Ma d'altra parte Faulkner aveva da opporre al caos del mondo borghese una certezza più solida e profonda del *code of behaviourism* hemingwaiano, ed era il senso del profondo rapporto religioso e risanatore fra l'uomo e la propria terra, fra l'uomo e il proprio lavoro. Quando egli, al culmine di un drammatico viaggio per le angosce del presente, arriva a questo sentimento, allora scrive la sua poesia più alta, e aggiunge veramente qualcosa di nuovo alla poesia americana e alla nostra coscienza.

NEMI D'AGOSTINO

LA CONCEZIONE DELL'ARTE IN GEORGE SANTAYANA

Nell'ultimo capitolo del *Realm of Spirit* (1927) George Santayana chiariva l'affermazione contenuta nella prefazione a *Scepticism and Animal Faith* (1923): «Here is one more system of philosophy». Dopo aver sottolineato come non fosse stata mai sua intenzione presentare una *Weltanschauung* «contenente la soluzione per tutti i problemi», così continuava:

It would be a revision of the categories of common sense, faithful in spirit to orthodox human tradition and endeavouring only to clarify those categories and disentangle the confusions that inevitably arise when spontaneous fancy comes up against an intricate inhuman world¹.

Questo piano è stato realizzato dal Santayana, nel senso che il suo sincretismo, e spesso addirittura mimetismo filosofico, non perde mai di vista i concetti più acquisiti del cosiddetto senso comune, convinto com'egli era che nelle opinioni collettive si trovasse riassunta, sia pure in forma oscura ed indifferenziata, la sapienza di tutta la «Life of Reason». Nonostante ciò, il sistema, inteso come temporale classificazione, come formulario psicologico, gli nasce proprio dalla preoccupazione di creare una «grammar of the spirit»², un linguaggio che, al di là delle intenzioni del creatore, si cristallizza sempre più, via via che il Santayana veniva allargando il raggio dei problemi considerati.

In questo senso si può parlare di un sistema eclettico, riassumendo in sé tutte le principali tappe dell'esperienza filosofica umana. Egli stesso ce lo dice nella *Brief History of My Opinions*:

¹ P. 826 dell'edizione in un solo volume: *Realms of Being*, New York, C. Scribner's, 1942.

² Idem, pag. 853.

My matured conclusion has been that no system is to be trusted, not even that of science, in any literal or pictorial sense; but all systems may be used and, to a certain point, trusted as symbols³.

Il metodo di esame applicato ai problemi, viene ad essere spesso vario ed incerto, oscillante com'è tra il logicismo naturalistico di Aristotele, la trascendenza platonica intesa piuttosto in senso platoniano, ed il meccanicismo sociologico e psicologizzante filtrato nella filosofia anglosassone dal connubio di una metodologia scientifica di derivazione positivistica e dell'escatologia puritana.

È interessante seguire la parabola dell'interesse di Santayana per l'arte, ed il doppio piano sul quale egli si muove nel considerare l'attività artistica e lo sviluppo del gusto.

Preoccupato di non isolare una facoltà dello spirito dalle altre⁴ e di salvare i valori dell'universalità, senza distaccarli dall'origine naturale dell'elaborazione empirica, il Santayana dà dell'arte due diverse definizioni.

Da un lato essa gli appare come la capacità della ragione di propagarsi, di sistematizzare sempre più in categorie dell'utilità, l'oscuro e poi lentamente chiarificato contenuto dell'esperienza, ed in questo senso essa è, si potrebbe dire hegelianamente, il «metodo» ed il ritmo di tutta la «Life of Reason».

L'arte è, in questo stadio, una generica abilità che poi si concretizza nella creazione di mezzi utili ad assicurare il progresso

³ Il saggio (del 1930) venne scritto per il volume antologico *Contemporary American Philosophy: a Symposium*, ed è ristampato nel volume della Modern Library, *The Philosophy of Santayana*, a cura di Irwin Edman, New York, 1936.

⁴ È bene notare come per Santayana la ragione sia «a reflection which gathers experiences together and perceives their relative worth» (*Reason in Common Sense*, primo volume dell'opera *The Life of Reason*, II ediz., introd.). Il fine cui tende la ragione è il progresso e questo a sua volta ha come fine la realizzazione della felicità, che si raggiunge soltanto dando realtà agli ideali. «The Life of Reason will then be a name for that part of experience which perceives and pursues ideals—all conduct so controlled and all sense so interpreted as to perfect natural happiness» (*idem*).

La «Reason» che il Santayana insiste nel distinguere dalla «Mind» della «Fenomenologia» hegeliana, è un elemento intellettuale-vitalistico in cui si riassumono tutte le percezioni, le tendenze psicologiche ed ideali dell'umanità e si trasforma in arte, cioè in capacità subiettiva di realizzare i suoi fini «in the spontaneous expression of liberal genius in a favouring environment».

che è in se stesso un fatto etico, visto che il fine di ogni azione è la pienezza della vita, il che coincide con la felicità: «progress is art bettering the conditions of existence».

Questa attività raffina continuamente l'esperienza, rende possibile il perpetuarsi delle conoscenze acquisite e diviene coscienza esterna e realizzata dell'esperienza individuale. L'arte come azione, come «congenial stimulus to the soul», può produrre «incidentally» il bello ed è su questo punto che il Santayana è costretto maggiormente a ricorrere ad un'astratta classificazione psicologica da cui, in tutti i suoi numerosi scritti, sempre sostiene di volersi tenere lontano.

Tra la sensazione, cioè l'esperienza via via assinata dalle realizzazioni dell'arte, ed il discorso razionale, cioè il massimo punto di allontanamento della ragione dal terreno concreto da cui ha tratto le sue premesse, la simbolizzazione del materiale empirico, c'è una regione «of deployed sensibility», rappresentata dall'immaginazione la quale, rivestita delle forme offerte dall'utilità e dalla tendenza umana ad assicurarsi la felicità, crea i valori estetici.

Nel definire l'immaginazione, il Santayana si tiene sempre nell'ambito di un irrisolto dualismo. Mentre da una parte l'immaginazione è un aspetto della «Life of Reason», dall'altra tende ad improntare di sé tutta l'attività della riflessione, e questo contrasto si richiama alla necessità di un valore universale che non sia spiegato dai prodotti del «progress of Reason», ma che ne costituisca la sorgente ontologica. L'idea della bellezza viene ad adeguarsi a quella che abbiamo di Dio, il cui pensiero conferisce perfezione allo stesso soggetto.

There is then, a real propriety in calling beauty a manifestation of God to the senses, since, in the region of sense, the perception of beauty exemplifies that adequacy and perfection which in general we objectify in an idea of God⁵.

Qui appunto siamo di fronte al secondo significato che l'arte ha nel pensiero di Santayana. In varie occasioni, egli negherà ogni va-

⁵ Introd. a *The Sense of Beauty* (1896).

lore ad una teoria che volesse vedere quegli «aesthetic values» avulsi dal contesto del tessuto umano-naturalistico che li ha generati, e quindi sosterrà l'impossibilità di un pensamento dell'estetica, staccata dal complesso delle altre attività della «Reason».

Tuttavia, perché quei valori possano assurgere ad elementi operanti nella coscienza del processo, è necessario vederli come essenze, la cui esistenza non è condizionata al loro essere prodotte, ma che, platonicamente, hanno il valore di paradigmi, di esempi inalienabili.

Su questa base la poesia acquista un valore di evocazione, ma anche un senso strettamente speculativo, visto che è capace di puntualizzare intensivamente quello che la filosofia spiega in modo sistematico. L'oggetto, sia della poesia che della filosofia, è la teoria:

A steady contemplation of all things, in their order and worth... A philosopher who attains it is, for the moment, a poet; and a poet who turns his practised and passionate imagination on the order of all things, or on anything in the light of the whole, is for that moment, a philosopher⁶.

Il fine cui tende tutta l'attività umana è il raggiungimento della totalità, della pienzza conoscitiva e vitale che, in ultima analisi, è la «reflection of essences» ed il poeta e il filosofo, mentre non possono distinguersi perché appunto non è dato staccare dal flusso della «Life of Reason» un suo aspetto particolare, si differenziano poi soltanto quantitativamente, in proporzione all'intensità della loro penetrazione nel regno delle Madri, della loro capacità evocatrice.

In tal modo non si giunge mai ad operare una distinzione delle due attività, che non sono viste nell'economia del loro ritmo interiore, ma soltanto nel fine cui tendono e nei mezzi che usano per realizzare gli obiettivi posti dalle necessità del progresso.

Comunque è sempre presente al Santayana il contrasto tra le diverse nature del pensiero filosofico e dell'intuizione artistica, e se anche egli non giunge mai a vederne chiaramente le intime strutture, si sforzò a lungo di esaminarne i rapporti ed il diverso tipo di contributo da esse fornito allo sviluppo generale della coscienza umana.

⁶ Introd. a *Three Philosophical Poets* (1910) in cui si esamina appunto questo problema, a proposito di Lucrezio, Dante e Goethe.

Alla nostra mentalità educata dall'opera chiarificatrice che l'idealismo ha svolto, soprattutto nel campo dell'estetica, il pensiero di Santayana appare come un sincretistico sforzo, molto spesso ingenuo e nebuloso, troppo intriso di elementi eterogenei e superati. Si potrebbero fare infiniti nomi di pensatori che ricorrono ad ogni pagina delle massicce opere del Santayana. Da Platone, per il senso trascendente e normativo delle idee, alla filosofia indiana che, attraverso Schopenhauer così fervidamente studiato negli anni del soggiorno berlinese, gli offrì l'esperienza del « naufragio mistico », dal positivismo e l'utilitarismo del pensiero anglosassone, con il concetto dell'utile e l'illuministica idolatria del progresso, a Thomas Carlyle, con le sue teorie della « sincerità » speculativa ed artistica che diventa fonte di valori e di croismo morale, da S. Tommaso a Spinoza ed al romanticismo letterario tedesco.

Ma se consideriamo il senso delle meditazioni del Santayana sull'arte, tenendo conto dell'atmosfera filosofica americana dei decenni compresi tra la fine del XIX sec. e l'inizio del XX, dobbiamo riconoscergli il merito di aver portato alla ribalta problemi che dalla filosofia « ufficiale » dei James e dei Royce erano stati completamente negletti.

Innanzitutto il concetto dell'arte come attività generale dell'uomo, la sua intima derivazione dalla necessità e dalle esigenze del miglioramento, contemporanee al disinteresse morale in cui operano immediatamente gli artisti, di cui il Santayana, sebbene non ne abbia mai intuito l'autonomia, ha nondimeno sottolineato il carattere universale. All'impostazione del James che vedeva l'arte come un puro e semplice prodotto funzionale rispetto alla società da cui scaturisce, il Santayana oppose la sua concezione dell'attività artistica come realizzazione immediatamente disinteressata delle categorie dell'utile, intese però sempre come universalità morale. Secondo lui l'arte non è più soltanto patrimonio degli specialisti, ma diviene una funzione generale degli uomini, differenziata quantitativamente ma qualitativamente comune a tutti.

La distinzione tra « materials of Beauty » e « forms of Art », se intesa nel senso attribuitole dai tardi epigoni americani dei Pater e dei Carlyle, è ovviamente mero concetto meccanicistico e classifica-

torio, ma in Santayana, oltre ad avere quel senso, assume anche il valore di sottolineare l'unicità di certe opere umane, distinte dalla scienza perché in esse la «Reason» è sotto il segno dell'intuizione, intesa appunto come la «potenzialità immaginativa dell'uomo».

Infatti quella distinzione tra forma e contenuto non è tanto applicata all'opera d'arte realizzata, ma al processo iniziale, all'ambiente in cui certi aspetti della sensibilità trovano un terreno più o meno favorevole, nel gusto collettivo e nella mentalità creata dal progressivo raffinamento dell'esperienza.

Lo sforzo di liberare l'arte dalla visione psicologica e puramente utilitaristica cui il pragmatismo l'aveva ridotta, è certamente uno dei germi vitali che il Santayana introduce nella tradizione culturale americana. Il suo umanesimo, per tanti aspetti così diverso da quello europeo, così com'è spesso rivolto a giustificare teoricamente l'idolo statistico e quantitativo del «common sense», assume talvolta accenti di commozione e di accorata polemica, rivendicando alla persona umana la totalità della vita e del pensiero e cercando, tra le trame della legge della causalità, l'essenza intima delle cose, la loro libera, universale giustificazione. La vita gli appare come un processo di redenzione dall'irrazionale, dall'imperfetto, da ciò che, sia nell'arte che nella coscienza morale, non è ancora giunto alla fase della chiarezza dell'autocoscienza dell'umanità. E l'arte appunto sarà uno dei mezzi più validi per assicurare quella redenzione:

When life is understood to be a process of redemption, its various phases are taken up in turn without haste and without undue attachment; their coming and going have all the keenness of pleasure, the holiness of sacrifice, and the beauty of art⁷.

È stato detto che il pensiero di Santayana è come un anacronismo in una società tutta volta al particolare e che il suo «naturalismo teologico ed estetico», la sua ricerca delle essenze ultime, appare come una presunzione puramente intellettuale, avulsa dalla realtà dell'«average American». Sarebbe invece da vedere a quali esigenze

⁷ *Some Turns of Thought in Modern Philosophy* (1933). Cap. IV. «A long way round to Nirvana».

il Santayana cercava di rispondere con il suo tentativo di rivivere le filosofie del passato e di fondare, sull'eclettismo speculativo, quel suo umanesimo estetico e religioso.

La sua concezione del gusto⁸ che, nelle sue iniziali manifestazioni, è dogmatica e poi, con l'accostarsi ad altre esigenze e realtà, si raffina e si spoglia di ogni unilaterale giudizio, è tutta un'affermazione della libertà dell'arte e del diritto che ha ciascun uomo di considerarla alla luce della sensibilità propria della civiltà cui appartiene, senza peraltro rinunziare al suo giudizio individuale.

La « razionalità dell'arte » è, sì, spesso, l'arbitraria formula in cui trovano un estrinseco collegamento due elementi per se stessi diversi, ma è dal Santayana impiegata in un senso che ha avuto notevoli sviluppi nella cultura americana; l'armonicità dell'arte rispetto alle varie forme in cui si concretizza la « *Life of Reason* ».

Infatti la ragione è non soltanto, come si è detto, sviluppo realizzato dei bisogni fisico-spirituali dell'uomo, ma anche coscienza dell'armonia di tutti gli altri atteggiamenti, ed è proprio in questo senso che il Santayana rivaluta la concezione greca della vita integrata dall'esperienza della « religione attiva », in contrasto con tutte le cristallizzazioni del mito.

Nei Greci l'ideale di bellezza era tutt'uno con quello di verità ed essi furono i primi che realizzarono il concetto di *Ganzenheit* caro al Santayana, così pervaso della visione goethiana dell'arte e della vita. Nei *Soliloquies in England* egli prorompe commosso nell'esclamazione: « *Sanity, thy name is Greece* ». Quell'idea greca, filtrata attraverso il romanticismo tedesco, gli si atteggia come un cle-

⁸ Interessante è vedere come il Santayana consideri il criterio del gusto come nient'altro che il gusto stesso (v. cap. X di *Reason in Art*, quarto volume dell'opera *The Life of Reason*). In questo senso il gusto nasce come un puro atteggiamento individuale che, con l'aumentare quantitativamente per il concorso di vari individui, muta anche come qualità, tendendo ad una sempre maggiore perfezione che è determinabile rispetto all'oggetto artistico cui si applica ed insieme allo sviluppo generale della ragione, in tutte le sue varie manifestazioni. « *In that measure what is a genuine instance of reason in us, others will recognise for a genuine expression of reason in themselves also* » (loc. cit.). L'autorità di un determinato gusto sugli altri è dunque frutto di quel rapporto quantitativo ed insieme qualitativo che deriva la sua concretezza dal costante legame che lo tiene unito a tutte le altre esigenze spirituali.

mento di pura teoreticità che si risolve in norma di vita, la cui perfezione estetica sarà poi integrata dalla visione cristiana della redenzione.

Questi principii che a noi possono sembrare saldamente stabiliti ed acquisiti da una lunga tradizione di cultura, erano invece ignorati dal pensiero americano, tanto che il Santayana amò sempre fregiarsi del titolo di « isolated thinker ». Egli tentò di conciliare il meccanicismo inevitabile ad una giovane società in ascesa, ed i bisogni ad esso connessi, con la contemplazione e l'elaborazione speculativa ed artistica delle culture europee ed orientali.

La sua opera, pur nei limiti molto spesso drammatici di un'autobiografia intellettuale, ebbe l'importante funzione di porre problemi, di risvegliare interessi, di indicare mancanze.

George Santayana, senza negare il valore delle conquiste pratiche della sua patria di adozione, si fece promotore di un atteggiamento speculativo che costituisse una propedeutica ad ulteriori, più vaste spiegazioni.

Nel XXV dei suoi *Poems* così scriveva:

As in the midst of battle there is room
For thoughts of love, and in foul sin for mirth;

Sembra che questo desiderio della contemplazione, della comprensione di valori etico-religiosi di un umanesimo, lontano dalla storia del suo paese, ma così vicino al suo interesse ed alla sua partecipazione umana, sia l'insegnamento che il « pensatore solitario » ha voluto impartire ad uomini troppo spesso frizzolosi per pensare all'universalità delle creazioni dello spirito.

ROBERTO GIAMMANCO



Luglio 1955

ISTITUTO GRAFICO TIBERINO
Roma - Via Gaeta, 14

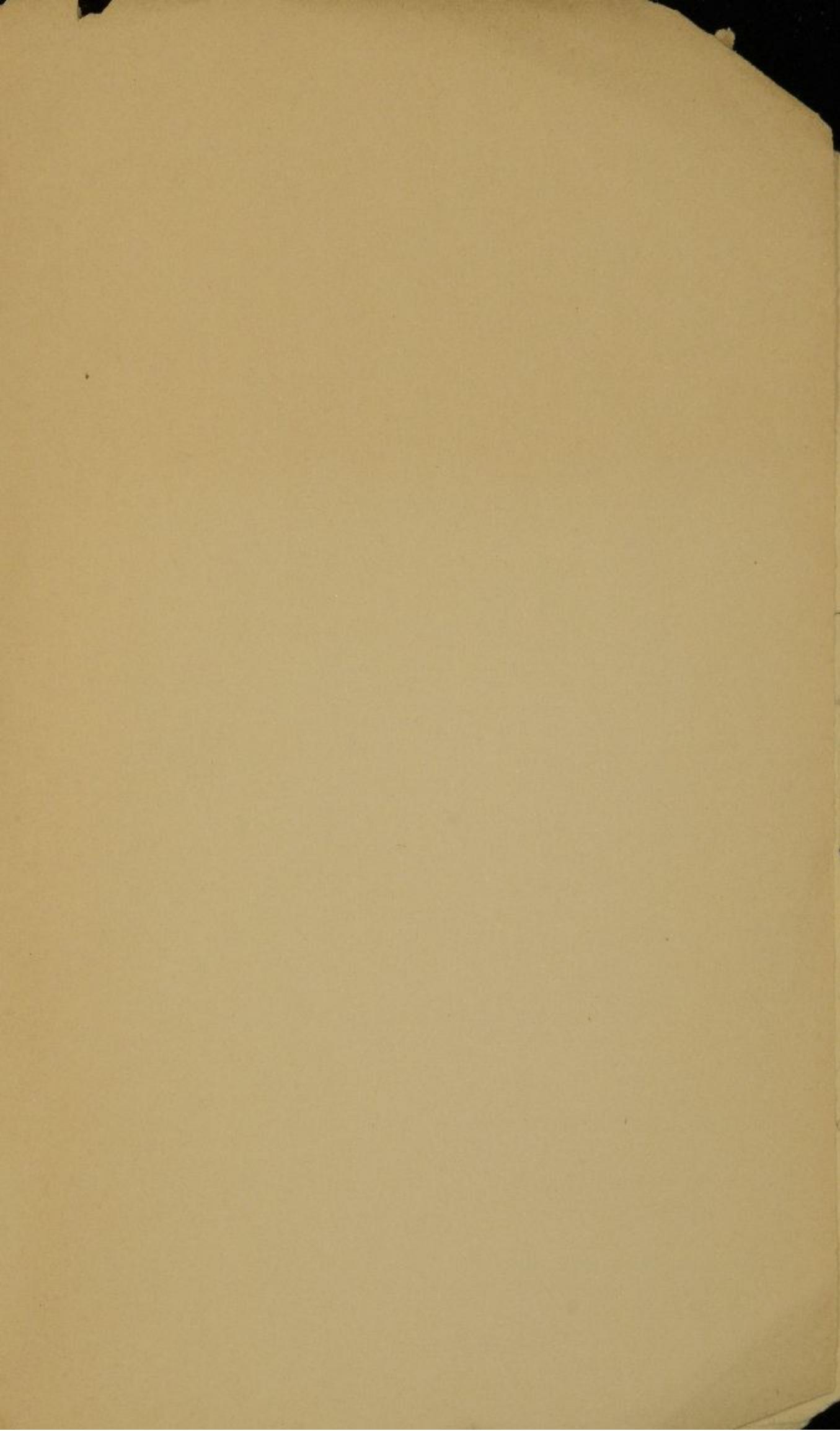
ISTITUTO DI LETTERATURA
INGLESE E AMERICANA

BIBLIOTECA



INVENTARIO N. 34

CATALOGATO IL:



Nella Biblioteca di Studi Americani è
uscito il primo volume:

Biancamaria Tedeschini Lalli
HENRY DAVID THOREAU

Seguiranno studi di Domenico Pesce
sull'estetica americana, di Gabriele Bal-
dini su Walt Whitman, saggi di Salvatore
Rosati, ecc.

