

## TRADIZIONE AMERICANA \*

Nulla, forse, potrebbe meglio introdurre al nostro tema di alcune parole di Cesare Pavese, lo scrittore che tutti rimpiangiamo, e il critico, inoltre, al quale tanta parte dobbiamo della nostra conoscenza e, ancor più, comprensione della letteratura americana. Così dunque scriveva Pavese nel 1946, a proposito di *American Renaissance* del Matthiessen<sup>1</sup>:

Eravamo abituati a considerare gli Stati Uniti un paese che entrò nella cultura mondiale con voce calda, persuasiva e inconfondibile soltanto nel decennio che seguì la grande guerra, e i nomi di Dewey e Mencken, Lee Masters e Sandburg, Anderson, O'Neill... Dreiser, Hemingway e Faulkner, ci eran parsi l'improvvisa esplosione, inesplicabile e inaspettata, di una crosta sociale e accademica che, malgrado occasionali proteste e crepe (qualcosa si sapeva di un Poe e d'un Whitman) durava intatta fin dalle origini della colonia... Convidemmo la sensazione di quei « giovani americani » di essere dei rinati Adami, soli e risoluti, usciti non più dall'Eden ma da una giungla, sgombri di ogni bagaglio del passato, freschi e disposti a camminare sulla libera terra.

La cultura novecentesca americana, specialmente quella poetica, ci appariva l'unico luogo ideale d'incontro e di lavoro. Quel sentirsi radicati e primordiali pur in mezzo al fraterno fervore di una civiltà ricchissima e goduta e complessa, esaltava. Ma ora accade che quei giovani americani s'eran sballati. La loro esplosione non fu la prima né, soprattutto, la maggiore della storia americana... In realtà non fu la cultura americana a rinnovarsi a fondo in quegli anni; fummo noi a toccarla seriamente con mano la prima volta. Adesso non passa giorno che al volenteroso non giungano da oltreatlantico voci, le quali ricordano, evocano e spiegano tutta una ricca tradizione secolare in cui almeno una grande rivolta, una grande « rinascita » era già avvenuta.

\* Il presente scritto è il testo, lievemente modificato, di una conferenza tenuta presso l'università di Torino nel novembre del 1955.

<sup>1</sup> Il saggio comparve nel 1946 su *La Rassegna d'Italia*. È ora in: Cesare Pavese, *La letteratura americana ed altri saggi*, Torino, 1953.

Queste affermazioni di Pavese mi paion davvero illuminanti, sia per intendere il carattere della letteratura americana, sia per scorgere le ragioni del grave fraintendimento che, nei confronti di essa, s'è senza dubbio alcuno verificato in Italia. Ed è appunto da tale fraintendimento che conviene prendere l'avvio, e ciò perché solo liberando da esso la nostra visione, solo modificando un giudizio ancor oggi (malgrado lo stesso Pavese, malgrado Cecchi, Rosati, Baldini) troppo diffuso, potremo penetrare il significato dell'esperienza americana.

Non è un fatto insolito, nella storia della cultura, che d'una nuova esperienza spirituale, o poetica, e tanto più se straniera, si tenda a cogliere e a conservare quel che è più immediatamente necessario, e che meglio esaudisce una particolare, momentanea esigenza (in realtà, la cosiddetta « fortuna » d'un autore, o d'un movimento letterario o di idee, trova la sua ragione primaria proprio nella sua capacità di esaudire quell'esigenza). Di qui, tuttavia, come logica derivazione, l'impulso a soggettivizzarla, a ridurne e adattarne le dimensioni, a modificarne, in definitiva, la realtà storica. E tanto è avvenuto, in Italia, per la letteratura americana. Introdotta da noi durante il fascismo e nella stagione letteraria fiorita, e meglio si direbbe sfiorita, all'ombra del fascismo — e perciò o dichiaratamente conformista oppure isolata in un suo linguaggio, in una sua poetica di *élite* (che era poi, come tutti i giorni scopriamo, una poetica di decadenza) — essa fu accolta e acclamata come un'esperienza rinnovatrice, un'esperienza di libertà e franchezza, di sincerità e spontaneità, capace di rappresentare quelle aspirazioni non solo letterarie ma, inevitabilmente, morali, e perciò politiche, che la dittatura soffocava o inaridiva; e capace, altresì, di apportare un nuovo e positivo contributo alla lotta contro quell'accademismo che troppo spesso grava sulla nostra tradizione letteraria, sulla lingua medesima che noi parliamo.

Così dice, ad esempio, in un suo scritto recente, un narratore come Giuseppe Berto<sup>2</sup>:

I nostri più acclamati scrittori tra le due guerre, per predilezione o per adattamento, avevano contribuito a creare la cosiddetta prosa

<sup>2</sup> In un numero, dedicato alla letteratura americana, di *Galleria*, Dicembre, 1954.

d'arte, una letteratura che, avendo progressivamente perduto qualsiasi contatto con la vita, era diventata aulica, arida, noiosa: morta. Chissà se da soli ce ne saremmo mai tirati fuori. Ad ogni modo, l'influsso degli scrittori americani venne a capitare nel momento più opportuno, quando, cioè, le vicende di un regime in decadenza e successivamente la sconfitta, ci costrinsero, volenti o no, ad affrontare la realtà. Gli scrittori americani ci offrivano un insegnamento non tanto di stile, quanto di coraggio: il coraggio per guardare, senza schemi letterari davanti, la nostra vita, comunque fosse.

Certo non è da dubitare che in questa visione della letteratura americana vi fossero molti elementi di verità: troppo nota è la vena realistica di essa, e troppo noti son certi suoi caratteri di spontaneità, e sincerità, perché si debba porli in rilievo. E nemmeno è da dubitare che gli scrittori italiani che la videro in questo modo, e soltanto in questo, non fossero, come scrittori, nel giusto: la loro non doveva essere visione critica, e cioè giudizio oggettivo, bensì visione poetica, e cioè giudizio soggettivo. L'errore, appunto, ha avuto inizio quando il soggettivo è apparso come l'oggettivo, e la cultura italiana, accettandolo, ne ha resi più marcati i tratti e le linee e ha considerato quello che era un aspetto, un volto della letteratura americana come il solo aspetto, il solo volto di essa. Di qui, dunque, l'immagine d'una letteratura americana soltanto realistica, e, ancor più, *fuori della letteratura*, rozza, barbara, sincera fino alla brutalità; poco o non affatto preoccupata di problemi di stile, con un linguaggio incolto, di gergo, popolaresco; una letteratura, soprattutto, senza storia.

Era, questa, un'immagine distorta, che partiva da un dato concreto per trasformarsi pericolosamente, lungo la strada, in una rappresentazione esasperata, come in uno specchio deformante che, pur muovendo dalla realtà concreta della figura umana, la rende tuttavia irriconoscibile. Ma è proprio tale immagine, occorre dire, che ha dominato la cultura italiana e che ancor oggi, continuamente, ci viene offerta; che ha avuto ed ha grandissima voga; che ha influenzato, per il meglio e per il peggio, parecchi scrittori; che ha fatto tradurre indiscriminatamente quanti autori sembrassero in qualche modo adeguarsi ad essa, conservarne le caratteristiche e i tratti principali; che ha fatto mettere sul medesimo piano, nel giudizio comune e

non comune, scrittori di prima grandezza come Faulkner ed Hemingway e scrittori minori come Caldwell e Steinbeck, Saroyan e Lee Masters, per non dire di altri. Ed è tale immagine, infine, che ha fatto trascurare pressoché tutta la tradizione precedente, o che, nel migliore dei casi, ha piegato la tradizione allo schema ormai rigido.

L'errore, si badi, era inevitabile. Le condizioni politiche del tempo non permettevano che uno scambio minimo di informazioni culturali — troppo accentuato era il valore politico, oltre che letterario, attribuito alla letteratura americana perché potesse giungerne, in Italia, materiale adeguato. Ma soprattutto era inevitabile, l'errore, per le condizioni psicologiche da cui quell'interesse era generato, sì che forse non sarebbe un paradosso affermare che senza quella deformazione di visuale quell'interesse non vi sarebbe stato.

E tuttavia, con la più ampia, distaccata, e, direi, disinteressata visione che ci è concessa oggi, io credo che occorra veramente andar oltre quelle posizioni, pur necessarie, e pur ricche di elementi positivi; che occorra, cioè, spostare il punto di vista, correggere la deformazione; «toccare seriamente», come Pavese e pochi altri con lui hanno fatto, questa letteratura e questa cultura. Nessuna storia letteraria si presta all'imprigionamento negli schemi: così facendo, noi ne perdiamo irrimediabilmente il sapore e l'autenticità. I singoli autori, le singole opere, che pur dovrebbero emergere nella loro individualità, anche se su un terreno comune, finiscono col perdere i loro lineamenti, col restare senza volto o con l'assumere un volto impersonale. E così, anche nel caso della letteratura americana, noi non possiamo ridurre tanti autori e tante opere al comune denominatore di codesto realismo o pseudo-realismo al quale s'è accennato; non possiamo accettare questa astrazione, che s'è troppo discostata dalla realtà per essere vera, e che, in ogni modo, proprio perché è astratta, è incapace di comprendere e definire la complessità, la varietà, la drammaticità di una letteratura: e cioè la sua vita e la sua verità.

Del resto, bastano pochi esempi per dimostrare come si tratti davvero d'uno schema. Si pensi, nel Novecento, ad Hemingway, la cui prosa è stata tanto spesso considerata come l'esempio principe di

linguaggio letterario «americano», e cioè incolto, rozzo, approssimativo, primitivo. Poche affermazioni, invero, potrebbero essere più errate: chè, a studiare questa prosa, ci si accorge di come essa sia quant'altre mai controllata e consapevole, colta e financo preziosa. Come quel che appare casuale, approssimativo, sciatto, sia invece risultato di attentissima cura, di accuratissima scelta. Come, lungi dall'essere una prosa «vergine», senza radici, senza tradizioni, essa s'alimenti invece di molte esperienze americane ed europee: e sia, così, fortemente legata a quella tradizione narrativa americana che ha origine addirittura con Fenimore Cooper e coi suoi troppo disprezzati e sottovalutati Moicani, che trova alta espressione d'arte in Mark Twain e che poi si sviluppa con Sherwood Anderson, dal quale, appunto, Hemingway la riceve. E come sia, d'altro canto, legata al simbolismo francese ed europeo, attraverso la mediazione di Gertrud Stein. In effetti ci si accorge, ad una lettura attenta, che quel linguaggio apparentemente informe, è invece il tentativo, spesso felicissimo, di creare un'atmosfera poetica, di conferire alle parole una qualità di suggestione ed evocazione propria della poesia, quella essenzialità che tutta la lirica moderna ha, con varia fortuna, ricercato:

The sun rose thinly from the sea and the old man could see the other boats, low on the water and well in toward the shore, spread out across the current. Then the sun was brighter and the glare came on the water and then, as it rose clear, the flat sea sent it back at his eyes so that it hurt sharply and he rowed without looking into it. He looked down into the water and watched the lines that went straight down into the dark of the water. He kept them straighter than anyone did, so that at each level in the darkness of the stream there would be a bait waiting exactly where he wished it to be for any fish that swam there. Others left them drift the current and sometimes they were at sixty fathoms when the fishermen thought they were at a hundred.

But, he thought, I keep them with precision. Only I have no luck any more. But who knows? Maybe today. Every day is a new day. It is better to be lucky. But I would rather be exact. Then when luck comes you are ready.

The sun was two hours higher now and it did not hurt his eyes

so much to look into the east. There were only three boats in sight now and they showed very low and far inshore.

All my life the early sun has hurt my eyes, he thought. Yet they are still good. In the evening I can look straight into it without getting the blackness. It has more force in the evening too. But in the morning it is painful.

Just then he saw a man-of-war bird with his long black wings circling in the sky ahead of him. He made a quick drop, slanting down on his back-swept wings, and then circled again.

«He's got something», the old man said aloud. «He's not just looking».

He rowed slowly and steadily toward where the bird was circling. He did not hurry and he kept his lines straight up and down. But he crowded the current a little so that he was still fishing correctly though faster than he would have fished if he was not trying to use the bird.

The bird went higher in the air and circled again, his wings motionless. Then he dove suddenly and the old man saw flying fish spurt out of the water and sail desperately over the surface.

«Dolphin», the old man said aloud. «Big dolphin» (*The Old Man and the Sea*).

E ciò è ancor più vero del dialogo di Hemingway, tanto più suggestivo ed evocativo quanto più scarno e, in apparenza, elementare:

The nurse opened the door and motioned with her finger for me to come. I followed her into the room. Catherine did not look up when I came in. I went over to the side of the bed. The doctor was standing by the bed on the opposite side. Catherine looked at me and smiled. I bent down over the bed and started to cry.

«Poor darling», Catherine said very softly. She looked gray.

«You're all right, Cat», I said. «You're going to be all right».

«I'm going to die», she said; then waited and said, «I hate it».

I took her hand.

«Don't touch me», she said. I let go of her hand. She smiled.

«Poor darling. You touch me all you want».

«You'll be all right, Cat. I know you'll be all right».

«I meant to write you a letter to have if anything happened, but I didn't do it».

«Do you want me to get a priest or any one to come and see you?».

«Just you», she said. Then a little later, «I'm not afraid. I just hate it».

You must not talk so much », the doctor said.

« All right », Catherine said.

« Do you want me to do anything, Cat? Can I get you anything? » Catherine smiled. « No ». Then a little later, « You won't do our things with another girl, or say the same things, will you? ».

« Never ».

« I want you to have girls, though ».

« I don't want them ».

« You are talking too much », the doctor said. « Mr Henry must go out. He can come back later. You are not going to die. You must not be silly ».

« All right », Catherine said. « I'll come and stay with you nights », she said. It was very hard for her to talk.

« Please, go out of the room », the doctor said. « You cannot talk ». Catherine winked at me, her face gray. « I'll be right outside », I said.

« Don't worry, darling », Catherine said. « I'm not a bit afraid. It's just a dirty trick ».

« You dear brave sweet » (*Farewell to Arms*).

È si pensi a Faulkner, alla qualità della prosa faulkneriana, così ricca, variegata, esuberante, suggestiva e allusiva, capace di seguire nelle pur minime sfumature la trama interiore d'una situazione, di indicare, in un giro di frase, la drammaticità. Questa prosa, lungi dall'essere espressione ingenua, è, come quella di Hemingway, legata al simbolismo e al decadentismo (e addirittura il nome di Swinburne non è fuor di luogo, a proposito della formazione di Faulkner) e, del pari, ad una ben distinguibile, più antica tradizione; alla prosa, soprattutto, d'un Melville, così ricca anch'essa, e così « retorica », ma d'una retorica, come quella faulkneriana, folgorante, animata da estremo vigore fantastico, e forza rappresentativa, ed efficacia drammatica. E, volendo andare ancora più a fondo, cosa rivive in una prosa come quella faulkneriana e melvilliana, se non la ricchezza verbale degli elisabettiani, di Shakespeare, unita all'esperienza di un Bunyan, e a quella delle Sacre Scritture e del loro linguaggio? Basti un luogo di un romanzo come *A Fable*, che pure non ci presenta il miglior Faulkner:

The sunrise gun crashed from the old citadel above the city; the three flags broke simultaneously from nowhere and climbed the three

staffs. What they broke and climbed and peaked in was still dawn, hanging motionless for a moment. But when they streamed on the first morning breeze, they streamed into sunlight, flinging into sunlight the three mutual colors — the red for courage and pride, the white for purity and constancy, the blue for honor and truth. Then the empty boulevard behind the cavalry filled suddenly with sunlight which flung the tall shadows of the men and the horses outward upon the crowd as though the cavalry were charging it.

Only it was the people advancing on the cavalry. The mass made no sound. It was almost orderly, merely irresistible in the concord of its frail components like a wave in its drops. For an instant the cavalry — there was an officer present, though a sergeant-major seemed to be in charge — did nothing. Then the sergeant-major shouted. It was not a command, because the troop did not stir. It sounded like nothing whatever, in fact: unintelligible: a thin forlorn cry hanging for a fading instant in the air like one of the faint, sourceless, musical cries of the high invisible larks now filling the sky above the city. His next shout though was a command. But it was already too late; the crowd had already underswept the military, irresistible in that passive and invincible humility, carrying its fragile bones and flesh into the iron orbit of the hooves and sabres with an almost inattentive, a humbly and passively contemptuous disregard, like martyrs entering an arena of lions.

Se, poi, indaghiamo nel mondo morale che questa prosa esprime e che vive, nei romanzi faulkneriani, dietro la superficie delle vicende « sensazionali », non è arduo vedere com'esso non sia davvero così semplice e schematico; come, al contrario, in esso trovino espressione disposizioni spirituali che han lontane radici, che non nascono dal nulla ma risalgono alle origini stesse della colonia americana, alla storia del Sud e a quella dei Puritani.

E si guardi, infine, alla poesia, che è probabilmente il fatto letterario più importante del Novecento americano, e ciò perché soltanto nel Novecento ci è dato parlare di poesia americana nel senso più completo dell'espressione, e soltanto nel Novecento la poesia ha creato un linguaggio che fosse il frutto della realtà, spirituale e fisica, degli Stati Uniti. Ma questo linguaggio, appunto, non è quello che potremmo definire « americanistico », e cioè corrispondente alla peculiare immagine della letteratura americana che ci stiamo sforzando di modificare. Poeti come Vachel Lindsay o Carl Sand-



burg o Edgar Lee Masters, che dell'«americanismo» poetico sono le figure più rappresentative e le più note tra noi, hanno certo la loro importanza, e hanno esercitato un'utile funzione nel proseguire l'azione, per così dire, di «rottura», effettuata da Whitman. Ma nemmeno Whitman, pur tanto più grande di essi, esaudiva le esigenze di una poesia nazionale americana; questa, volendo esemplificare, doveva valersi anche di Poe e della Dickinson: alla rappresentazione della nuova civiltà, all'assorbimento della nuova lingua, all'entusiasmo pionieristico, doveva accompagnarsi una coscienza formale, un rigore stilistico e critico, nonché l'approfondimento dell'introspezione, la scoperta della tragedia.

Il vero linguaggio poetico americano è, perciò, *anche* quello di Sandburg o Lindsay o Lee Masters, ma è soprattutto quello che s'è venuto formando attraverso l'opera di un E. A. Robinson o di un T. S. Eliot, di Robert Frost e di Hart Crane, e di Ezra Pound, di Wallace Stevens e Allen Tate, fino ai giovani, fino a un poeta come Robert Lowell; il linguaggio, cioè, dei poeti che han cercato e cercano di rappresentare la *totalità* della realtà americana non con un rifiuto della tradizione letteraria, sia inglese sia americana, bensì attraverso di essa.

Così, i famosi versi di «Chicago», di Carl Sandburg, così volutamente americani, brutali, rozzi, mi paiono, malgrado una loro qualche eloquenza, esprimere, dell'America, soltanto la superficie, se non il *cliché*:

Hog Butcher for the World,  
 Tool Maker, Stacker of Wheat,  
 Player with Railroads and the Nation's Freight Handler;  
 Stormy, husky, brawling,  
 City of the Big Shoulders:

They tell me you are wicked and I believe them, for I have seen  
 your painted women under the gas lamps luring the fair boys.

And they tell me you are crooked and I answer: Yes, it is true  
 I have seen the gunman kill and go free to kill again.

And they tell me you are brutal and my reply is: On the faces  
 of women and children I have seen the marks of wanton hunger.

And having answered so I turn once more to those who sneer at  
 this my city, and I give them back the sneer and say to them:

Come and show me another city with lifted head singing so proud  
to be alive and coarse and strong and cunning.

Flinging magnetic curses amid the toil of piling job on job, here  
is a tall bold slugger set vivid against the little soft cities;

Fierce as a dog with tongue lapping for action, cunning as a savage  
pitted against the wilderness,

Bareheaded

Shoveling

Wrecking

Planning

Building, breaking, rebuilding...

Al contrario, una poesia come quella di Robert Lowell, in cui pure  
si riconoscono Milton e i classici latini, mi par penetrare più a fondo  
nella realtà americana, esprimendone la storia, il passato, la vicenda  
spirituale; come in «Children of Light»:

Our fathers wrung their bread from stocks and stones  
And fenced their gardens with the Redman's bones;  
Embarking from the Nether Land of Holland,  
Pilgrims unhouseled by Geneva's night,  
They planted here the Serpent's seeds of light;  
And here the pivoting searchlights probe to shock  
The riotous glass houses built on rock,  
And candles gutter by an empty altar,  
And light is where the landless blood of Cain  
Is burning, burning the unburied grain.

Parimenti, la grande lezione della poesia di Robert Frost sta proprio  
nell'intensità e nella forza con cui una poesia affatto «tradizionale»  
riesce a rappresentare ogni aspetto, fisico e spirituale, della Nuova  
Inghilterra, rievocandone lo stesso linguaggio quotidiano:

Always the same when on a fated night  
At last the gathered snow lets down as white  
As may be in dark woods, and with a song  
It shall not make again all winter long —  
Of hissing on the yet uncovered ground —  
I almost stumble looking up and round,  
As one who, overtaken by the end,  
Gives up his errand and lets death descend  
Upon him where he is, with nothing done

To evil, no important triumph won  
More than if life had never been begun.

Yet all the precedent is on my side:  
I know that winter-death has never tried  
The earth but it has failed; the snow may heap  
In long storms an undrifted four feet deep  
As measured against maple, birch or oak;  
It cannot check the Peeper's silver croak;  
And I shall see the snow all go down hill  
In water of a slender April rill  
That flashes tail through last year's withered brake  
And dead weed be left white but here a birch  
And there a clump of houses with a church.

(« The Onset »)

E si potrebbe continuare nell'esemplificazione, se non fosse già chiaro, mi sembra, che in verità il panorama della letteratura americana del Novecento è assai più complesso e vario di quanto si sia soliti pensare; e che questa letteratura è ben più ricca di contrasti e di sfumature di come ci sia stata, troppo spesso, rappresentata. In essa vivono, in effetti, tutti quei motivi che hanno dato luogo alla « leggenda » — ché non saprei quale altro termine usare — americana; e perciò noi vi troveremo, sì, realismo e naturalismo, sincerità e spontaneità; vi troveremo l'immagine della civiltà nuovissima, del nuovissimo paesaggio umano di cui l'America è tanto grandiosa espressione; e, insieme, quel senso ampio, e quasi senza orizzonti, della natura — d'una natura libera, spaziosa, e ancora selvaggia. E vi troveremo, ancora, quell'aspirazione alla libertà, all'affermazione dell'individuo; quello spirito democratico, in una parola, che è diventato oleografico ma che è pur sempre un fatto reale. Ma, accanto a questi elementi, quali, sulle orme di D. H. Lawrence, erano stati già riconosciuti in Italia, altri dobbiamo vederne, e non meno operanti: il senso vivissimo, tormentoso, del peccato; la tendenza all'introspezione, l'analisi della coscienza; un sentimento profondo di solitudine, di scoramento. Un atteggiamento religioso nei confronti della realtà che giunge a vedere, in ogni tratto di essa, il simbolo perenne del divino. E vi troveremo, infine, una lingua let-

teraria che cerca di esprimere tutte queste, anche contrastanti disposizioni.

Tali aspetti della letteratura americana non vanno mai disgiunti, ma, al contrario, vanno considerati il suo segno più distintivo; in essi, infatti, si riflette lo spirito stesso dell'America e degli americani, che non è così semplice e schematico come ci è stato fatto apparire, bensì è il punto d'incontro, e talvolta di contrasto, di questi due filoni spirituali, che son poi — per usare tali termini come semplici punti di riferimento — spirito pratico e spirito religioso e, in termini letterari, letteratura realistica e letteratura introspettiva e simbolica.

Se noi teniamo presenti questi fatti, questa fisionomia che ci si rivela ad un più attento e spassionato esame della letteratura contemporanea, non ci sarà arduo intendere come, lungi dall'essere un'esplosione momentanea, improvvisa, addirittura inspiegabile — quasi una forza della natura che erompa senza giustificazione — tale letteratura, quale oggi noi la vediamo, sia invece il frutto d'un lungo lavoro, d'una lunga esperienza e preparazione.

E in verità, se risaliamo nel tempo, ne troviamo le origini già nell'America coloniale. Così, quale miglior precedente, per la sua vena realistica, di scritti scarni, pratici, commoventi nella loro semplicità come la *True Relation of Virginia*, del capitano John Smith, prima opera americana, del 1608; o come il *Discourse of the Plantations of the Southern Colony in Virginia by the English*, dovuto all'agile, nervosa, realistica penna di un George Percy? Eccone un brano esemplare:

Our men were destroyed with cruel diseases, as swellings, fluxes, burning fevers, and by wars; and some departed suddenly. But for the most part they died of mere famine. There were never Englishmen left in a foreign country in such misery as we were, in this new discovered Virginia. We watched every three nights lying on the bare cold ground, what weather soever came; warded all the next day which brought our men to be most feeble wretches. Our food was but a small can of barley sod in water to five men a day; our drink cold water taken out of the river, which was at a flood very salt, at a low tide full of slime and filth, which was the destruction of many our men. Thus we lived for the space of five months in this miserable distress, not having five able men to man our bulwarks upon any occasion.

If it had not pleased God to put a terror in the savages' hearts, we had all perished by those wild and cruel pagans, being in that weak estate as we were; our men night and day groaning in every corner of the fort most pitiful to hear. If there were any conscience in men, it would make their hearts to bleed to hear the pitiful murmurings and outcries of our sick men, without relief every night and day for the space of six weeks; some departing out of the world, many times three or four in a night, in the morning their bodies trailed out of their cabins like dogs to be buried.

Dove, d'altra parte, saranno le radici di quella religiosità, di quella coscienza del male e del peccato, di quel senso tragico che percorrono tante opere contemporanee, se non nello spirito e nella sensibilità dei Puritani, in quella loro aspra, tormentata e talvolta persino disumana religione che ispirava i sermoni mirabili di un Jonathan Edwards, e gli faceva vedere gli uomini soltanto in veste di *Sinners in the hands of an angry God*:

The wrath of God is like great waters that are damned for the present; they increase more and more, and rise higher and higher till an outlet is given; and the longer the stream is stopped, the more rapid and mighty is its course, when once it is let loose. It is true, that judgment against your evil works has not been executed hitherto; the floods of God's vengeance have been withheld; but your guilt in the mean time is constantly increasing, and you are every day treasuring up more wrath; the waters are constantly rising, and waxing more and more mighty; and there is nothing but the mere pleasure of God, that holds the waters back, that are unwilling to be stopped, and press hard to go forward. If God should only withdraw his hand from the flood-gate, it would immediately fly open, and the fiery floods of the fierceness and wrath of God, would rush forth with inconceivable fury, and would come upon you with omnipotent power; and if your strength were ten thousand times greater than it is, yea, ten thousand times greater than the strength of the stoutest, sturdiest devil in hell, it would be nothing to withstand or endure it... The God that holds you over the pit of hell, much as one holds a spider, or some loathsome insect over the fire, abhors you, and is dreadfully provoked: his wrath towards you burns like fire; he looks upon you as worthy of nothing else, but to be cast into the fire; he is of purer eyes than to bear to have you in his sight; you are ten thousand times more abominable in his eyes, than the most hateful venomous serpent is in ours. You

have offended him infinitely more than ever a stubborn rebel did his prince; and yet it is nothing but his hand that holds you from falling into the fire every moment... O sinner! Consider the fearful danger you are in: it is a great furnace of wrath; a wide and bottomless pit, full of the fire of wrath, that you are held over in the hand of that God, whose wrath is provoked and incensed as much against you, as against many of the damned in hell. You hang by a slender thread, with the flames of divine wrath flashing about it, and ready every moment to singe it, and burn it asunder; and you have no interest in any Mediator, and nothing to lay hold of to save yourself, nothing to keep off the flames of wrath, nothing of your own, nothing that you ever have done, nothing than you can do, to induce God to spare you one moment...

Una religione, peraltro, presente in ogni atto, in ogni momento della vita quotidiana, come testimonia tutta la diaristica del Sei e Settecento. E penso al calore religioso d'un'opera come *The History of Plymouth Plantation*, di William Bradford:

Being thus arrived in a good harbor and brought safe to land, they fell upon their knees and blessed the God of heaven, who had brought them over the vast and furious ocean, and delivered them from all the perils and miseries thereof, again to set their feet on the firm and stable earth, their proper element. And no marvel if they were thus joyful...

V'è continuamente, nella storia del Bradford, il senso del divino, della provvidenza in nome della quale i Puritani compiono la loro impresa, e ne son perciò difesi e protetti, e vincono malgrado ogni avversità:

Being thus passed the vast ocean, and a sea of troubles before in their preparation... they had now no friends to welcome them, nor inns to entertain or refresh their weatherbeaten bodies, no houses or much less towns to repair to, to seek for succour... And for the season it was winter, and they that know the winters of that country know them to be sharp and violent, and subject to cruel and fierce storms... What could now sustain them but the spirit of God and his grace? May not and ought not the children of these fathers rightly say: Our fathers were Englishmen which came over this great ocean, and were ready to perish in this wilderness; but they cried unto the Lord, and he heard their voice, and looked on their adversity etc. Let them therefore praise the Lord, because he is good, and his mercies endure

for ever. Yea, let them which have been redeemed of the Lord show how he hath delivered them from the hand of the oppressor. When they wandered in the desert wilderness out of the way, and found no city to dwell in, both hungry, and thirsty, their soul was overwhelmed in them. Let them confess before the Lord his loving kindness, and his wonderful works before the sons of men.

Ogni manifestazione terrena, pertanto, diviene per i Puritani simbolo della volontà divina; così, Anthony Thacher, sbattuto da un naufragio contro una roccia, scriverà che a salvarlo è stato il Signore, « il quale diresse i miei pollici in una fessura della roccia ». E lo sforzo più costante sarà quello di interpretare la natura simbolica degli avvenimenti umani: l'ignoto autore di una cronaca ci narra, così, che l'uccisione di un « serpente ad opera di un topo » fu interpretata nel senso che « il serpente era il diavolo; il topo era un povero, misero popolo che Dio aveva portato qui e che avrebbe dovuto sopraffare Satana e toglierli il potere ».

Certo, queste non sono espressioni letterarie. E in verità quella del '600 e del '700, in America, con eccezioni rarissime, è una letteratura utilitaria, è più un documento storico, o religioso, o politico, che letteratura quale noi la intendiamo. Tuttavia le disposizioni spirituali e sentimentali che troviamo in tali diari, e sermoni, e *pamphlets*, son quelli propri dello spirito americano. E non fa meraviglia, perciò, vedere che essi percorrono tutto l'Ottocento, e cioè il secolo decisivo della letteratura americana, il secolo, per ripetere le parole di Pavese, della Grande Rinascita. In effetti, questa Rinascita è possibile proprio perché gli scrittori e i poeti di questo periodo, da Cooper a Howells a Mark Twain, da Emerson a Thoreau a Melville, da Hawthorne a James, da Poe a Emily Dickinson a Walt Whitman, mentre si pongono il problema della letteratura come tale, mentre, cioè, sostituiscono al concetto d'un'arte utilitaria quello d'un'arte che sia conoscenza e rappresentazione della realtà; e mentre, d'altra parte, non trascurano il necessario e prezioso apporto della tradizione letteraria inglese; si volgono tuttavia a scrutare nell'esperienza americana, dando così forma poetica a quei motivi che l'avevano formata.

Tutti i motivi, infatti, che ho cercato di indicare in precedenza,

trovano qui la loro risoluzione estetica. Così Fenimore Cooper, o Mark Twain, o William Dean Howells, o Walt Whitman ci danno, dell'America e della sua vita, un'immagine realistica, concreta, dove compiutamente s'esprime e acquista dignità d'arte il mondo dei pionieri e della frontiera e il sorgere della nuova civiltà, e la lotta per l'esistenza, e i contrasti sociali: quanto, cioè, costituisce la drammatica, talvolta tragica eppure appassionante epopea del Nuovo Mondo. Lo spirito puritano, d'altro canto, seguita ad agire profondamente sulla coscienza e sulla cultura — e non a caso, ad esempio, il movimento di idee più importante del periodo, il Transcendentalismo, è stato definito un movimento romantico trapiancato su suolo puritano. Così, quella ricerca d'un linguaggio americano che permea l'intero secolo non ignora ma, al contrario, fortemente s'appoggia sulla disposizione puritana a vedere la realtà come proiezione e simbolo del divino. Si pensi ad Emerson, per il quale, come scrive, «la poesia, se perfetta, è la sola verità: è linguaggio in cui l'uomo coglie il reale, non l'apparente... Vi son due poteri della fantasia: l'uno è il potere di conoscere il carattere simbolico delle cose e di intenderle come rappresentative; l'altro è il potere... di tener ferme e inchiodate le immagini, sì che le finzioni del pensiero... divengano per il poeta qualcosa di altrettanto tangibile della terra su cui posa i piedi... Il poeta conforma le cose ai suoi pensieri... usa la materia come simbolo». O si pensi a Thoreau, quando scrive che «il mio pensiero è parte del significato del mondo, sì che io uso una parte del mondo come simbolo per esprimere il mio pensiero». O, infine, a Whitman, nel quale il senso fortissimo d'una lingua poetica americana, formata «assorbendo la lingua che ci circonda» s'accompagna alla affermazione che «tutte le parole sono spirituali — nulla è spirituale più delle parole».

Parimenti, è il senso puritano del male e del peccato, e, insieme, la tendenza all'introspezione propria d'una coscienza morale così vigile e rigorosa, che sta all'origine della narrativa psicologica, del drammatico paesaggio interiore di un Hawthorne e di un Henry James, o della lirica disperata, tragica e solitaria di Emily Dickinson:

And were you lost, I would be,  
Though my name



Rang loudest  
 On the heavenly fame.  
 And were you saved,  
 And I condemned to be  
 Where you were not,  
 That self were hell to me.  
 So we must keep apart,  
 You there, I here,  
 With just the door ajar  
 That oceans are.  
 And prayer,  
 And that pale sustenance,  
 Despair!

(«I cannot live with you»)

È dunque questa autenticità, questa verità che fa la grandezza dell'Ottocento americano e lo rende, inoltre, momento decisivo di questa storia letteraria. È, appunto, la fedeltà alla propria tradizione e l'approfondimento e il rinnovamento di essa; l'espressione, in forma letteraria, dei due volti dell'anima americana. E non è un caso che il maggior autore dell'Ottocento, Melville, sia anche il maggior autore, il vero «classico» americano, quello al quale oggi si guarda con più affetto e interesse, come a un modello e un esempio, come a chi abbia segnato la strada da seguire. Perché è in Melville, nel Melville di *Moby Dick*, che quei due volti si compongono in una fisionomia unitaria e armoniosa. È qui, nel suo realismo simbolico, che la tradizione americana trova la sua espressione più compiuta e il suo linguaggio più alto. È nel mare di Melville, quel mare che è simbolo di vita e morte ma è, insieme, soltanto e semplicemente il mare; è in quella caccia alla balena bianca che è ricerca spirituale e morale, ricerca di Dio, ma, insieme, autentica caccia, concreta avventura umana.

AGOSTINO LOMBARDO