

## LA SOLITUDINE NELLA LETTERATURA AMERICANA DELL'OTTOCENTO\*

Nel 1620 l'America sembrò offrirsi ai Calvinisti fuggiaschi, ai ricetti del vecchio mondo come la Terra Promessa: ci si propose di creare una razza nuova mescolando vecchie razze, di costruire un nuovo mondo in cui l'uomo potesse pienamente attuare se stesso, dare la misura di sé all'esperienza: eppure mai in nessuna letteratura si sentirà vibrare così continua la nota della solitudine e con tanta angoscia, con tanto dolore come in quella che ci viene da questa travolgente, euforica America. Ancora una volta il sogno utopistico del Paradiso Terrestre si è dissolto tra le mani dell'uomo.

Le cause più semplici, e più facilmente intuibili di questo tarlo della solitudine che rode la vita americana possono essere motivi ambientali, sociali: la vastità del territorio, la invincibilità per il singolo di una natura smisurata e terribile. L'uomo comune ne è ogni giorno sconfitto, e in questa immane lotta anche il grande individuo sente il bisogno di una comunicazione con altri uomini. Ma questa è impossibile; difficili i rapporti tra ragazze diverse, tra individui formati in modi diversi, vincolati a diverse tradizioni da cui tentano invano di liberarsi. Mondi antichi di millenni e profondamente difforni, dividono uomo da uomo in questa America che nasce: si parlano lingue diverse e nella costruzione di questa nuova torre di Babele l'uomo è inconfondibile all'uomo che gli lavora accanto. Sarebbe comunque alquanto sommario in confronto alla complessità del fenomeno ridurre a soli motivi sociali e ambientali l'origine del sentimento della solitudine in America: esso trova la sua genesi in forze più profonde: alla tenacia con cui il Puritanesimo poté radicarsi in America, alla particolare eco che vi ebbero alcuni movimenti europei, e principalmente al crollo della splendida utopia Trascendentalista si può far risalire la prima e più inti-

\* Il presente articolo è il risultato di una tesi di laurea discussa nell'autunno del 1956 nella Facoltà di Lettere dell'Università di Roma.

ma causa della solitudine americana. L'eredità del Puritanesimo è forse quella che più profondamente e duramente si imprime nello spirito americano e ne condiziona ogni esperienza di vita ed è alla radice di molti atteggiamenti dello spirito americano, spesso opposti tra loro. I Puritani d'America sono i realizzatori della Rivoluzione più sinceramente democratica che la storia ricordi: nell'America nascente la «liberté, égalité, fraternité» sognata dai teorici dell'Illuminismo, parve diventare realtà. Ma se si guarda bene nel fondo di questo puritano spirito democratico, si vedrà ch'esso è già viziato nel nascere: nel Puritano il rispetto per gli altri nasce solo per coerenza al rispetto che ha per se stesso, la sua rigida giustizia è infinitamente lontana dall'attiva, infiammata «charitas» cattolica. L'uomo puritano non vive per questo mondo, ma solo per il mondo futuro, non si pone di fronte a un'altra esperienza o un'altra conoscenza che non sia esperienza e conoscenza del divino: si nega ogni rapporto che non sia quello con Dio, con quel loro Geova da Vecchio Testamento, dispotico come un Satrapo orientale. Queste sono le prime stimmate che segnano l'anima dell'uomo americano: e le conseguenze saranno crudeli: egli rifuggirà dal rapporto con i suoi simili, inutile e dannoso perché essi sono macchiati dal male; non opererà in lui il senso della fratellanza tra creature soggette a un'unica condanna. E l'uomo puritano, votato a propiziarsi quel suo Dio prepotente, tutto teso alla meta della sua personale salvezza, si allontana dagli uomini, non vive che nel chiuso della sua anima: e perfino il mondo esterno gli diviene estraneo, ignoto nella sua essenza, vago e incorporeo come un simbolo. Il Puritano, nel fondo, è «self-sufficient» ed egoista: e questa eredità trasmette per sempre all'uomo americano; l'accento batterà di volta in volta su un esasperato, avido individualismo o sulla miseria dell'isolato, sull'orgoglio di sé o sulla paura del mondo, ma sempre ha qui la sua base: e la sua incapacità di aderire a una realtà obbiettiva, la sua ignoranza del mondo esterno peseranno indelebili sulle generazioni americane.

Eppure sembrerà che il Puritanesimo sia vinto, soffocato dal momento trionfale dell'America: è l'ora in cui la politica liberale



americana, che già lottava con la religione reazionaria, sembra avere il sopravvento: allo *Yankee* sembrano offrirsi nuove immense possibilità: aumentano le immigrazioni, si viene a contatto con nuovo materiale umano. Il continuo dilatarsi degli orizzonti con la marcia vittoriosa delle frontiere favorisce la nascita di una nuova coraggiosa popolazione. E a questo profondo mutamento non sono estranei i motivi culturali che giungono dal vecchio mondo, ambedue col marchio dell'individualismo trionfante: dall'Inghilterra il liberalismo, la religione dell'economia, l'esaltazione dell'egoismo del forte, base del futuro capitalismo, e dalla Francia il pensiero di Rousseau. Eppure anche a questo particolare momento dello spirito americano, non manca l'apporto del Puritanesimo. L'uomo americano, dalla sua lunga e paziente introspezione ricava la piena coscienza delle sue forze, misura l'ampiezza delle sue possibilità: la sua stessa acquiescenza alla predestinazione divina, scolarizzandosi diventa fede nel futuro. Matthiessen puntualizza molto bene in *American Renaissance*<sup>1</sup> questa fase della vita americana, parlando della crisi nel passaggio dalla fede nel Dio-Uomo a quella nell'Uomo-Dio: la religione fa il punto sul ribelle, sull'uomo condannato dalla società, che diviene Messia, Dio: è una crisi dei valori, tutto il peso viene spostato sull'uomo, in lui è la misura delle cose.

Uscendo dalla sua astrazione di simbolo il mondo esterno riacquista tutta la sua materialità, il suo colore, il suo valore; l'uomo finalmente vive; il dramma è nel suo rapporto continuo con l'esperienza, non più nell'intima lotta alla ricerca di un Dio; prospettive giganti gli si aprono; il Dio lontano non lo interessa, è egli stesso un Dio nella sua terra; è il momento del Grande Individuo, come lo sente Whitman: «fluid as Nature, chaste, affectionate, compassionate, fully-armed...», un individuo dalla vita «copious, vehement, spiritual, bold»: se nella vecchia Europa l'individuo Rousseauiano è eccellente, nell'America diventa divino. È questa la base teorica del Trascendentalismo, la prima filosofia, e sarebbe meglio dire

<sup>1</sup> F. O. MATTHIESSEN, *American Renaissance*, Oxford University Press, 1941, cap. X.

«fede», tipicamente americana: è fede nella coscienza e nella volontà dell'uomo.

Emerson ha la lucida coscienza di questa rivoluzione, quando afferma che la sua epoca è l'età rivoluzionaria in cui l'uomo fa ritorno alla coscienza. È come il ridestarsi dell'individuo del nostro Rinascimento, dopo il crollo della chiusa fede medioevale: c'è una ansia di vita terrena, un desiderio di rinnovamento, un'aspirazione superumana ad abbracciare infine tutta l'esperienza, ad entrare in pieno in un mondo divenuto reale e conoscibile in sé. Perfino il linguaggio deve rinnovarsi e prendere i «colori di carne della natura», deve acquistare polpa e sangue e rendersi comprensibile a tutti gli uomini. C'è in questi primi trascendentalisti una pienezza di vita, una esuberanza di energie e una sovrana fiducia in se stessi. Tutto per l'uomo è possibile e tutto conoscibile: liberata dal freno religioso, l'interiorità puritana si palesa come un pericoloso impulso di volontà individuale.

Sembra che in America si sia ritornati alle grandi epoche eroiche dell'umanità: il suo linguaggio è quello della vichiana Epoca degli Eroi: è il linguaggio della poesia, la statua del Mito: l'uomo sembra immedesimarsi con la natura, c'è un desiderio inebbrinato di vita fisica, un bisogno di estasi paniche, il richiamo alle età pagane è continuo:

I bequeath myself to the dirt to grow from the grass  
I love:

If you want me again look for me under your boot soles<sup>2</sup>.

È il trionfo della solitudine quello di questo Grande Individuo, lontano da ogni viltà. Egli sembra non sentire il bisogno di altre vite intorno a sé, perché è talmente traboccante di energia vitale, da riempirne tutta l'umanità, non ha bisogno del mondo perché sente di racchiuderne in sé l'immensità e la complessità. E sembrerebbe inutile la digressione sul Trascendentalismo se proprio dalla crisi di questo grande momento dell'uomo americano non nascesse il senso della solitudine, come disperazione e come pena, come

<sup>2</sup> W. WHITMAN, *Leaves of Grass*, New York, Simon and Schuster, 1949, p. 143, «Song of myself».



peccato e come condanna, che sarà la sua forma peculiare nella successiva letteratura. E il mito si sfalda tra le mani degli spiriti più pensosi. Ahab non è Ercole e non vince i mostri che insegue: anzi ne è distrutto. Come il nostro Rinascimento non poté trovare la gioia serena, panica della classicità, dopo le esperienze del Cristianesimo, anche l'America non poté, nel suo Rinascimento, dimenticare l'introspezione puritana. I suoi sono miti di uomini che soffrono, non di giganti sereni. L'uomo americano si trova per la prima volta di fronte a quello che diverrà il più grave problema americano, al problema dell'esperienza. E nell'esperienza egli si tuffa avidamente:

... the first object he looked upon, that object he became, and that object became part of him ...<sup>3</sup>

Eppure egli non riuscirà ad afferrare pienamente la realtà.

E già vediamo Thoreau difendersi da un troppo intimo contatto con il «Foreworld», rifugiandosi in posizioni più vicine alla vecchia mentalità puritana: egli copia sul suo quaderno di massime la frase di Browne (*Religio Medici*): «we are that bold and adventurous piece of Nature, which he that studies wisely learns in a compendium what others labour at in a divided piece and endless volume».

Molta parte di responsabilità risale al simbolismo puritano che rendeva evanescenti come spettri ambedue i termini dell'esperienza: il soggetto e l'oggetto, l'uomo e il mondo: e ancora una volta l'Universo, interiorizzato dall'esperienza, cessa di avere una sua realtà e l'anima, che ha tutto negato tranne che se stessa, giunge fatalmente all'annullamento, all'annichilimento. E del resto proprio questa problematica americana dell'esperienza, questa difficoltà di aderire pienamente alle cose è una delle cause più determinanti della solitudine americana.

<sup>3</sup> W. WHITMAN, *op. cit.*, p. 346.

## LA SOLITUDINE DEL SUPERUOMO

Ma contro l'ottimismo di Emerson che, annullando semplicisticamente uno dei termini del problema, negava alla vita ogni dramma, già urge nello spirito americano l'esigenza di una maggiore completezza, di una visione più intera e reale dell'esistenza.

Melville, come Emily Dickinson, come Hawthorne, ha già la lucida coscienza che l'essenza della vita è nella dialettica del dramma: all'uomo come protagonista si contrappone come antagonista la società, la coscienza dell'individuo si matura nell'urto con la coscienza comune. E questi nuovi scrittori non rifiutano come Emerson la realtà, ma anzi cercano di conoscerla e di nutrirsiene: Melville cercherà con ansia quasi romantica di avere infinite esperienze e di vivere infinite vite, Hawthorne tenterà di uscire dal suo isolamento per impregnarsi di vita materiale e la Dickinson si farà addirittura un timore e una religione di ogni nuova esperienza. Il messaggio positivo della loro opera è nel loro nuovo desiderio di vita; in questo loro nuovo rispetto per l'umanità comune è il superamento dell'individualismo. È questo il nuovo « spirito democratico » che si sente vibrare nelle opere degli scrittori più profondi del Rinascimento americano: e nelle loro opere risuonerà la condanna del Superuomo e della sua solitudine: e se in Melville essa apparirà come peccato, se nella Dickinson si rivestirà del brivido della paura, in Hawthorne arriverà ad assumere il volto della più spietata condanna.

\* \* \*

Ed è significativo che il primo a sentire il dramma che nasce nell'introdurre il Grande Individuo Emersoniano nella società sia uno scrittore come Nathaniel Hawthorne, profondamente influenzato sia dal Puritanesimo che dal Trascendentalismo. Egli fa di questo dramma il tema principale della sua opera e lo limita e lo precisa tanto che, se non fosse per le infinite variazioni della sua arte e per la molteplicità delle sfaccettature psicologiche, essa potrebbe quasi sembrare monocorde. L'uomo americano non lotta, come nelle tragedie greche, contro un Fato inesorabile, contro il volere di un Dio crudele e contro una mostruosa Natura: il Dio di



Hawthorne riposa nel suo Empireo puritano e il mondo non è che l'evanescente proiezione dello spirito dell'uomo. L'individuo è condizionato solo da fattori sociali, e la sua lotta è tutta interiore: nell'urto del suo spirito con lo spirito dell'umanità. Hawthorne sente il pericolo insito nel rifiuto della realtà, di origine romantica, che è alla base della dottrina di Emerson, sente l'insidia che è tesa all'uomo che, dimentico del mondo, insegue il suo ideale. Nel « forte orgoglio spirituale » egli addita il peccato che marchia le grandi figure della nazione americana nei confronti della società. I suoi peccatori sono coloro che si isolano dal resto dell'umanità, perduti nei loro sogni irrealizzabili o sdegnosi di riconoscere, nella comune fallibilità, la loro appartenenza al mondo degli uomini. Nascono così le sue prime figure di solitari vivi solo del loro sovrumano orgoglio: orgoglio sociale come in Lady Eleanor, chiusa come in una corazza nel suo meraviglioso mantello, cieca al resto dell'umanità, presa solo dalla sua bellezza e dal suo rango; o orgoglio del proprio intelletto come in Rappaccini o Aylmer che tentano esperimenti nella sfera dell'inconoscibile dimenticando i doveri dell'affetto e il rispetto verso gli esseri che assoggettrano alle loro esperienze. Perfino l'orgoglio della purezza morale è condannato da Hawthorne, se rende aridi: ne troviamo già un avviso nella storia del pastore che vela per sempre il suo volto in « *The Minister's Black Veil* ». Infatti a noi sembra che, pur nell'ambiguo oscillare dei significati di questa novella, il più importante sia la mancanza di simpatia dello scrittore per questa così decorativa forma di espiazione: ed infatti, dopo l'isolamento del pastore dietro il velo nero Hawthorne sottolinea l'allontanamento dei suoi parrocchiani e perfino della sua fidanzata: c'è una specie di orgoglio nel dimostrare la sua capacità di espiazione, una sfida all'umanità nel suo diversificarsi da loro. E con l'orgoglio, l'aridità morale; le ultime parole del pastore morante saranno cupe di pessimismo: l'umanità appare a lui solo come una informe massa di peccatori:

Tremble also at each other! Have men avoided me, and women shown no pity, and children screamed and fled, only for my black veil? ... I look around me, and lo! on every visage a Black Veil<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> N. HAWTHORNE, *Twice-Told Tales*, vol. I, p. 69. (Tutte le citazioni di H.

C'è perfino una sfumatura di odio: l'espiazione al di fuori dalle leggi dell'umano non ha portato né amore né bene. L'umanità si ritrae inorridita di fronte alle esterne conseguenze di questa orgogliosa sete di purezza:

The grass of many years has sprung up and withered on [the Minister's] grave,... and good Mr. Hooper's face is dust: But awful is still the thought that it mouldered beneath the Black veil<sup>5</sup>.

Perfino la legge naturale della decomposizione diventa orrenda e paurosa, per il peccato di Padre Hooper.

È questo tema ritorna ancora nella figura della purissima Hilda, in *The Marble Faun*, che Hawthorne vorrebbe positiva, ma che in realtà gli riesce pallida, senza vera consistenza morale: la sua purezza la allontana dalla comprensione dell'umanità, la rende crudele. Essa si allontana da Miriam, dopo che questa ha commesso assassinio; e Hawthorne mette in bocca alla donna peccatrice la sua condanna:

I always said, Hilda, that you were merciless... As an angel you are not amiss; but as a human creature, and a woman, among earthly men and women, you need a sin to soften you!<sup>6</sup>

Nasce così in Hawthorne la solitudine come colpa, come conseguenza di un peccato di orgoglio, di un allontanamento dalla società, di un rifiuto di riconoscere gli altri uomini come propri simili. E questa concezione di Hawthorne è peculiare della sua epoca, c'è tutta la forza della giovane America in espansione; è ancora l'uomo il padrone del suo destino, forte anche nel male. Egli è qui il responsabile della sua solitudine: l'uomo per Hawthorne è solo quando volontariamente manca di esperienza umana. Sia che voglia vincere le leggi fisiche, sia che trascuri quelle umane, la sua non è ancora la solitudine dell'incompreso, dell'*outcast*: egli è solo perché lo vuole: commette un peccato, ma per pienezza di forza.

Molto spesso nell'opera di Hawthorne questi personaggi, lon-

si riferiscono all'opera completa pubblicata a Boston-New York, 1883, Houghton Mifflin Company).

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>6</sup> *Ediz. cit.*, vol. VI, p. 243.



tani dalla vita, «self-sufficient» e indifferenti all'umanità sono artisti, uomini di cultura come ad esempio il pittore di «The Prophetic Pictures»:

Like all other men around whom a crossing purpose wreathes itself, he was insulated from the mass of human kind<sup>7</sup>.

E queste figure sono trattate con tanto interesse e il loro problema è tanto approfondito da farci pensare che tocchi il loro autore da vicino. È egli stesso un uomo solo, un prodotto dell'introspezione puritana, un essere sufficiente a se stesso. La creazione di questi uomini, chiusi in un loro mondo particolare e che non riescono più ad avvezzarsi alla vita degli altri, nasce nel loro autore per l'urgere di un problema personale e questo dà alla sua opera il fascino di una dolente confessione: è come se Hawthorne, condannato l'egoismo, la mancanza d'amore, l'«Unpardonable Sin» ci confessi il suo peccato: in ognuno di questi personaggi c'è un poco di se stesso ed è se stesso che egli accusa quando rimprovera loro la mancanza di rispetto e di amore per i propri simili. Ed è ancora suo l'orrore di Oberon in «The Devil in Manuscript»:

I am surrounding myself with shadows... [they have] led me into a strange sort of solitude — a solitude in the midst of men — where nobody wishes for what I do, nor thinks nor feels as I do<sup>8</sup>.

È questo dolore che prova lo riversa sulle sue creature dannate, che si torturano e soffrono nella loro solitudine: ed è questo che le rende artisticamente vive, che fornisce loro quella «carne e sangue» che altrimenti non avrebbero. La solitudine, seppure voluta, diviene pena, diviene dolore. C'è dolore nel pastore velato che invoca la fidanzata:

O! you know not how lonely I am, and how frightened, to be alone behind my black veil<sup>9</sup>.

E lo ritroviamo in tutte le sue figure, come in Chillingworth, come nella crudele madre di «Gentle Boy», ed ancora più insistito

<sup>7</sup> *Ediz. cit.*, vol. I, p. 206, «The Prophetic Pictures».

<sup>8</sup> *Ediz. cit.*, vol. III, p. 576, «The Snow Image».

<sup>9</sup> *Ediz. cit.*, *Twice Told Tales*, p. 63.

in Gervayse Hastings, protagonista del racconto «The Christmas Banquet»; un personaggio dei più tremendi creati da Hawthorne; la cui solitudine è la più terrificante, la più ardua. C'è in tutta la novella un clima di squallore, una atmosfera perversa, che culmina nella figura di Gervayse Hastings, un personaggio che rappresenta una intuizione notevole nella storia della letteratura americana: egli non è Faust e la sua solitudine non è il risultato della sfida di una volontà, che tenta di superare le sue barriere: è solo un uomo arido, condannato a non avere né gioie né dolori:

I have really possessed nothing, neither joy, nor griefs!... Mine, mine is the wretchedness! This cold heart — this unreal life!<sup>10</sup>

Una solitudine agghiacciante, disperata, perché senza motivo; un personaggio senza gloria, lo scheletro dell'eroe Trascendentale. E ancora in Hawthorne la solitudine diviene disperazione, confessione d'impotenza a sfuggire a questo male, difficoltà a distaccarsi da questo peccato: fino in fondo il Superuomo porta con sé questa condanna: si arriva alla figura di Ethan Brand, il ricercatore del Peccato Imperdonabile, che nel momento che lo scopre in sé stesso, trova gli accenti di un orgoglio sovrumano, orgoglio del peccato perché è il più cupo, il più tremendo, l'unico:

«It's a sin that grew within my own breast... the 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!»<sup>11</sup>.

E spesso nei personaggi di Hawthorne troveremo l'impronta della disperazione, all'idea della irreparabilità del male: in Clifford ed in Hepzibah, per esempio, che non riusciranno più a vivere pienamente perché ne hanno disimparato il segreto; la loro fuga sarà meccanica: ancora un viaggio di persone sole, e porterà ancora una volta al più pauroso nulla. Sono personaggi condannati in cui ritroviamo la paura di Hawthorne quando tenta di «open an intercourse» con il mondo. Ma Hawthorne ha già, come artista,

<sup>10</sup> Ediz. cit., *Mosses From an Old Manso*. Vol. II, p. 345.

<sup>11</sup> Ediz. cit., vol. III, p. 485. «Ethan Brand».



superato l'isolamento: non ha come Poe rifiutato la società né se ne è estraniato come Thoreau, non ha cercato come Emerson di salvaguardare la sua personalità: egli tenta di dividere con gli altri le sue personali esperienze: ha un messaggio positivo nella sua opera. Hawthorne supera l'individualismo, riconoscendo la necessità della società, riconoscendo la potenza della « magnetica catena della umanità »: anche per lui, come per i suoi avi puritani, il male è alla radice degli uomini, ma non isola l'uomo, anzi, compiuto dal singolo, diviene collettivo: il velo del Pastore è un velo posto sul volto di tutti e il peccato di Miriam ha quasi oscurato tutto il cielo. Hilda le dice:

While there is a single guilty person in the universe, each innocent one must feel his innocence tortured by that guilt<sup>12</sup>.

F. Pastore aggiunge:

It is a terrible thought, that an individual wrongdoing melts into the great mass of human crime, and makes us who dreamed only of our little separate sin guilty of the whole<sup>13</sup>.

Per questo nuovo concetto del rapporto con la società, nasce in Hawthorne il bisogno della confessione, come antidoto al male: Dimmesdale uscirà dal suo cerchio di solitudine e troverà la pace quando cesserà di mentire alla società ed Hilda tenterà di confessarsi per liberarsi della colpa di cui si sente macchiata. In questo bisogno di assoluzione da parte della società, in questo volontario sottoporsi al giudizio di altri uomini è il valore della confessione hawthorniana, il suo anelito a una nuova fraternità: il rapporto morale non si risolve più, come tra i puritani, nel colloquio dell'anima solitaria con Dio. È la scoperta di una nuova possibilità di vita, la cui legge principale è l'armonia: il peccato per Hawthorne si allontana dalle schematiche classificazioni medioevali di incontinenza, malizia e frode, ed il male è nel trasgredire all'armonia dell'universo e dell'umanità. Per questo a noi sembra che i personaggi moralmente positivi in Hawthorne siano le figure di Hester e Donatello: perso-

<sup>12</sup> *Ibid.*, cit., *The Marble Faun*, vol. VI, p. 247.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 208.

naggi che vivono la loro vita fino in fondo; che accettano il male così come accettano le leggi della società: a Hester Prynne, marchiata dalla infame «A» dell'adultera, Hawthorne risparmia infatti la dannazione della solitudine: il suo peccato la lega a Dimmesdale e, se pure da giudice a colpevole, essa ha sempre un rapporto con la comunità umana. O personaggi come Ernest, il protagonista di «The Great Stone Face»:

His words had power, because they accorded with his thoughts; and his thoughts had reality and depth, because they harmonised with the life which he had always lived<sup>14</sup>.

Un personaggio dal punto di vista artistico assolutamente inesistente, privo di dimensioni, geometrico come la nuda enunciazione di una tesi: ed infatti «armonia» è il suo unico carattere: quell'armonia che è la base del messaggio hawthorniano — «we are so adjusted in a system»... — che viene infranta dai folli ricercatori dell'ideale, dall'isolamento dell'egoista e dall'orgoglio del Superuomo americano.

\* \* \*

Gli stessi temi e le stesse situazioni di Hawthorne ritornano in Melville, ma assumono ben altre dimensioni e si colorano di più profondi significati. Melville ha una visione più robusta e più piena della vita: il mondo di Hawthorne era ancora l'introverso mondo puritano: di una realtà più piena in lui c'è solo il desiderio, le sue affermazioni sono soltanto sospirate e il suo contatto con il mondo è pieno di brividi e di fremiti; in Melville invece troviamo già «l'uomo all'aperto» di Whitman, legato alla terra, immerso in una ben precisa realtà sociale. Le lotte dello spirito umano che in Hawthorne venivano solo enunciate in una dolorosa confessione, in Melville vengono concretizzate, materializzate nella creazione artistica. I personaggi escono dallo schematismo in cui li aveva chiusi il simbolismo da sermone di Hawthorne e riprendono la loro corposità, esprimendo con maggior forza la loro individualità.

Anche lo svolgimento dei temi è identico: troviamo anche in

<sup>14</sup> Ediz. cit., *The Snow Image*, vol. III, p. 437.



Melville la condanna dell'uomo e la sua disperazione, la coscienza della collettività — il male commesso da uno solo, trascina alla rovina tutti — ed il messaggio positivo è identico: identica la fede nella fratellanza umana come unica possibilità di salvezza. Ma c'è una picna e fondamentale differenza. La mente introspettiva di Hawthorne trovava il bene e il male nel cuore dell'uomo, Melville invece li esteriorizza, materializzandoli in forze che, titaniche e incontrollabili, lo schiacciano: questa concezione già amplia i confini dell'idea hawthorniana e rende il dramma più chiaro, l'antagonismo più artisticamente pronunciato: l'uomo in lotta con delle Forze Inconoscibili acquista la statura dell'Eroe greco, entra nel regno del Mito. Ahab, infatti, non lotta con i cupi fantasmi della sua mente, come Chillingworth, ma contro un Mitico Mostro, la Balena Bianca, *Moby Dick*, che «sfiata nero sangue»: ma la sua vastità la rende inconoscibile; la sua mancanza di volto incomunicabile: è la sintesi di tutti gli orrori che torturano l'anima umana:

The White Whale swam before him as the monomaniac incarnation of all those malicious agencies which some deep men feel eating in them... All that most maddens and torments; all that stirs up the lees of things; all truth with malice in it; all that cracks the sinews and cakes the brain; all the subtle demonisms of life and thought; all evil to crazy Ahab, were visibly personified, and made practically assailable in *Moby Dick*<sup>15</sup>.

Qui è tutto il significato di *Moby Dick* e qui il valore della lotta di Ahab, qui l'originalità dell'eroe americano rispetto al sereno eroe greco: Ahab non lotta contro mostri esterni a lui, ma contro una balena che rappresenta il male del mondo, il male che è anche dentro di lui: e questo aggiunge forza alla sua tragedia e drammaticità alla lotta. Melville attraverso il simbolismo classico ritorna alla visione del dramma più propriamente americana: il dramma è ancora dramma morale: lotta di forze intime all'uomo. E Ahab acquista quella qualità tragica che all'eroe pagano mancava: l'avvoltoio che divora le viscere a Prometeo è imposto da una volontà

<sup>15</sup> Tutti i brani di *Moby Dick* sono citati da H. MELVILLE, *Moby Dick*, New York, Rinehart & Co., 1952 (p. 180).

esterna ed egli è in fondo ancora libero, ma l'avvoltoio di Ahab è creato dalla sua stessa mente:

« God help thee, old man ! Thy thoughts have created a creature in thee, and he, whose intense thinking thus makes him a Prometheus; a vulture feeds upon that heart for ever; that vulture the very creature he creates »<sup>16</sup>.

Con questa potenza, con questa forza ci si presenta il Grande Individuo di Melville; un personaggio che ben diversamente dal *villain* di Hawthorne, viene quasi esaltato, glorificato dal suo autore. Melville sente il fascino del Grande Eroe: lo contrappone alla « plebe regina », lo chiama Re, Dio, Duca, Sua Vecchia Mongolità: gli conferisce accenti di maestosa grandezza, gli dà il magnetismo del comando:

« Ye are not other men, but my arms and my legs; and so obey me... »<sup>17</sup>.

Ma la simpatia per Ahab nasce anche dal fatto che egli è molto diverso dal superuomo di Hawthorne. Egli è un eroe voluto, autoimposto, non nato come i Chillingworth, i Rappaccini di Hawthorne; egli ha coscienza del suo isolamento, comprende il suo errore, non è dimentico della sua umanità. Nasce di qui il suo dilemma, di qui il suo dolore: Ahab ha momenti di abbandono:

« Close! stand close to me, Starbuck, let me look into a human eye... »<sup>18</sup>.

« Aye, aye, Starbuck, 'tis sweet to lean sometimes, be the leaner who he will; and would and Ahab leaned oftener than he has »<sup>19</sup>.

E momenti di subitanea intuizione della sua tragedia:

« Starbuck is Stubb reversed and Stubb is Starbuck, and ye two are all mankind; and Ahab stands alone »<sup>20</sup>.

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 199.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 560.

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 534.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 551.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 544.



Per non sentire rimorsi, per non soffrire, egli vorrebbe essere come l'uomo puritano, dimentico della comune umanità, e chiede al Maestro d'ascia di costruire non soltanto la sua gamba, ma tutto il suo corpo:

«... no heart at all, brass forehead, and about a quarter of an acre of fine brains; and let me see — shall I order eyes to see outwards? No, but put a sky-light on top of his head to illuminate inwards. There, take the order, and away»<sup>21</sup>.

In questo rifiuto del cuore per l'intelletto, in questo rifiuto dei sensi c'è tutto il timore dell'Eroe cosciente: Ahab non è solo l'uomo pensante, non è solo cervello; non è — come dice Matthiessen — l'incarnazione di uno stato mentale, ma un uomo completo, proprio per questa intuizione dolorosa che ha del demone che lo rode. Egli sente di violare le leggi degli uomini, di distruggere perfino la regolarità del ritmo del Cosmo: nel capitolo «The Pacific» il contrasto tra la calma panica della natura e il disperato rovello di Ahab viene nettamente delineato:

Thus, this mysterious, divine Pacific zones the world's whole bulk about; makes all coasts one bay to it; seems the tide — beating heart of earth. Lifted by those eternal swells, you needs must own the seductive God, bowing your head to Pan... But few thoughts of Pan stirred Ahab's brain... in his very sleep, his ringing cry ran through the vaulted hull: «Stero all the White Whale spouts thick blood!»<sup>22</sup>.

L'armonia pagana della natura è distrutta dal torbido pensiero, dalla vendetta dolorosa del Superuomo. E l'incapacità di Ahab di smarrire la propria identità, di inserirsi nella più vasta vita del cosmo, acquista ancor più valore di dramma in quanto, nella sua dolente umanità egli sembra essere a volte vinto da una simpatia, più che umana, cosmica. Basta pensare a quel suo affettuoso rivolgersi perfino ai pesciolini che abbandonano la scia della sua nave:

«Swim away from me, do ye?» murmured Ahab, gazing over into the water. There seemed but little in the words, but the tone

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 477.

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p. 477.

conveyed more of deep helpless sadness than the insane old man had ever before evinced<sup>23</sup>.

Per Pip, il piccolo Pip, il povero negro idiota, Ahab sembra provare una particolare forma di simpatia: «Thou touchest my inmost centre, boy...»<sup>24</sup>, ma io direi addirittura che Pip è la proiezione della parte affettiva di Ahab. Pip non è a mio parere un personaggio simile al buffone del *King Lear* — come dice il Matthiessen, — un personaggio la cui funzione è dialettica e chiarificatrice; Pip è l'immagine reale, l'individuazione materiale della parte sensibile di Ahab: è una di quelle figure che rendono concreta l'intuizione artistica dell'autore. In Pip parla il cuore di Ahab:

«O thou, big white God aloft there somewhere in yon darkness, have mercy on this small black boy down here; preserve him from all the men that have no bowels to feel fear!»<sup>25</sup>.

È il terrore della solitudine, il confidente bisogno di protezione, che abbiamo trovato in Ahab-uomo contro la volontà di Ahab-demone; e Pip sarà l'unico a rifiutarsi all'impresa nefanda, a quella «temeraria inflessibile, ultraterrena vendetta», e si getterà giù dalla lancia, unico tra tutti gli uomini del Pequod, che non sono ormai che «braccia e gambe» di Ahab, strumenti della sua volontà. E del resto il procedimento di materializzare i segreti impulsi del capitano non è nuovo in Melville, anche se in Pip è meno manifesto che in altri personaggi. È come se la personalità grandiosa, complessa del Superuomo sfuggisse al suo autore e Melville fosse costretto a crearne di continuo delle vive proiezioni. Così anche la nave ci appare come una controparte materiale del suo capitano:

... then the rushing Pequod, freighted with savages, and laden with fire, and burning a corpse, and plunging into that bleakness of darkness, seemed the material counterpart of her monomaniac commander's soul<sup>26</sup>;

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 234.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, p. 513.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 173.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, p. 419.



una nave tra la luce e l'ombra, come lo spirito di Ahab. E ancora la folle volontà del capitano zoppo, sembra personificarsi nell'oscuro personaggio di Fedallah: il Parsi sembra quasi non avere una vita propria, una sua precisa corporeità, ma nascere dalle interne esigenze dello spirito di Ahab, come nella notte della guardia in attesa della balena, quando il Parsi sorge accanto al capitano come un incubo, a rendere più vivi e tangibili i suoi terrori del futuro e più foschi e crudeli i suoi propositi, finché il sonno non li coglie: «...Both were silent again, as one man»<sup>27</sup>.

Così con questa complessità d'immagini, con questa ricchezza di figurazioni nasce in Melville il dramma del Superuomo: ogni creatura è un simbolo, ma ogni simbolo è fatto «carne»: Pip, la Balena, Fedallah, tutta la nave non sono che simboli dello spirito dell'uomo americano, eppure hanno una artistica concretezza, una loro compiuta individualità. Perfino il Fato, quel Fato che Melville tende a vedere come nella tragedia greca, al di sopra degli uomini, è dentro l'uomo, è intima necessità di Ahab: egli ha un bel proclamare:

«By heaven, man, we are turned round and round in this world, like yonder windlass, and Fate is the handspike»<sup>28</sup>;

egli finirà col rivendicare a sé il suo destino: «I am the Fate's lieutenant»<sup>29</sup>. E Melville sottolineerà:

For with little external to constrain us, the innermost necessities in our being, these still drive us on<sup>30</sup>.

Qui Melville è arrivato alla definizione più coerente al suo mondo poetico, anche se poi il suo pensiero si indebolirà ed egli ritornerà alle posizioni di un inerte fatalismo. In realtà per il Superuomo americano, la necessità non poteva che interiorizzarsi: crollata la fede nella Predestinazione, lontano il Dio Puritano, la religione del

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p. 491.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, p. 595.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, p. 552.

<sup>30</sup> *Op. cit.*, p. 562.

Fato, tanto viva presso gli antichi greci, non aveva ragione di esistere; tutta la fede, tutta la religione è per gli americani racchiusa nel Grande Individuo di questa nuova intrepida regione: ed il dramma, la lotta per essere tali devono interiorizzarsi: non esistono altre forze con cui l'uomo possa lottare se non quelle del suo grande spirito. Ma questa superba intuizione di Melville svanisce con lo svanire della figura del Grande Individuo: con la dannazione di Ahab, viene rifiutata. Le altre figure di solitari di Melville acquisteranno valore a seconda che più o meno resisteranno a questa forza, che li ha in potere. Unilla, la vedova cholla, è uno dei personaggi più potenti: la sua grandezza morale la rende dura come un sasso, resistente, come le rocce che la circondano, ai colpi del destino; la sua solitudine è piena di grandezza e di forza; essa non è ancora arrivata come Billy Budd ad accettare il male, ma sa resistervi. Ma White Jacket, il marinaio che il Destino ha simbolicamente isolato dagli altri con una casacca bianca, Benito Cereno, Isabel, la dolce Isabel, e Pierre, l'eroe disperato, caro ai romantici, sono figure prive di drammaticità, perché prive di lotta; uomini e donne in cui si è esaurita la pienezza di forza del Grande Individuo: essi non tentano neanche di riscattarsi, di resistere: nella loro solitudine non c'è che disperazione. È l'esempio del punto a cui si poteva arrivare dopo il crollo del Superuomo, con il meccanico esteriorizzarsi del feroce dinamismo interno che era stato la forza di Ahab: condannando il capitano del Pequod, Melville dimostra di aver compreso le più profonde esigenze della sua epoca: ogni grandezza umana non è che malattia e l'orgogliosa solitudine del Superuomo non è più gloria, ma miseria. Egli è, come Hawthorne, colpito dalle conseguenze dell'isolamento del grande uomo dai suoi simili; ce ne aveva già fatto la precisa diagnosi in *Mardi*:

Giants are in our germs, but we are dwarfs, staggering under heads overgrown. Heaped, our measures burst, we die of too much life<sup>31</sup>.

C'è qui ancora il senso della pienezza e della potenza dell'uomo ma anche il senso dell'imperfezione, dell'esigenza del completa-

<sup>31</sup> H. MELVILLE, *Mardi*, London, Constable & Co., 1922, p. 1801.



mento in qualcosa di più grande di lui: e Iddio è anche per Melville, come per Hawthorne, un rifugio troppo lontano. All'uomo non resta dunque che tornare nel grande cerchio dell'umanità, la sua salvezza è nel continuo rapporto con i suoi simili, nella mutua simpatia, nella fiducia, nel rispetto. Pip abbandonato dai compagni diviene idiota, ma la bara di Quecqueg, il pagano tatuato, salva Ishmael, che ha riscoperto la fraternità umana. Nel riconoscere la necessità della solidarietà degli uomini Melville si ispira alla più pura essenza della religione cristiana, all'«inconcusso democratico spirito del Cristianesimo» e, se Hawthorne cercherà di entrare nel cerchio dell'umanità con una dolente Confessione, Melville si ispirerà al Vangelo, alla sublime leggenda del sacrificio dell'Agnello, alla Comunione, nella sua ultima opera. Nasce così la storia di Billy Budd, come per un bisogno di chiarificazione nell'autore; in questa opera della sua maturità il bene ed il male sono più nettamente discriminati: Claggart, è infine il vero *villain* melvillianiano, monodimensionale come un eroe hawthorniano: il suo peccato non è però l'orgoglio, ma l'invidia — *envy* — che per Melville è sinonimo di *malice*, malvagità. Anche questo peccato del resto nasce dalla negazione del rapporto umano e dall'incomprensione del più profondo significato della democrazia: Claggart non conosce il vero valore della fraternità, non capisce il dono di sé che ogni uomo fa alla società: la bellezza e la purezza di Billy lo urtano e lo feriscono, egli pecca perché non comprende che il bene che è nel giovane marinaio è un dono a tutta la società, che ogni uomo partecipa dei suoi simili in una specie di «comunione» umana. Marchiato dal male, Claggart è impotente al bene, e il dolore che a volte si legge nel suo volto non è altro che l'invidia di una bontà che egli non può conoscere, che non gli appartiene. Anche Billy Budd non sfugge a tutta prima alla credità di una così rigida tipizzazione: è un personaggio da sermone, di una bontà immobile, un Adamo prima del peccato, una figura immune da ombre, a cui manca ogni lotta interna, perché il male gli è ignoto. Ha quasi la scarna positività dell'Ernest hawthorniano: ma poi l'arte di Melville gli infonde nuova vita; il male piomba sul candido «agnello di Dio» e, dopo aver avuto

coscienza del peccato egli diviene un uomo vero, un autentico « Feroe » americano, la cui pienezza di vita si trasforma in una illimitata simpatia umana, nella capacità di accettare, della vita, anche il male. Billy Budd comprende, come Ishmael, che la salvezza è nell'accettare le leggi, nell'accettare l'amore e anche l'odio di tutta la razza umana. Il capitano Vere rappresenta in questa parabola simbolicamente tutti gli uomini (*viri*) e Billy, nella fiducia e nell'amore di lui, troverà la forza di accettare il suo peccato e la sua condanna.

...Billy stood facing aft. At the penultimate moment, his words, his only ones, words wholly unobstructed in utterance, were these: « God bless Captain Vere! — Syllables so unanticipated... had a phenomenal effect, not unenhanced by the rare personal beauty of the young sailor, spiritualised now through late experiences so poignantly profound... Came a resonant echo — « God bless Captain Vere »<sup>32</sup>.

Con questa profonda fede in un altro uomo, con questo affettuoso rapporto, quasi da figlio a padre, Billy supera il male. Concluso il dramma, la parabola d'amore si chiude proprio come una fiaba ritornando al clima di leggenda dell'inizio. Il bel Billy nel momento dell'impiccagione perde di nuovo la sua umanità: nel suo volto non c'è lo spasimo del condannato, la morte per strangolamento diventa la luminosa Ascensione della Vittima. Billy diventa il simbolo della Charitas umana:

... it chanced that the vapoury fleeces hanging low in the east, was shot through, with a soft glory as of the fleeces of the Lamb of God, seen in mystical vision, and simultaneously, therewith, watched by the wedged mass of upturned faces, Billy ascended: ad ascending, took the full rose of the dawn<sup>33</sup>.

Con questa pennellata di luce, con questa professione di fede oltre ogni male, oltre ogni dolore, si chiude l'opera di Melville: più di Hawthorne egli ha tentato la formulazione di un ideale positivo: al di là dei timori, delle paure, dei rimorsi dell'uomo puritano, egli cerca le radici di una nuova umanità: la visione del bene e del male è la stessa che abbiamo visto in Hawthorne, ma

<sup>32</sup> H. MELVILLE, *Billy Budd*, London, Lokmann, 1951, p. 255.

<sup>33</sup> *Op. cit.*, p. 296.



ben più profonda, più ricca: tutto il Cosmo entra nei suoi miti, tutto l'universo è parte del suo mondo poetico.

#### LA SOLITUDINE COME DIFESA

Ed è significativo che, sia in Hawthorne che in Melville, si trovi l'intuizione di un personaggio che rappresenta il crollo del Superuomo: già il vigore di Ahab, l'intelligenza di Rappaccini si erano andate spegnendo nella disperazione senza lotta di Pierre, nello sterile dolore di Gervayse Hastings. La orgogliosa volontà di questi Grandi Uomini che, soli, si ponevano in lotta contro la Natura e affrontavano compiti inumani, ora si smorza completamente nelle figure di Bartleby e Wakefield, creature che la paura della vita e il timore degli uomini spingono a uno sterile isolamento. Tutto il loro orgoglio ormai si riduce nel rifiuto di lasciarsi assorbire dall'umanità, tutta la loro forza è nel tentativo di sopravvivere senza rinunciare a una loro intransigente regola: ancora in loro c'è una scintilla di volontà, perché ancora in loro la solitudine è dovuta a libera scelta, non a imposizione; ma è una volontà senza eroismo, una misera resistenza di esseri senza forza: essi cercano di salvaguardare la loro individualità, non di imporla. In Wakefield, il forsennato orgoglio di Ahab diviene una « peculiar sort of vanity » ed egli non trova altra soluzione che la fuga « to retain his original share of human sympathies and to be still involved in human interests »<sup>34</sup>.

Sotto il piano apparentemente scherzoso di Wakefield si nasconde in realtà la paura di divenire lo zimbello della Vita, il timore di essere tiranneggiato dai dolori e si cela l'egoismo di chi nulla vuole dare di sé alla società, di chi non vuole arrischiare nel gioco dell'esistenza i suoi affetti. Ed infatti ancora egoismo, paura e vanità lo spingono a tornare a casa quando lo coglie il timore di non essere più « atteso », di aver perso infine ogni diritto alla vita, dopo averne evitato ogni dovere. Hawthorne coglie quasi a

<sup>34</sup> N. HAWTHORNE, *Ediz. cit.*, « Wakefield », vol. 1, p. 162.

malincuore questo aspetto umanamente tragico di Wakefield. Egli ce lo dipinge senza simpatia:

the vagueness of the project, and the convulsive effort with which he plunges into the execution of it, are equally characteristic of a feeble-minded man<sup>35</sup>

e sottolinea piuttosto la sua aridità di cuore, la sua povertà di spirito, la sua mancanza di calore umano, per sermoneggiare infine:

... by stepping aside for a moment a man exposes himself to a fearful risk of losing his place forever<sup>36</sup>.

Ancora una volta per Hawthorne la solitudine è colpa, e perfino questa vile, paurosa solitudine di Wakefield esige un'espiazione. Melville, invece, riveste il suo pallido scrivano, Bartleby, di una maggiore simpatia umana:

... his solitude... how horrible! Think of it, of a Sunday Wall Street is deserted as Petra; and every night of every day it is an emptiness. This building too, which of week days hums with industry and life, at nightfall echoes with sheer vacancy; and all through Sunday is forlorn. And here Bartleby makes his home<sup>37</sup>.

Questa è l'orrenda solitudine dello scrivano: egli non ha intorno che le mura di pietre degli uomini; egli non ha neppure la possibilità di evadere da se stesso nel colloquio con la natura; ed intorno a lui, mentre lentamente si riduce alla immobilità, mentre lentamente si riduce al silenzio, lo spazio si restringe sempre di più, sempre meno ampia diviene la visione: fino a che tutto il mondo si riduce per Bartleby a una scrivania posta dietro un paravento. Ed ogni suo contatto con l'umanità è nelle poche sillabe: «I would prefer not to» — preferirei di no — con cui Bartleby rifiuta ogni possibilità di vita; la satanica volontà di Ahab si è spenta nella timida formula dello scrivano. Ma in Bartleby la disperata volontà di solitudine non è colpa: egli è in fondo una vittima della società: la sua scelta di vita è volontaria, ma necessaria. Melville non gli pone accanto una moglie affettuosa, come la buona signora Wake-

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>37</sup> H. MELVILLE, *Complete Stories*, London, Eyre & Spottiswoode, 1951, p. 22.



field, ed un benevolo vicinato, ma la frettolosa folla di Wall Street, la volgarità di una massa brutale — tutto il male dell'umanità. Egli trova insomma una giustificazione al rifiuto di vivere del pallido scrivano: Melville non è come Hawthorne giudice del suo personaggio, e non è così lontano dalla sua sensibilità. Non dobbiamo dimenticare che *Bartleby* nasce nel momento in cui forse anche Melville sentì per un attimo il desiderio disperato di rinunciare alla lotta dell'esistenza. *Bartleby* è creato nello stesso spirito di *The Confidence Man*, è anzi quasi l'artistica materializzazione di quanto in *The Confidence Man* era ancora teorico e astratto: è la sintesi e al tempo stesso il riscatto di quella squallida, mortificata umanità che vedemmo avvicinarsi, vaga, sul battello del Mississippi.

*Bartleby* e *Wakefield* sono dunque la realizzazione plastica dei timori che avevano ossessionato Melville e Hawthorne: essi danno un volto al loro presentimento: è giunto il momento in cui il Superuomo distoglie lo sguardo dalle grandi mete che si era prefisse, e, mentre i suoi sogni gli si sbriciolano tra le mani, mentre rabbrivisce del vuoto che ha intorno a sé, mentre ormai sente vacillare il suo infantile ottimismo e si rende conto dell'immanità delle forze che ha sfidato, non trova intorno a sé che il grigiore: l'epoca del Mito è finita, i Mostri non esistono più su una terra che va perdendo i suoi colori; le grandi lotte, i grandi contrasti che avevano attizzato le sue orgogliose energie non esistono più: l'America, raggiunto il suo abnorme sviluppo diventa uniforme, povera di interessi.

Il Superuomo vincitore delle forze più grandi, rischia di essere sconfitto, sepolto dal grigiore di questa universale uniformità, di essere assorbito da questa società i cui vaghi desideri hanno detronizzato le sue folli chimere; la mediocrità lo impaurisce più del Male, la monotonia è un mostro più orrendo della Balena Bianca.

E la solitudine che *Bartleby* s'impone è quindi l'ultima possibilità che ha di salvarsi, per rendersi impenetrabile al male, inconnoscibile nella sua più profonda essenza; è ancora l'ultimo atto della volontà dell'uomo, dell'orgoglio dell'individuo. Nella battaglia

con la società, l'uomo deve ritirarsi se non vuol essere un vinto: la solitudine ormai non è più che difesa.

\* \* \*

In tutto simile a Wakefield e Bartleby, creata dal travaglio della stessa epoca, prodotta dallo stesso mondo ed erede della stessa tradizione ideale, una grande poetessa, fantastica come una intuizione di Melville, simbolica come un personaggio hawthorniano, Emily Dickinson, s'incarcererà per trenta anni in una stanza e darà la sua voce a tutti i Wakefield e i Bartleby della nuova America gigante. Emily eredita dal Trascendentalismo il senso dell'autosufficienza dell'individuo, l'orgoglio sovrumano dell'intelletto, la fiducia nella propria mente.

The brain is wider than the sky  
 For, put them side by side  
 The one the other will include  
 With ease and you beside<sup>38</sup>.

È ancora l'orgoglio dell'intelletto, di cui Hawthorne si è rimproverato, che Melville ha superato in nome dei diritti del cuore: la superba fiducia in se stessi, che ha spinto Ahab alla distruzione e ha inaridito il cuore di Padre Hooper. Ed è questo stesso senso di superiorità, questa stessa fede nella sua personalità che impedisce anche ad Emily Dickinson di aderire pienamente alla vita. Uscita dal chiuso dei collegi, in cui ha studiato, tornata a vivere tra la gente di tutti i giorni, lontana da quei pochissimi camerati, che potevano dividere i suoi ideali e i suoi pensieri, Emily si trova sola, lontana nello spirito da quella società, che Tocqueville nel suo *The Spirit of Democracy* ci ha dipinto, chiusa in una serena mediocrità, dove «genius becomes more rare, information more diffused». Essa non riesce a mescolarsi con la gente che la circonda: come Wakefield, se ne allontana volontariamente, e ne diventa la curiosa osservatrice, la critica spassionata.

E l'ironia di molti dei suoi versi è l'indice dell'intimo distacco dell'autrice dalla sua gente:

<sup>38</sup> Tutti i versi sono tratti da: *The Poems of EMILY DICKINSON*, Boston, Little Brown & Company, 1944.



What soft, cherubic creatures  
 These gentlewomen are!  
 One would as soon assault a plush  
 Or violate a star,  
 Such dimity convictions,  
 A horror so refined  
 Of freckled human nature  
 Of deity ashamed...<sup>39</sup>.

E più ancora essa si sente respinta dal facile arrivismo del mondo che la circonda, da quel «sentiment of ambition», che Tocqueville ha riconosciuto «universale» nell'America puritana: di fronte a questo orgoglio generico, indiscriminato della massa, la Dickinson accentua la maestà della sua persona, la sua dignità individuale:

I'm nobody...  
 How dreary to be somebody!  
 How public, like a frog  
 To tell your name the livelong day  
 To an admiring bog!<sup>40</sup>.

Ma nel desiderio di isolamento della Dickinson vorrei riconoscere anche un motivo più profondo dell'orgoglio trascendente di sé: e più moderno.

Emily Dickinson ha paura, ha paura dell'incomprensione delle inevitabili disillusioni, ha paura della società del suo tempo: essa la sente insincera e infida. Arriva a dirci:

I like a look of agony  
 Because I know is true  
 Men do not sham convulsion  
 Nor simulate a throe<sup>41</sup>.

E più ancora teme di essere assorbita dalla massa, di perdere la sua individualità: l'orgoglio del Grande Individuo si mescola alla debolezza della creatura ritornata alla coscienza del suo limite umano:

<sup>39</sup> *Op. cit.*, *Life*, CXXX, 58.

<sup>40</sup> *Op. cit.*, *Life*, XXVII, 15.

<sup>41</sup> *Op. cit.*, *Life*, CXXIX, 58.

'Tis the majority  
 In this, as all, prevails.  
 Assent and you are sane  
 Demur — you are straightway dangerous  
 And handled with a chain <sup>42</sup>.

È il crollo del Superuomo, la crisi finale dell'ottimismo «yankee». E come sempre dal profondo delle sue radici puritane, lo spirito americano trae la forza per sopravvivere: la religione è in crisi, la fede in Dio è distratta e abitudinaria, ma, come dice Allen Tate nel suo saggio sulla poetessa: «...(The Puritan theocracy) is assimilated in Miss Dickinson, as medioevalism was in Shakespeare... it was brought down from abstraction to personal sensibility...» <sup>43</sup>. La fede religiosa diviene dunque esperienza individuale, adatta il suo Credo alle esigenze personali, ritorna a vivere in forme diverse a seconda dei bisogni intellettuali e delle esigenze fantastiche dell'individuo. A Emily Dickinson la religione puritana insegna la stoica filosofia della rinuncia, dà la forza di isolarsi perché il mondo non prevalga su di lei. Il suo orgoglio le fa preferire il male che può venire dalle sue stesse decisioni piuttosto che subire le ferite dall'esterno; la sua paura le fa accettare il dolore autoimposto e ben noto, piuttosto che un male ignoto e imprevedibile:

Renunciation  
 is a piercing virtue ...  
 Renunciation is the choosing  
 against itself <sup>44</sup>.

E «Renunciation» è il credo della Dickinson e la sua regola di vita: il puritanesimo le ha insegnato il «self-denial», la disciplina delle proprie emozioni ed Emily sa trasformare la sua penitenza in un vantaggio. Dalla camera in cui si rinchioda ella può dominare se stessa e gli altri, può preservarsi dalle emozioni e può al tempo stesso imporsi all'umanità, alla società di cui ha paura: il suo isolamento è fatto di panico morboso, ma è anche — e soprattutto — un atto di potere:

<sup>42</sup> *Op. cit.*, Life, XI, 7.

<sup>43</sup> ALLEN TATE, *On the Limits of Poetry*, New York, 1948, pp. 197-213.

<sup>44</sup> *Op. cit.*, Further Poems, CL, 362.



I took my power in my hand  
And went against the World<sup>45</sup>.

Rendendosi inavvicinabile e misteriosa, come il Dio puritano, essa incute lo stesso rispetto, suggerisce lo stesso distacco: essa può ricostruire nel suo intimo il mondo e la società, può imporre ad ambedue le sue regole e da ambedue difendersi: Hawthorne e Melville avevano temuto l'urto della realtà, ma lo avevano anche desiderato e avevano osato di inserirsi nella superiore economia del Cosmo: Emily Dickinson al contrario costringe la realtà esterna alla sua regola e, con coscienza, con accuratezza, si predispone a ricevere nel suo rifugio le inevitabili esperienze della vita — love, marriage, death. Essa diviene la precisa amministratrice delle sue emozioni; si prepara ad ogni avvenimento con la religiosità di un neofita, con la pignoleria di un ragioniere:

... For heaven is a different thing  
Conjectured, and waken sudden in  
and might o'erwhelm me so!<sup>46</sup>.

Per questo timore essa impedisce alla vita di sommergerla con la sua violenza: la sua porta è solo socchiusa, « ajar » sul mondo esteriore. In questo modo ogni esperienza è sì, dominata, ma anche potenziata, ampliata ed ogni avvenimento ha per Emily Dickinson la forza di una iniziazione religiosa e la mura intimamente come un sacramento cristiano. Ed è questo a rendere poetica la visione di Emily Dickinson: questa vibrazione di ogni istante, la intima vitalità di ogni gesto, la torturata sensibilità, che è alla base di ogni sua logica e infine il suo dolore, la sua viva autentica pena: il tormento che è legato alla sua solitudine, inseparabile da questa; il ribellarsi alle sue stesse regole, l'odio verso la sua prigione, che pure le è necessaria per sopravvivere, e insomma tutti i sussulti del suo spirito, che si ribella alle leggi che si è autoimposto, tutte le ferminili debolezze e i cedimenti, che costituiscono il vero tessuto della sua arte e le danno quella sostanza umana che le è necessaria, perché il suo egoistico, rigido codice diventi poesia:

<sup>45</sup> *Op. cit.*, Life, LIX, 29.

<sup>46</sup> *Op. cit.*, « 'Tis so much joy! 'Tis so much joy! », Life, IV, 4.

I never hear the word « escape »  
 Without a quicker blood...  
 But I tug childish at my bars  
 Only to fail again!<sup>47</sup>.

La più tormentosa delle esperienze è per Emily quella d'amore: e ad essa si prepara in solitudine, si sfibra nel pensiero di una incredibile felicità; si estenua nel vibrare dell'attesa:

If you were coming in the fall  
 I'd brush the summer by  
 ...  
 If I could see you in a year,  
 I'd wind the months in balls,  
 ...  
 If only centuries delayed,  
 I'd count them on my hand,  
 ...  
 But now all ignorant of the length  
 of time's uncertain wing,  
 it goads me, like the goblin bee,  
 that will not state its sting<sup>48</sup>.

Eppure il terrore di smarrire nell'esperienza la personalità così faticosamente costruita, il timore della delusione consueta a chi desidera:

(... so I found  
 That hunger was a way  
 Of persons outside windows;  
 The entering takes away)<sup>49</sup>

il timore del dolore « so hopeless to conceive », impediscono ad Emily di aderire in pieno anche a quest'esperienza. Il suo bisogno d'amore è assoluto: per Emily la limitazione della carne non può che divenire tragedia: pur nella disperata invocazione di « Of all souls that stand create »<sup>50</sup> essa non riesce a dimenticare che l'aman-

<sup>47</sup> *Op. cit.*, *Life*, XXXVI, 19.

<sup>48</sup> *Op. cit.*, *Love*, VI, 128.

<sup>49</sup> *Op. cit.*, *Life*, XXXVI, 36.

<sup>50</sup> *Op. cit.*, *Love*, XIX, 137.



te è un atomo, indistinguibile dalle « lists of clay ». Ed Emily Dickinson, la donna che ha scritto le più belle confessioni d'amore, in realtà non riesce ad amare: essa non ha né umiltà, né coraggio: l'orgoglio le impedisce di offrirsi alle delusioni, la paura le fa temere la spietata sofferenza d'amore. Ed essa ancora una volta si difende, si abbandona all'amore solo quando l'oggetto della sua passione è irraggiungibile: il suo affetto si svela nella rinuncia. Per possedere l'uomo che ama lo trasporta nel Mito, lo proietta nell'eternità. In una delle sue composizioni migliori: « I cannot live with you », essa invoca l'amore e al tempo stesso vi rinuncia per sempre:

I cannot live with you,  
It would be life,  
...  
I could not die with you  
For one must wait  
...

Per questa paura dell'abbandono, per il terrore dell'addio, per l'impossibilità di garantirsi la felicità, essa proclama la necessità della « separazione »:

So we must keep apart,  
You there, I here,  
With just the door ajar,  
That oceans are,  
And prayer,  
And that pale sustenance,  
Despair!<sup>51</sup>

L'infinita, l'eterna disperazione è preferita alla brutalità di un dolore che ci colpisce in un modo e in un tempo ignoti. « Despair » è il poetico leit-motiv dei versi d'amore della Dickinson: le mura della sua casa non sono riuscite a salvare Emily dal male che temeva dall'esterno perché l'amore è esperienza che può essere vissuta anche in solitudine: l'ansiosa attesa e lo spasimo di rinuncia sono

<sup>51</sup> *Op. cit.*, Love, XII, 131.

sostanza al suo sentimento e conferiscono alla sua poesia la vibratilità di un'esperienza vissuta pienamente e completamente. La stessa vibrazione, lo stesso calore ci sembra di poter scorgere nell'intensa luminosità, nello stupendo taglio di molte composizioni della Dickinson sulla Natura: sembra a tratti che essa riesca ad inserirsi nella vita del Cosmo, ad armonizzare la sua intima legge con quella del mondo esteriore: quasi che dal suo carcere volontario sia questa l'unica via di evasione, l'unica lezione utile del Vangelo emersoniano. Ma nel radioso ottimismo di Emerson l'esperienza non è che un atto di espansione dell'uomo e la realtà del mondo esterno è nella realtà del pensiero che continuamente lo crea; per Emily invece il «Foreworld» esiste al di fuori dell'uomo, indipendente da lui; la Natura è estranea allo spirito e diversa: conoscerla è ancora dramma di forze diverse, e inserirsi nella sua intima armonia può risolversi in una sconfitta che distruggerebbe il suo Io:

So safer guess, with just my soul  
Upon the window pane  
Where other creatures put their eyes  
Incautious of the sun<sup>52</sup>.

Dalla ottimistica teoria di Emerson, Emily prende solo quanto può bastare a difenderla: e con fatica essa crea con la sua volontà un Cosmo meno ignoto, più familiare, al cui svolgersi essa possa non sentirsi estranea. Essa umilia la Natura, la abbassa alle sue proporzioni:

Nature, like us, is sometimes caught  
Without her diadem<sup>53</sup>.

Da questo timoroso rimpicciolire del Cosmo alla sua statura nasce la sua visione poetica del mondo, una vena di eccezionale novità. E abbiamo composizioni ispirate, immagini di uno splendore inconsueto, gli stupendi versi di «Bring me the sunset in a cup»<sup>54</sup> o di «She sweeps with many coloured brooms»<sup>55</sup>. Sembra

<sup>52</sup> *Op. cit.*, «Before I got my eye put out», *Life*, LXII, 30.

<sup>53</sup> *Op. cit.*, «The sky is low, the clouds are mean», *Nature*, LXXX, 107.

<sup>54</sup> *Op. cit.*, *Nature*, XXXIX, 86.

<sup>55</sup> *Op. cit.*, *Nature*, XL, 87.



quasi che nasca una particolare fratellanza, un'intima comunione:

... a caper in the trees —  
and I'm a rose!<sup>56</sup>.

Ma in realtà l'accento batte ancora su se stessa: il mondo di fuori è ancora assoggettato al suo sogno, vive di quello:

To make a prairie it takes a clover and one bee,  
And revery.  
The revery alone will do  
If bees are few<sup>57</sup>.

E la Natura in sé, le è ancora ignota, incomprendibile nella sua più profonda essenza; della sua grandezza Emily ha preso per i suoi «nosegays» solo gli aspetti più familiari, in uno sforzo di dominio. Due composizioni un po' simili sono indicative di questo atteggiamento, così particolare: «The morns are meeker» e «I dreaded that first robin so».

The morns are meeker than they were, ...  
The maple wears a gayer scarf,  
The field a scarlet gown.  
Lest I should be old-fashioned,  
I'll put a trinket on<sup>58</sup>.

Ancora una volta qui la sua personalità è in primo piano: essa dà forma alla natura, la «umanizza» attribuendole una vanità femminile, di cui può comprendere il significato: le è più facile così trovarvi il suo posto da pari a pari. Ma sotto questa timorosa finzione d'armonia si cela il suo fondamentale sentimento di estraneità alla natura e ne abbiamo l'angosciata confessione:

I dared not meet the daffodils  
For fear their yellow gown,  
Would pearce me with a fashion  
So foreign to my own<sup>59</sup>.

<sup>56</sup> *Op. cit.*, «A sepal, petal and thorn», *Nature*, XCIII, 114.

<sup>57</sup> *Op. cit.*, *Nature*, XCVII, 116.

<sup>58</sup> *Op. cit.*, *Nature*, LXXIX, 107.

<sup>59</sup> *Op. cit.*, «I dreaded that first robin so», *Nature*, XIV, 73.

È la dolorosa ammissione d'incapacità a dominare l'esperienza, la penosa coscienza di essere ancora una volta vinta da forze più grandi. E non può esserci salvezza se non nell'allontanarsi dalla Natura, in una definitiva totale separazione; nella pace della tomba, lontana dall'urgenza della vita naturale, immobile nella immutabilità dello « status » definitivo:

Safe in their alabaster chambers,  
Untouched by morning and untouched by noon  
Sleep the meek members of the resurrection  
...

mentre i modi continuano le loro incessanti, paurose trasformazioni:

Worlds scoop arcs, and firmaments row,  
Diadems drop and Doges surrender  
Soundless as dots on a disk of snow<sup>60</sup>.

E la morte è il terzo grande avvenimento della vita di Emily Dickinson e l'esperienza definitiva, della cui ansiosa attesa vibra quasi tutta la sua poesia; la morte è l'unica grande forza della Creazione, superiore anche a Dio; soltanto questa da una creatura sola e spaventata, può far nascere una regina. È una esperienza a cui Emily lungamente si prepara: essa con l'immaginazione se la rende familiare, pensa di viverla nella sua poesia:

I heard a fly buzz, when I died;  
The stillness round my form  
Was like the stillness in the air  
Between the heavens of a storm.  
...

And then the windows failed, and then  
I could not see to see<sup>61</sup>.

E nei versi in cui Emily Dickinson prevede la morte, notiamo una nuova confidenza, un più libero slancio verso il mondo della

<sup>60</sup> *Op. cit.*, *Time and Eternity*, IV, 158.

<sup>61</sup> *Op. cit.*, *Time and Eternity*, CXXVIII, 212.



natura e degli uomini, una intesa più genuina con le altre creature, quasi che essa intuisca comune a tutte l'ansia e il terrore dell'ultima esperienza: alla sua estatica paura, alla sua religiosa attesa, essa sente finalmente partecipare tutto il Cosmo; e la sua angoscia diviene meno urgente, la sua poesia si cristallizza in immagini più pure, perdendo le scorie di una troppo appassionata soggettività. Basti come esempio la splendida composizione « There is a certain slant of light »<sup>62</sup>. La sua cupa poesia si addolcisce, il suo pensiero rincorre immagini più serene: ed essa sembra capace infine di smarrire la sua individuabilità, di farsi assorbire in una più ampia esistenza:

... we talked between the rooms,  
Until the moss had reached our lips  
And covered up our names<sup>63</sup>.

Ma nella dolorosa solitudine della poetessa la favola dell'eternità non è in fondo che una dorata illusione a cui si appoggia nei suoi timori, la finzione di una speranza a cui chiedere la forza di sopravvivere: e ai momenti di serenità, succede più brusca la consueta disperazione, l'abituale paura: per Emily Dickinson il futuro non può essere che la continuazione all'infinito dell'angoscia presente, il dolore dell'attimo ripetuto incessantemente nell'eternità. E sotto il gioco del suo ottimismo, ritorna più crudele l'angoscia abituale: anche nel momento della morte essa sente che sarà completamente sola, estranea a tutto, diversa e lontana:

... and I and silence some strange race  
wrecked, solitary, here<sup>64</sup>.

Ancora disperazione e ancora separazione e ancora solitudine essa si attende dal futuro: l'eternità appare ad Emily come una esperienza di dolore continua, sempre nuova: il suo Paradiso non conosce la speranza della fede, nella sua solitudine non c'è posto neanche per i sogni:

<sup>62</sup> *Op. cit.*, Nature, LXXXII, 108.

<sup>63</sup> *Op. cit.*, « I died for beauty, but was scarce », Time and Eternity, X, 160.

<sup>64</sup> *Op. cit.*, « I felt a funeral in my brain », Time and Eternity, CXII, 205.

... it yet remains to see  
if immortality unveil  
a third event to me,

...  
Parting is all we know of heaven,  
and all we need of hell<sup>65</sup>.

È questa l'intuizione più dolorosa e profonda nella poesia della Dickinson, il segreto tormento che le conferisce un così alto valore poetico: una intima impossibilità di illusione, una assoluta mancanza di fede. Solo Melville ha saputo esprimere una solitudine così totale, oggettivando lo stesso doloroso sentimento, che anima la poesia della Dickinson, nella figura del suo pallido scrivano; per Bartleby, come per Emily, la morte non si illumina della gloria della liberazione, ma anzi protrae la dannazione nell'eternità: il sigillo della solitudine è impresso nello spirito della poetessa, come di tutte le creature d'America, per sempre. E allora dall'abisso della più totale disperazione si leva a volte una intensa invocazione religiosa, una richiesta appassionata d'aiuto alla Potenza della divinità:

At least to pray is left, is left  
Oh, Jesus! in the air  
I know not, which thy chamber is  
I'm knocking everywhere...  
Say, Jesus Christ of Nazareth  
Hast thou no arm for me?<sup>66</sup>

È la preghiera intensa e dolorosa, suggerita da un autentico strazio, ma è già viziata da una fondamentale mancanza di umiltà e di fede. Emily Dickinson, creatura del Trascendentalismo, non può ammettere nel suo orgoglio l'esistenza del Geova puritano, che con la sua immobilità, con la sua indifferenza, le è infinitamente lontano. Essa sola giudica della sua sorte e crea per sé il suo inferno e crea il suo paradiso:

Heaven is so far of the mind  
That were the mind dissolved  
The site of it by architect  
Could not again be proved<sup>67</sup>.

<sup>65</sup> *Op. cit.*, «My life closed twice before its close», *Life*, XCVI, 45.

<sup>66</sup> *Op. cit.*, *Time and Eternity*, XLIII, 176.

<sup>67</sup> *Op. cit.*, *Further Poems*, XCVII, 330.



L'uomo americano non si è arreso al dolore; ancora una volta, nonostante la sua paura è un Superuomo, padrone del suo destino e dei suoi terrori: accoglie su di sé ogni responsabilità e a se stesso chiede la forza di sopportare i suoi dolori. Per Emily Dickinson tutta l'esistenza non è che un atto di coraggio, una prova di forza; nella sua prassi di vita non ci sono cedimenti: il mondo e l'umanità non riusciranno mai a penetrare nell'intima essenza della sua personalità. Il suo contatto con la Natura è rigidamente regolato dalla sua porta socchiusa, quello con gli uomini dalla burocratica simpatia delle sue lettere; essa nasconde l'unico suo atto sincero, aderente alla vita, l'autentica rivelazione di se stessa; i suoi versi.

La confessione, che Hawthorne invoca, come prezzo per entrare nel cerchio dell'umanità, Emily non la fa che a se stessa, nella sua poesia, destinata a non essere mai ascoltata; il suo spirito non ha bisogno dell'assoluzione. La poesia in lei nasce non come ideale estetico, non per il piacere del bello, ma per una preoccupazione personale, per un personale conforto: alla sua arte essa chiede la forza di sopravvivere, il coraggio di resistere, l'appoggio nella paura. E tra le sue convenzionali interpretazioni teoriche del poeta e della poesia, troviamo un'unica sincera affermazione, il suggerimento di quanto dobbiamo ricercare nei suoi versi:

I sing as the boy does on the burying ground, because I am afraid<sup>68</sup>.

«Canto come fa un bambino nel cimitero; perché ho paura».

#### LA SOLITUDINE DELL'OUTCAST

Emily Dickinson è, nel suo volontario isolamento, l'ultima interprete dell'orgoglio puritano e l'ultima voce della fede trascendentale. Ma nella sua paura, nel terrore che domina la sua vita, nei timori che la allontanano dagli uomini e dal Cosmo è già evidente la crisi che sta maturando nella vita americana: dietro alla por-

<sup>68</sup> *Letters of E. Dickinson*, Boston, 1924; 25 aprile 1862.

ta «ajar» di Emily «worlds scoop their arcs... diadems drop - soundless...», l'America sta compiendo la sua grande trasformazione: negli immensi territori che gli antichi pionieri conquistavano a fatica, s'intreccia l'acciaio delle ferrovie; la città, la foresta di cemento che ha sepolto la solitudine di Barleby, sviluppandosi, distrugge «the man in the open air» di Whitman, lo allontana dal contatto col Cosmo: il segreto della natura gli viene offerto sotto il vetrino del biologo, nel laboratorio del chimico. È la fine dell'epoca eroica, del linguaggio del Mito, dell'Eroe: è la fine della gloriosa giovinezza dell'America: comincia il regno dell'Uomo e il linguaggio diviene quello arido della critica e della scienza: l'uomo non piega più la natura alle esigenze dei suoi sogni. La Balena Bianca, incomprensibile, incomunicabile è solo un cetaceo gigante, non è più simbolo del male di Ahab.

Parrington dice:

L'universo divenne un vibrante meccanismo... impersonale, amorale, che rimpiccioliva tutti gli dei fino allora sognati; un universo in cui le generazioni degli uomini erano ridotte a una punta di spillo in uno spazio senza limite, e in cui tutte le speranze e i timori teologici divenivano le più vuote tra le sciocchezze<sup>69</sup>.

Con il progredire della scienza in tutti i campi, crollano infatti le vecchie filosofie e i vecchi ideali: l'antico Mondo egocentrico diviene la molecola di un vasto impersonale universo, dominato da leggi immutabili; la Provvidenza intelligente viene sostituita dall'ignoto fluire di una energia meccanica: la nuova scienza toglie all'uomo americano la fede in Dio, gli preclude ogni finalità: ma quel che è peggio, gli toglie il suo sublime coraggio, il suo slancio, la sua fede in se stesso: la teoria di Darwin nega all'uomo ogni scintilla di divinità, avvicinando la sua esistenza alla più bassa esistenza animale, gli nega ogni possibile libertà assoggettandolo a una meccanica reazione agli stimoli dell'ambiente.

E l'uomo in questo nuovo mondo grigio, senza la luce della

<sup>69</sup> V. L. PARRINGTON, *Main Currents in American Thought*, New York, 1930, vol. II, p. 317.



fede, ridotto a una pedina insignificante e impotente, non osa più dimensionare su di sé la realtà, dare alle cose la sua misura:

L'individuo, non è più un'entità, ma un mezzo, attraverso cui passa la corrente della vita... un'impotente vittima delle cose<sup>70</sup>.

La standardizzazione, l'uniformità apportata dalla « macchina » non è che il più evidente segno del profondo ed intimo mutamento che il pensiero scientifico aveva apportato alla mente dell'uomo: il Grande Individuo, fiducioso di sé, avrebbe assoggettato la macchina ai suoi poteri, l'avrebbe vinta; il nuovo uomo americano, *outcast* della società, reietto del Cosmo, ne è invece dominato, oppresso.

È questa la grande differenza tra l'uomo dell'Ottocento e l'uomo del Novecento americano: allora egli era il padrone dell'universo, ora ne è lo schiavo: Emily Dickinson ancora riusciva a dominare la sua paura, la sua insicurezza, riusciva ancora a imporre la sua regola all'esistenza, resa forte da una sua interiore libertà; ma questi nuovi esseri che nascono dalla civiltà americana, non desiderano essere liberi, hanno paura della solitudine, che il Grande Individuo superbamente ricercava: essi ora cercano di inserirsi timidi, paurosi, nella vita della natura, nella vita della società, per non essere soppressi, per poter sopravvivere: la loro solitudine è quella dell'*outcast*, del reietto. È la grande tragedia degli Ahab per dominare delle forze ignote, per vincerle, diviene la povera tragedia dell'uomo che non riesce nemmeno ad inserirsi, vinto, in un mondo che non si cura di lui. Di questo nuovo mondo, di questa nuova umanità Dreiser è la prima voce poetica: e « adattamento » è l'unica forza dei suoi eroi, ed è l'unica soluzione positiva che egli offre all'uomo. Una soluzione grigia, dolorosa, ma ancora da forte per quella sua virile, massiccia accettazione della realtà; una soluzione degna di un discendente puritano, una soluzione che richiede coraggio e forza: ma l'uomo del Novecento, debole e pauroso, cercherà piuttosto di salvarsi dalla civiltà che lo sopraffà con la fuga: fugge dai suoi terrori, dai mostri della sua mente, e chiede al suo corpo di aiutarlo e dimenticare. È la nuova religione, la nuova fede nel benessere mate-

<sup>70</sup> V. L. PARRINGTON, *op. cit.*, vol. III, p. 192.

riale, quella che Cecchi, nel suo studio su Faulkner, chiama « Isteria del Benessere »; i nuovi eroi d'America cercano con i piaceri dei sensi di riaccostarsi alla vita, di sfuggire alla solitudine, chiedono ai loro corpi una illusione di felicità. Ma, ancora una volta, la loro educazione puritana impedisce loro, come già ai trascendentalisti, di abbandonarsi all'esperienza fisica, di viverla in pieno: e queste figure di falliti, di uomini in fuga, ricompiouo le pagine della letteratura americana, dal cimitero di Spoon River alle baracche di Memphis, nelle opere di Lee Masters, di Faulkner, di Hemingway. Ma solo in Sherwood Anderson sembra che la loro fuga abbia un risultato positivo. Il ritorno alla vita fisica è nei suoi Bruce, nelle sue Aline più sincero, più pieno, perché lo spirito vi prende parte, la ricerca del piacere sensuale è l'espressione di un nuovo ideale di vita. Alla base della loro fuga c'è il desiderio di rivedere le proprie posizioni, di criticare la propria passata esistenza, per imparare di nuovo umilmente a vivere.

E nel Novecento, come nell'Ottocento, per Dreiser e Anderson, come già per Melville e Hawthorne, l'unico rimedio al male della solitudine che distrugge sia il Superuomo, che l'« outcast » d'America, è nel vincere definitivamente l'incapacità puritana ad aderire pienamente alla esperienza; la loro ultima risorsa è nell'imparare di nuovo il segreto della vita.

È l'ansia di una ricerca di fraternità, la continua lotta per superare la propria individualità, lo sforzo di scoprire nell'armonia con l'universo la verità di se stessi, la stanchezza delle esperienze fallite, il tormento dei sogni distrutti, tutto insomma, l'amaro, il doloroso bagaglio della solitudine sono ancora oggi al centro della tematica della letteratura americana e le forniscono la nota più autentica, più toccante della sua poesia.

BIANCAMARIA PISAPIA