

STUDI AMERICANI

3

ROMA 1957

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA





STUDI AMERICANI

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

Direttore

AGOSTINO LOMBARDO

Comitato di redazione

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

STUDI AMERICANI

3

ROMA 1957

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

*La collaborazione a Studi Americani è aperta a tutti
gli studiosi. I dattiloscritti inviati in esame dovranno
pervenire al Direttore entro il mese di dicembre.*

Tutti i diritti sono riservati

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA
Via Lancellotti, 18 - Roma

I N D I C E

	Pag.
<i>Premessa</i>	7
BIANCAMARIA TEDESCIINI LALLI, <i>Anne Bradstreet</i>	9
AGOSTINO LOMBARDO, <i>Introduzione a Melville</i>	29
ELÉMIRE ZOLLA, <i>Il linguaggio di Pierre</i>	63
AUGUSTO GUIDI, <i>Considerazioni su Bartleby</i>	99
GUIDO BOTTA, <i>L'ultimo romanzo di Melville</i>	109
BIANCAMARIA PISAPIA, <i>La solitudine nella letteratura americana dell'Ottocento</i>	133
BARBARA MELCHIORI, <i>The taste of Henry James</i>	171
ROBERT L. GALE, <i>Henry James and Italy</i>	189
CAMILLA ZAULI-NALDI, <i>James e Trollope</i>	205
ELIO CHINOL, <i>La poesia di T. S. Eliot</i>	221
NEMI D'AGOSTINO, <i>F. Scott-Fitzgerald</i>	239
LIA WAINSTEIN, <i>Il cerchio magico di Elmor Wylie</i>	265
GLAUCO CAMBON, <i>O' Neill e il dramma dell'anima americana</i>	293
LUCIANO GALLINO, <i>Kenneth Burke e la critica americana</i>	315
RICHARD H. CHASE, <i>Cesare Pavese and the American novel</i>	347
Sommari degli articoli in inglese	371

PREMESSA

Anche il presente fascicolo di Studi Americani è in parte dedicato ad un classico: dopo Hawthorne e James, studiati nei primi due numeri della rivista, oggetto di alcuni scritti raccolti nel terzo è infatti Herman Melville (la cui poesia era stata già esaminata nel primo numero). Prosegue, per altro, la ricerca critica intorno agli autori già trattati. Così un saggio sul tema della solitudine nella letteratura americana studia anche la poetica di Hawthorne da questo particolare punto di vista; mentre tre articoli trattano di vari aspetti dell'arte e della personalità di Henry James. Ma a proposito di tali scritti piace notare, altresì, che il primo di essi è ricavato da una tesi di laurea discussa recentemente: la rivista è, di ciò, estremamente lieta, e mentre si augura che altri lavori del genere sia possibile pubblicare in futuro, rivolge il più cordiale invito ai professori di letteratura inglese e americana delle Università italiane perché vogliano far inviare a Studi Americani (verso cui hanno già dimostrato una simpatia che è stata sostegno prezioso del nostro lavoro) quelle tesi che essi ritengano meritevoli di pubblicazione. Degli altri articoli menzionati, uno, dedicato a James e l'Italia, è opera di uno studioso americano: pur volendo continuare ad essere un contributo italiano ed europeo, la rivista sarà tuttavia sempre lieta di pubblicare scritti di studiosi americani che trattino delle relazioni culturali tra Italia e Stati Uniti o che siano per altri versi legati alla situazione culturale italiana. L'articolo suddetto, al pari di quello dedicato al gusto di James, è in inglese: anche questa è una innovazione che giudichiamo possa essere accolta con favore; in fondo al fascicolo, in ogni modo, il lettore potrà trovare dei sommari in italiano. In inglese è anche l'ultimo articolo, dovuto a un giovane romanziere inglese, in

cui si esamina l'influsso su Cesare Pavese della letteratura americana: argomento non nuovo, ma su cui la prospettiva particolare da cui è esaminato può gettare, ci sembra, nuova luce. Il fatto, poi, che l'articolo sia dovuto a uno scrittore, sta anche ad indicare il proposito di Studi Americani di continuare a far incontrare, intorno alla problematica americana, critici e artisti.

La Redazione vuole infine esprimere la sua gratitudine ai collaboratori, vecchi e nuovi, che con i loro contributi hanno reso possibile questo terzo numero, certa che la loro fatica incontrerà quel favore che ha accompagnato, fin qui, Studi Americani.

LA REDAZIONE

ANNE BRADSTREET

Il volume con cui ha ufficialmente inizio la storia della poesia americana è un'opera di circa quattrocento pagine, pubblicata a Londra nel 1650. L'autrice, Anne Bradstreet, si trovava allora in America da vent'anni col padre Thomas Dudley, uno dei governatori di Plymouth, e col marito, Simon Bradstreet, colonizzatore tra i più eminenti e autorevoli.

La pubblicazione del volume fu opera del cognato della Bradstreet, Master John Woodbridge, che vi provide ad insaputa dell'autrice e vi premise un lungo titolo esplicativo:

THE TENTH MUSE lately sprung up in America — Severall Poems, compiled with great variety of Wit and Learning full of Delight — Wherein especially is contained a compleat discourse and description of the Four Elements, Constitutions, Ages of Man, Seasons of the Year. Together with an exact epitome of the Four Monarchies, viz. The Assyrian, Persian, Grecian, Roman — Also a Dialogue between Old England and New, concerning the late troubles. With diverse others pleasant and serious Poems. By a gentlewoman of those parts¹.

La Bradstreet stessa non mancherà, nelle successive edizioni dell'opera, di far cenno alle circostanze del tutto fortuite della pubblicazione, affrettandosi, com'è d'uso, a dichiararne le debolezze e l'indegnità:

THE AUTHOR TO HER BOOK

Thou ill-formed offspring of my feeble brain,
Who after birth didst by my side remain
'Till snatcht from thence by friends less wise than true
Who thee abroad expos'd to publick view,²

¹ La seconda e terza edizione, rivedute e corrette con un titolo in cui si abbandona l'accento alla Decima Musa, sono del 1678 e del 1758. Le citazioni di questo saggio son tratte da *The Works of A. B.*, ed. JOHN H. ELLIS, Charlestown, Mass., 1867 (ristampata, poi, nel 1932).

² *Works, op. cit.*, p. 389.

Quale che sia la nostra opinione circa la sincerità delle riserve avanzate dalla Bradstreet sulla validità di questa sua opera, sta di fatto che essa, pur accolta da immediato e straordinario successo così nella Vecchia come nella Nuova Inghilterra, non riscuote ormai più da tempo ammirazione alcuna. Di essa dice il Foerster:

... It is tedious, unimaginative, and written with cramped and artificial diction...³.

Tuttavia il fatto stesso che quest'opera rappresenti cronologicamente la pietra miliare da cui ogni diligente storia letteraria deve partire, giustifica un esame più attento.

Ben evidente è il clima culturale cui questo volume appartiene: con la Bradstreet della 'Decima Musa', siamo in pieno ambiente tardo-rinascimentale, su cui dominano gli influssi di Francis Quarles e, soprattutto, quello del Du Bartas della *Divine Semaine* nella traduzione di Joshua Sylvester. Influsso, quest'ultimo, che si estende a tutta la cultura europea rinascimentale e protobarocca.

Con estensione non del tutto giustificata e con romantico sdegno il Tyler rimprovererà alla Bradstreet che:

... She was taught to seek the very essence of poetry in the quibbles, the puns, the contorted images, the painful ingenuities of George Herbert and Francis Quarles and especially... of the French poet Du Bartas, done into English by Joshua Sylvester. ...The worst lines of Anne Bradstreet and of other American verse writers in the seventeenth century can be readily matched for fantastic perversion, and for the absence of beauty, by passages from the poems of John Donne, George Herbert, Crashaw, Cleveland... and even of Herrick, Cowley and Dryden...⁴.

La Bradstreet potrebbe ben consolarsi della condanna in tanta eletta anche se eterogenea compagnia qualora l'etichetta barocca attribuitale dal Tyler le potesse a buon diritto competere. In verità la sua 'Decima Musa', come si diceva, è assai più rinascimentale che ba-

³ *American Prose and Poetry*, ed. NORMAN FOERSTER. Boston, 1934 (ristampa del 1947), p. 32.

⁴ TYLER MOSES, *A History of American Literature during the Colonial Period - 1607-1765*, New York, 1878, I, pp. 282-3.

But thou art bound to me above the rest,
 Who art thy drink, thy blood, thy sap and best

.....
 Thy extreme thirst is moistened by my love
 With springs below and showers from above⁷.

Si tratta, comunque, di singoli versi, o del lampeggiare di una singola immagine (come quella, vivida, che vede fremere gli oceani al potente tocco dell'Aria: «...and when I smile, your ocean's like a pool»⁸). Essi non riescono, nell'insieme, a riscattare l'accademismo talora addirittura stucchevole del poema.

Né meno stucchevoli o meno accademiche le descrizioni delle quattro stagioni dell'anno:

Another four I've left yet to bring on,
 Of four times four the last *Quaternion*,
 The Winter, Summer, Autumn & the Spring:
 In season all these Seasons I shall bring⁹.

Non che manchino, anche qui, momenti isolati di qualche efficacia descrittiva, come «the primrose pale and azure violet» occhieggianti «among the verdurous grass», o come «the clocking hen her chirping chickens leading»¹⁰, ovvero non esistano passi che mostrino di celare il simbolo di una più riposta realtà — si veda, ad esempio, la patetica rappresentazione degli uccelli, che potrebbe voler accennare alla vita stessa dei pionieri americani:

The tender tops of budding grass they crop,
 They joy in what they have but more in hope¹¹ —

ma si può ripetere che, nel complesso, il volume sembra riecheggiare continuamente materiale poetico male assorbito.

The fatal taint in all her life — sosterrà il Tyler — was that badly instructed by her literary prejudices she too generally drew her materials from books rather than from nature¹².

⁷ *Ibidem*, p. 108.

⁸ *Ibidem*, p. 119.

⁹ *Ibidem*, p. 135.

¹⁰ *Ibidem*, p. 137.

¹¹ *Ibidem*, p. 135.

¹² TYLER Moses, *op. cit.*, p. 288.

Così anche per le 'Quattro Monarchie' non può che osservarsi la pedissequa imitazione della Storia del Raleigh, in un'esposizione, che può dirsi poetica soltanto in quanto rimata, di avvenimenti succedutisi da Nembrod a Tarquinio il Superbo; mentre il Dialogo tra Vecchia e Nuova Inghilterra, anch'esso contenuto nel volume che stiamo ora esaminando, non fa che esporre più o meno banalmente alcune delle controversie politiche del momento. È di quest'ultimo dialogo uno dei pochi esempi di intransigenza dottrinarìa della Bradstreet:

These are the days the church's foes to crush;
To root out Popelings, head, tail, branch and rush,
Let's bring Baal's vestments forth to make a fire;
Their mitres, surplices, and all their tire;
Copcs, rochets, crosiers and such empty trash,
And let their names consume, but let the flash
Light Christendom and all the world to see
We hate Rome's whore with all her trumpery¹³.

Esempio quasi isolato in tutta la produzione della nostra autrice, e che esula completamente dalla sua personalità artistica e morale: sicché costituisce, mi sembra, un'ottima indicazione della forza di certi clichés convenzionali a cui la Bradstreet riteneva di doversi attenere. L'autrice di questa focosa invettiva è la stessa che scriverà:

Admitt this bee the true God Whom we worship, and that bee his word, yet why may not Popish Religion bee the right? They have the same God, the same Christ, the same word: they only enterprett it one way wee another¹⁴.

Si confronti la lettera c, ancor meglio, lo spirito dei due brani citati e non potrà non notarsi la profonda diversità di tono esistente tra i due.

Sarà, perciò, interessante ribadire come le concessioni alla prevalente ideologia calvinistica siano tutt'altro che frequenti nella 'Decima Musa'. Come osserva giustamente il Johnson:

¹³ *Works*, op. cit., pp. 340-41.

¹⁴ Cfr. MORISON Samuel, *The Builders of the Bay Colony - The Riverside Cambridge, Mass., 1930*, p. 323.

The mythological machinery and conventional praise of nature, not as she saw it, but as she had often encountered it in others' verse, were flaws which she acquired by poetic, not Puritan tradition¹⁵.

Anche se al Dio puritano la Bradstreet dedica la sua vita e le sue sofferenze, ad altri dèi sembra ispirata la sua arte. Si potrà, qui, obbiettare che non tutta quest'arte è rappresentata dalla 'Decima Musa', ma che, anzi, accanto a queste poesie altre ne vanno considerate, tutta la produzione di un ventennio che include centinaia di scritti minori, inni, brevi liriche, epitaffi, un lungo e più impegnativo poema sulla caducità delle cose umane intitolato 'Contemplations', un Dialogo drammatico che tratta del conflitto tra la Carne e lo Spirito e, infine, una serie di Meditazioni lasciate in eredità al figlio Simone e una breve autobiografia spirituale intitolata 'Religious Experiences'.

I critici della Bradstreet sembrano voler tutti, anzi, tirare una netta linea divisoria, di carattere estetico più e meglio che non cronologico, tra la prima e la seconda produzione della poetessa.

Dal Morison:

But much of her less formal and best work remained in manuscript long after her death. The 'Tenth Muse' did this for A. B.: it completely cured her of the Du Bartas disease, and of writing imitative poetry. She was thirty eight when the book came out in 1650. For the remaining twentytwo years of her life she wrote lyric poetry¹⁶.

a James D. Hart:

Her current fame is based rather on the later and shorter poems in which she looked into her heart or out upon a *real* New England world and was less dependent on stock poetic conventions¹⁷.

o a Randall Stewart:

Mrs. B.'s most original poems, and some may think her best, are

¹⁵ In *The Puritans*, ed. Miller & Johnson, New York, 1938, p. 548.

¹⁶ Morison S., *op. cit.*, p. 331.

¹⁷ *The Oxford Companion of American Literature*, ed. JAMES D. HART, New York, 1956, p. 89.

her private domestic pieces, unpublished until after her death, in which she reveals her religious difficulties and her wifely and maternal devotion¹⁸.

Chiunque, insomma, si sia occupato di 'sistemare' la Bradstreet nell'ambito della storia letteraria americana e abbia ritenuto di dover dare una definizione alla sua poesia, si è attenuto a questa equazione fondamentale: Bradstreet prima maniera, uguale poesia didascalica e di maniera, uguale « non poesia »; Bradstreet seconda maniera, uguale poesia lirica, uguale « poesia ».

Che in questa apparentemente ineccepibile serie di equazioni, e trascinati un po' dal gusto della scoperta contro corrente, i critici della Bradstreet si siano spinti un po' lontano è cosa che, a mio parere, una lettura più cauta dei testi dimostra. Questo voler risolvere tutto in chiave lirico-romantica è facile tentazione cui pochi riescono a resistere, ma cela gravi pericoli: quello, per esempio, di esser partiti da una poesia rinascimentale e fin troppo docile agli echi del proprio vicino passato, e di ritrovarsi tra le mani una poesia lirico-intimista costruita con l'isolare singoli versi, o anche singoli brani, e con il sottolineare singoli momenti poetici. In questo modo taluno non ha addirittura esitato ad azzardare paragoni diretti quanto, ritengo, sostanzialmente ingiustificati, come quando il Morison scrive:

As I turn the pages of Anne Bradstreet and try to project myself into her life and time, I catch the interest hint of that elfin, almost *gamin* attitude of Emily Dickinson to God¹⁹.

Il richiamo alla seconda produzione della Bradstreet ci serviva, a questo punto, essenzialmente per fissare un fatto: anche questa poesia, pur diversa in tono ed intenzione dalla prima, è come la prima avulsa dalla realtà più profonda dell'epoca in cui la Bradstreet si trovava a vivere. Le è del tutto estranea la grande tematica della letteratura puritana d'America, il drammatico rapporto del-

¹⁸ *The Literature of the U. S.*, ed. RANDALL SWEWART & THEODORE HORNBERGER, New York, 1946, p. 79.

¹⁹ MORISON S., *op. cit.*, p. 323.

l'uomo col suo Dio, l'angoscioso problema della salvezza, il trascinate vigore dell'incrollabile espressione di fede. Sono i temi che fanno talora grande la poesia di Edward Taylor e che riescono a rendere attraente anche un poeta « rudimentale » come Wigglesworth.

Quella della Bradstreet, la migliore intendo dire, è poesia di tipo crepuscolare, le cui doti precipue risiedono in un'economia di linguaggio e in una dimessità di toni cui fa riscontro una calda e costante vena sentimentale. Ne disse il Foerster:

In her later poems she is also more truly herself, a real person, an admirable Puritan woman, who has found a voice and in ample modesty has dared to use it²⁰.

Mi sembra esatto, dunque, affermare che questa poesia che chiameremo 'domestica', serve effettivamente ad illustrare un personaggio dell'epoca coloniale che ha un notevole fascino e una notevole grazia intrinseca, ed esprime l'epoca sua non nelle poderose grandi linee del pensiero religioso e morale di questo, ma negli aspetti minori di un'esistenza non eroicizzata ma semplicemente e faticosamente vissuta.

La Bradstreet era nata in Inghilterra nel 1612 ed in Inghilterra aveva sposato a sedici anni Simone Bradstreet («...in whose loving and grave companionship she passed the remainder of her life») ²¹. Con lui due anni dopo giungeva nel nuovo continente:

I changed my condition and was married and came into this country, where I found a new world and new manners, at which my heart rose. But after I was convinced it was the way of God, I submitted to it and joined to the Church of Boston ²².

Poi, per alcuni anni dopo il suo arrivo in America, non avrà figli:

It pleased God to keep me a long time without a child, which was grief to me ²³

²⁰ *Op. cit.*, p. 32.

²¹ MORISON S., *op. cit.*, p. 321.

²² *Works*, *op. cit.*, p. 5.

²³ *Ibidem*, p. 5.

e infine le nascerà il primo figlio, Samuel («The Son of Prayers, Vowes and Tears — the child I stay'd for many years»).

È curioso notare come il Morison ingegnosamente anche se non molto plausibilmente voglia far risalire proprio a questi anni 'sterili' il peggio dell'opera sua:

...all that has come down to us was done in America. We may suppose that the more pretentious and imitative part of her very considerable output belongs to the three or four childless years at Newtowne between the ages of eighteen and twentyone, rather than the first busy years of pioneering and frequent child bearing at Ipswich...²⁴.

Il fatto è che sulla grande famiglia che le nascerà dopo Samuel la Bradstreet scrive effettivamente alcune delle sue cose più garbate e felici. In *Reference to Her Children*, datata 23 giugno 1656, ne è uno dei migliori esempi. Dai primi versi pieni di ingenuo colore e già abbondantemente citati:

I had eight birds hatcht in one nest,
Four cocks they were and hens the rest
I nurs't them up with pain and care,
Nor cost nor labour did I spare
Till at the last they felt their wing
Mounted the trees and learnt to sing

a quelli, successivi, in cui nomina, con fresche, ingenue metafore tutti i suoi otto figli ad uno ad uno:

Chief of the Brood then took his flight
To regions far, and left me quite;
My mournful chirps I after send
Till he return or I do end
.....
My second bird did take her flight
And with her mate flew out of sight...²⁵

tutta la lirica, pur non sempre sicurissima nella forma, ha un proprio fascino particolare.

²⁴ *Op. cit.*, p. 328.

²⁵ *Works, op. cit.*, pp. 100-103.

Delle molte poesie scritte sul marito o a lui dedicate: *On the Restoration of Her Husband from an Ague; On Her Husband Going to England; In Her Solitary Hours in her Husband's Absence; In Thankful Remembrance of her Husband's safe arrival home; A Letter to Her Husband absent upon Publick Employment; To my Dear and Loving Husband*, ecc., quest'ultima, del 1678, è la più compiuta, oltre che la più nota, e si avvicina molto a certa stringata concettosità secentesca:

If ever two were one, then surely wee
 If ever man were lov'd by wife then thee;
 If ever wife was happy in a man,
 Compare with me ye women if you can

.....

Then while we live in love let's so persever
 That when we live no more we may live ever²⁶.

Tuttavia in altre, pur meno conosciute, gli stessi concetti si distendono in una più spiegata e calda espressività, come nella lirica intitolata *Before the Birth of One of Her Children*, in cui domina il tema del timore della morte espresso attraverso il desiderio di vincere la fatalità con l'affetto ed il ricordo dei propri cari:

How soon, my dear, death may my steps attend,
 How soon it may be in thy lot to lose thy friend,
 We both are ignorant, yet love bids me
 These farewell lines to recommend to thee
 That when that knot's untied that made us one
 I may seem thine who in effect am none

.....

And if chance to thine eyes shall bring these verse
 With some sad sighs honor my absent hearse;
 And kiss this paper for thy love's dear sake
 Who with salt tears this last farewell did take²⁷.

Il pur convenzionale riferimento alle 'lacrime salate' riesce, a mio parere, a conferire corposità e persuasività all'espressione di uno sta-

²⁶ *Ibidem*, p. 394.

²⁷ *Ibidem*, p. 393.

to d'animo che avrebbe forse potuto rimanere nel vago e nel nebuloso.

Altrove (*A Letter to Her Husband*) dirà del suo amore per il marito con accenti così caldi, commossi e, addirittura, enfatici, da poter scuotere molte fondate convinzioni sull'assenza di compiacenze sentimentali se non addirittura di certi sentimenti nei 'padri pellegrini':

Phoebus, make haste: the day's too long: be gone,
The silent night's the fittest time for moan

.....

I crave this boon, this errand by the way:
Commend me to the man more loved than life;
Show him the sorrowes of his widdowed wife.
My dumpish thoughts, my groans, my brakish tears,
My sobs, my longing hopes, my doubting fears²⁸

Eppure nonostante la concitazione del brano citato e l'ispirazione colta esclusivamente sul piano sentimentale, c'è qualcosa che impedisce di considerare questa poesia della Bradstreet come precoce presentimento romantico.

Gli affetti che ella ci descrive hanno, è ben vero, un'umanità che ce li avvicina nel tempo e nello spazio, ma al contempo sono eco di una nobiltà fondamentale d'atteggiamento nei riguardi della vita che li colloca nuovamente nelle giuste prospettive storiche.

La Bradstreet è, è vero, una figura di donna debole, indifesa, non esente da dubbi e da incertezze («many times hath Satan troubled me concerning the verity of the Scriptures, many times by Atheisme, how I could know whether there was a God») ²⁹, ed in ciò sembra doversi staccare dal suo naturale contesto puritano; ma la grande e composta dignità con cui ella affronta la sua sorte è tipicamente e profondamente radicata nel puritanesimo.

La poesia *On the Burning of Her House*, del 1666, ne è efficacissimo esempio. La rievocazione dei più noti e cari oggetti della

²⁸ *Ibidem*, p. 394.

²⁹ *Works, op. cit.*, p. 3.

sua casa ormai distrutta, resi simbolo di una intimità profanata e sconvolta, si risolve in una pacata accettazione («and when I could no longer look - I blest His name that gave and took») ³⁰. Il linguaggio è semplice, essenziale, le immagini impiegate sono elementari ma dirette; la poesia, in breve, è un brano di raggiunta e compiuta espressione artistica.

Si è usata l'espressione 'pacata accettazione' non a caso; in verità la biografia della Bradstreet ha più d'un elemento che la renderebbe cara al biografo romantico: la gracilità e la debolezza fisiche, le condizioni di frustrazione in cui si svolge la sua esistenza (non si dimentichi che dopo aver atteso, come s'è visto, per anni il suo primo figlio, ne metterà al mondo altri sette uno dietro l'altro, nelle condizioni più disagiate e mettendo ogni volta a repentaglio la sua stessa vita), il contrasto tra la realtà spirituale di questa donna colta e raffinata e la realtà fisica che la circonda, tale da travolgere ogni schema intellettualistico. Eppure, come il Morison ebbe giustamente ad osservare:

... the poetry of A. B., is without a trace of sentimentalism. Her art was not an escape from life but an expression of life... ³¹.

Non va infatti dimenticato che la stessa donna che scriveva il cuore pesante alla vista della sorte che l'attendeva e del nuovo mondo che le si stendeva innanzi agli occhi, annotava qualche anno più tardi nelle sue carte:

Remember, Lord, Thy folk, whom thou
To wilderness hast brought ³².

Né, alla base di questa accettazione della vita, è solo la sua fede religiosa. Va ricordato anche il suo sano, robusto buon senso che trova più diretta espressione nelle *Meditations Divine and Morall*, ma che anche negli sfoghi più direttamente lirici costituisce il polo che assicura l'equilibrio e la misura dell'espressione artistica.

³⁰ *Works, op. cit.*, p. 41.

³¹ *Op. cit.*, p. 333.

³² *Works, op. cit.*, p. 34.

Le *Meditations* sono un documento curioso ed interessante. Esse furono trovate dopo la sua morte con la seguente dedica al figlio Simon:

For my dear Son Simon Bradstreet.

Parents perpetuate their lives in their posterity, and their manners in their imitation. Children do naturally rather follow the failings than the virtues of their predecessors, but I am persuaded better things of you. You once desired me to leave something for you in writing that you might look upon when you should see me no more. I could think nothing more fit for you, than these short meditations following.

I have avoided encroaching upon other's conceptions, because I would leave you nothing but my own, though in value they fall short of all in this kind yet I presume they will be better prized by you for the author's sake.

The Lord bless you with grace here and crown you with glory hereafter, that I may meet you with rejoicing at that great day of appearing, which is the continual prayer of your affectionate mother. A. B. (March 20, 1664)³³.

Gli aforismi contenuti nelle *Meditations* sono spesso massime esprimenti, come si diceva, un generico, anche se arguto buon senso come:

IX

Sweet words are like honey: a little may refresh but too much gluts the stomach...³⁴.

O, ancora:

X

Diverse children have their different natures: some are like flesh which nothing but salt will keep from putrefaction; some again like tender fruits that are best preserved with sugar.

Those parents are wise that can fit their nurture according to their nature³⁵.

³³ *Ibidem*, p. 47.

³⁴ *Ibidem*, p. 49.

³⁵ *Ibidem*, p. 50.

Ma altre sono più interessanti perché di più diretta ed esplicita impostazione puritana, come, ad esempio, la prolungata immagine dell'animo umano visto come microcosmo:

LXII

As man is called the little world, so his heart may be called the little commonwealth; his more fixed and resolved thoughts are like to inhabitants, his slight and flitting thoughts are like passengers that travel to and fro continually: here is also the great court of justice erected which is always kept by conscience, who is both accuser, excuser, witness, and judge, whom no bribes can pervert, nor flattery cause to favor, but as he finds the evidence, so he absolves or condemns; yea so absolute is the court of judicature, that there is no appeal from it — no, not to the Court of Heaven itself; for if our conscience condemn us, He also, who is greater than our conscience, will do it much more; but he that would have boldness to go to the throne of grace to be accepted there must be sure to carry a certification from the court of conscience that he stand right there³⁶;

o, ancora e meglio, in due bei passi in cui si illustra la forza di redenzione attribuita al dolore dalla volontà divina:

XIX

Corn till it have passed through the mill and been ground to powder, is not fit for bread. God so deals with his servants: He grinds them with grief and pain till they turn to dust and then are they fit manchet for His mansion³⁷;

o, poco oltre:

XXXI

Iron, till it be thoroughly heat is incapable to be wrought: so God sees good to cast some men into the furnace of affliction, and beats them on His anvil into what frame He pleases³⁸.

³⁶ *Ibidem*, p. 59.

³⁷ *Ibidem*, p. 54.

³⁸ *Ibidem*, p. 57.

Immagini forti, di grande spicco; è davvero doloroso che la Bradstreet non abbia mai intuito in questo materiale grezzo una potente sostanza poetica.

Valore puramente documentario rivestono invece i molti pezzi d'occasione scritti dalla nostra poetessa. Talora magari curioso o interessante, come quando scopriamo in questa donna del Seicento frammenti di femminismo avanti lettera. Tutto diviene pretesto per le sue perorazioni, anche la devozione e l'ammirazione che circondavano il regno della Regina Elisabetta:

She hath wiped off the aspersions of her sex,
That women wisdom lack to play the Rex
.....
Now say, have women worth, or have they none?
Or had they some, but with our queen it's gone?
Nay, masculines, you have thus taxed us long;
But she, though dead, will vindicate our wrong...³⁹.

Gli stessi sentimenti, con maggior garbo e misura, erano espressi nel prologo alle sue poesie:

I am obnoxious to each carping tongue
Who says my hand a needle better fits,
A poet's all scorn I should thus wrong;
For such despite they cast on female wits,
If what I do prove well, it won't advance —
They'll say it's stolen or it was by chance
.....
It is but vain unjustly to wage war;
Men can do best, and women know it well.
Preeminence in all and each is yours;
Yet grant some small acknowledgement of ours...⁴⁰.

C'è qui, come si osservava, garbo e misura, ma anche arguzia ed una sostanziale auto-coscienza e dignità che è tipica dell'epoca che la Bradstreet rappresenta.

³⁹ *Ibidem*, p. 359.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 83.

Valore documentario hanno anche gli epitaffi, a volte toccanti come quello scritto in onore della madre, che sembra compendiare tutto quello che la Bradstreet stessa avrebbe desiderato fosse scritto di lei:

Here lies

A worthy matron of unspotted life
A loving mother and obedient wife,
A friendly neighbor, pitiful to poor

.....

To servants wisely awful, but yet kind

.....

A true instructor of her family

.....

Religious in all her words and ways
Preparing still for death till end of days
Of all her children children lived to see
Then, dying, left a blessed memory⁴¹.

Un discorso a parte va poi fatto a proposito della lunga poesia intitolata *Contemplations* che, col Dialogo drammatico della Carne e lo Spirito, rappresenta la parte più impegnativa della seconda produzione della Bradstreet.

Mentre non posso consentire nell'opinione eccessivamente benevola dei critici che mi hanno preceduto nei riguardi di quest'ultimo, che mi sembra non staccarsi dall'altra produzione di maniera, ritengo che *Contemplations* possa effettivamente meritare una lettura più attenta.

Il tema, che è anche qui convenzionale, quello della caducità della vita, è convenzionalmente riassunto nell'ultima strofe:

O time, the fatal wreck of mortal things,
That draws oblivion's curtains over Kings!

.....

But he whose name is graved in the white stone
Shall last and shine when all of this are gone⁴²

⁴¹ *Ibidem*, p. 369.

⁴² *Ibidem*, p. 381.

ma ha trattazione e sviluppo più ampio e felice nel corpo della poesia stessa:

When present times look back to ages past,
And men in being fancy those who are dead

.....

Who thinks not oft upon the fathers' ages,
Their long descent, how nephews' sons they saw
The starry observations of those sages,
And how their precepts to their sons were law

.....

Our life compare wee with their length of days,
Who to the tenth of theirs doth now arrive?
*Although thus short, we shorten many ways
Living so little while we are alive.*

.....

When I behold the heavens as in their prime,
And then the earth, though old, still clad in green,
The stones and trees insensible of time

.....

But man grows old, lies down, remains where once he's laid
By birth more noble than these creatures all,
Yet seems by nature and by custom cursed

.....

Shall I then praise the heaven, the trees, the earth,
Because their beauty and their strength last longer;

.....

Nay they shall darken, perish, fade and die
And when unmade so ever shall they lie
But man was made for endless immortality⁴³.

Non c'è dubbio che qui il tema è sviluppato in maniera serrata e senza eccessive incertezze e che alcuni versi riescono ad avere anche una propria intrinseca bellezza e scorrevolezza. Altrove, nella stessa poesia, ci imbattiamo in allegorie vigorose e spiccate come quando l'autrice si rivolge al Sole:

Soul of this world, this universe's eye

.....

⁴³ *Ibidem*, p. 370.

Thou as a bridegroom from thy chamber rushes,
 And as a strong man joys to run a race;
 'The morn doth usher thee with smiles and blushes,
 The earth reflects her glances in thy face⁴⁴.

Finalmente, non c'è alcun dubbio, gli dei pagani della Bradstreet cominciano a vivere di vita propria.

Bella, tra le altre, l'immagine dell'uomo:

This weather-beaten vessel racked with pain
 Joys not in hope of an eternal morrow⁴⁵.

Una rappresentazione di crudezza e vigore notevoli, mentre leggera, ariosa, piena di grazia è la rappresentazione degli uccelli:

And thus they pass their youth in summer season⁴⁶.

Inoltre, della stessa poesia, alcuni critici hanno voluto giustamente additare alcuni riusciti passi descrittivi, dotati a volte di chiare intenzioni emblematiche:

Under the cooling shadow of a stately elm,
 Close sat I by a goodly river's side
 When gliding streams the rock did overwhelm
 A lonely place; with pleasure dignified

O happy flood, quoth I, that holdst thy race
 Till thou arrive at thy beloved place

Nor is it enough that thou alone mayst slide,
 But hundred brooks in thy clear waves do meet;
 So hand in hand along with thee they glide
 To Thetis house, where all embrace and greet
 Thou emblem true of what I count the best
 Oh could I lead my rivulets to rest!⁴⁷

⁴⁴ *Ibidem*, p. 370.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 370.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 369.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 368.

In questo paesaggio ormai maturato Anne Bradstreet ci intrattiene in piacevoli divagazioni:

Silent, alone, where none or saw or heard,
In pathless path I led my wandring feet⁴⁸.

Per *Contemplations* la Bradstreet può essere consacrata poeta. Poeta minore, se vogliamo, di tratto spesso incerto e rendimento ineguale, ma poeta indubbiamente; e piace che proprio a lei sia toccato in sorte di inaugurare la letteratura in versi del nuovo mondo. A quest'arte di mezzi toni (quand'è felice) fa bene da sfondo il personaggio stesso da lei impersonato. È il personaggio che abbiamo cercato di disegnare in queste pagine, e che la stessa Bradstreet disegna a punta di penna:

A pilgrim I, on earth perplexed
With sins, with cares and sorrows vexed
By age and pains brought to decay,
And my clay house mouldering away.
O, how I long to be at rest
And soar on high among the blest⁴⁹.

La poesia è datata all'estate del 1669. La pace tanto sospirata giungerà alcuni anni più tardi. Il 16 settembre 1672 il figlio Simone annoterà nel suo diario:

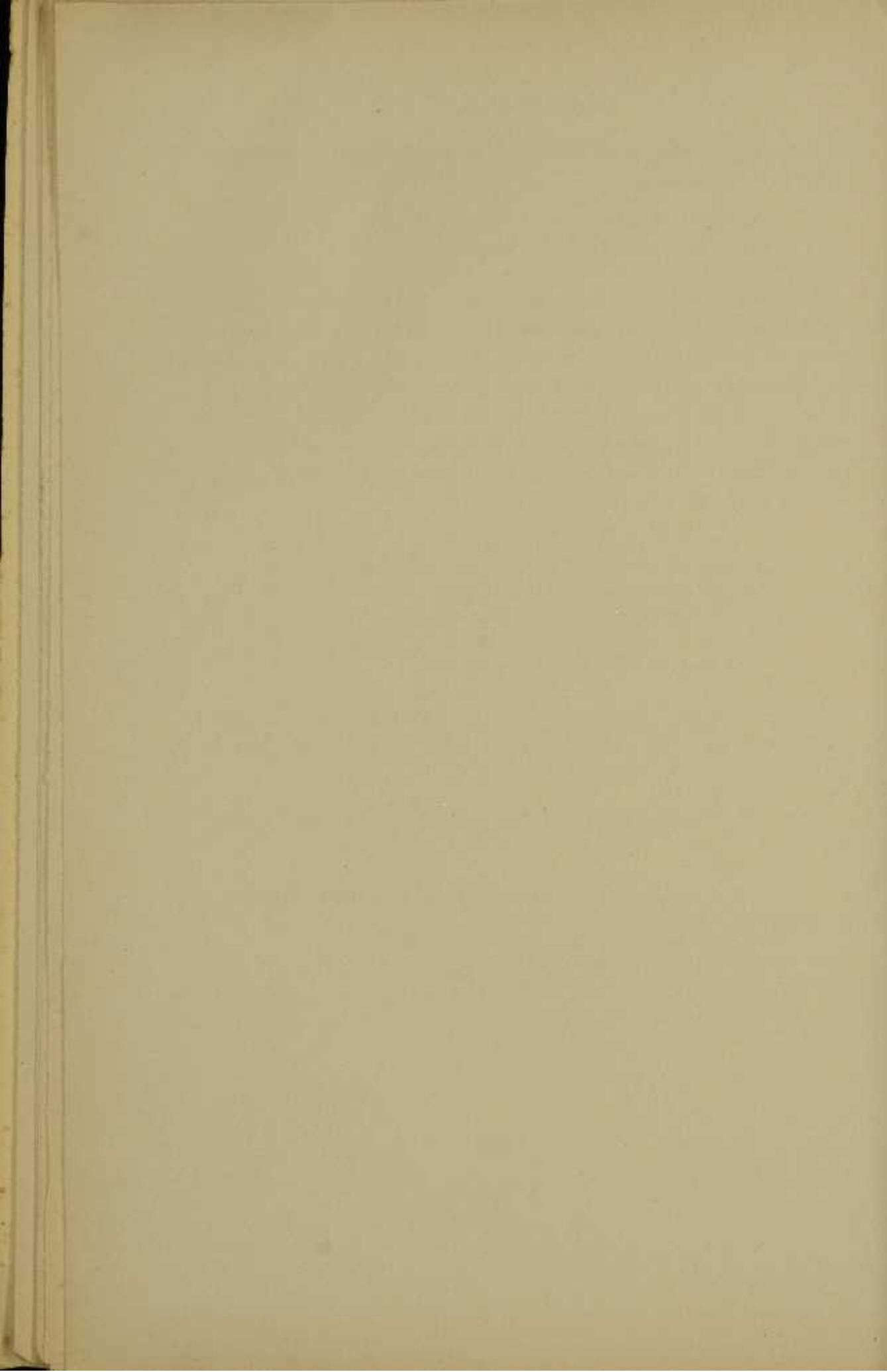
My ever honoured and most dear mother was translated to Heaven⁵⁰.

BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI

⁴⁸ *Ibidem*, p. 372.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 42-43.

⁵⁰ Cfr. MURISON S., *op. cit.*, p. 335.



INTRODUZIONE A MELVILLE *

Non è compito facile, va subito detto, quello di indicare in breve spazio i caratteri salienti dell'arte di Herman Melville. Ciò è vero, naturalmente, di ogni grande, e anche non grande, scrittore: nel caso di Melville, tuttavia, alla generale difficoltà un'altra se ne aggiunge, di più particolare natura, che nasce dalla qualità medesima dell'arte melvilliana.

Di altri scrittori, e per esempio di un Hawthorne, o di un James, è infatti possibile distinguere, tra i molti temi, tra i vari sentimenti che s'esprimono nelle loro opere, tra i diversi interessi che tali opere muovono, *un* tema, *un* sentimento, *un* interesse predominante che consenta di caratterizzare la loro arte, di individuarne, se non altro, il punto focale: che sarà, in Hawthorne, il senso del peccato e, in James, la vita della coscienza. E intorno a questo centro, a questa « passione dominante », per usare il termine illustre dei *Moral Essays* di Pope, si può costruire un discorso che sarà, necessariamente, generico, ma che almeno un suggerimento riuscirà a darlo.

Ma in Melville è appunto questo centro che sembra mancare; è questa passione dominante che, imponendosi sulle altre, imprima sullo scrittore il proprio indelebile, il proprio riconoscibile segno. Melville affronta, come Hawthorne, il problema del peccato, e scruta, come James, nella vita della coscienza; ma anche descrive con estrema immediatezza la realtà fisica e naturale; rappresenta come pochi una situazione tragica ma è anche capace di esilarante comicità; Melville canta la morte ma anche la vita, la speranza e la rinuncia, l'amore e l'odio, l'umiltà e l'ambizione. E di nessuna di queste disposizioni noi possiamo affermare che lo scrittore la « senta », come si suol dire, più delle altre e innalzi intorno ad essa la propria letteratura. In realtà, si potrebbero applicare a Melville talune delle espressioni che Benedetto Croce, nel suo mirabile saggio, applica a Shakespeare:

* Questo è il testo, modificato e ampliato, di una conferenza tenuta nel maggio del 1957 presso l'Università Bicconi di Milano.

La prima osservazione che balza agli occhi ... è che in lui non prevale un particolare affetto o ordine di affetti; non potrebbe dirsi poeta amoroso, come un Petrarca, o doloroso e disperato come un Leopardi, o eroico, come si dice di Omero ... Il poeta non è di là degli affetti contrastanti, dell'attrazione e della ripugnanza, dell'amore e dell'odio, della speranza e della disperazione, della gioia e del dolore, ma è al di là dell'unilaterale di ciascuno di essi. Egli li accoglie tutti in sé, e tutti non per partirli o versarvi intorno lacrime di sangue, ma per formarne un unico mondo: il mondo shakespeariano...

E potremmo ben dire, noi, il « mondo melvilliano », perché Melville non è attratto da un sentimento più che da un altro ma, come Shakespeare, li « accoglie tutti in sé »; e non tener conto di questo suo atteggiamento, tentare di isolare un motivo particolare, significa non soltanto limitarlo ma altresì deformato, fraintenderlo.

Qui, dunque, la difficoltà dell'interpretazione da parte del critico e del lettore. Ma qui, anche, nella ragione medesima della difficoltà, quella che è la sola possibile chiave per accostarsi a Melville.

Proprio questa varietà, questa molteplicità, se ci rendono più arduo il compito di farne confluire l'opera nello stampo d'una definizione, ci dicono infatti quale sia il problema che lo scrittore intende soprattutto affrontare. Ci dicono, cioè, ch'egli non si rivolge a una realtà particolare, o a una sezione, a un aspetto, della vita, ma che si rivolge appunto a tutta la realtà, a tutta la vita; e che il suo problema non è particolare ma universale: quello del significato della vita; e che l'intera sua opera altro non è che la ricerca di tale significato.

Dire questo può sembrare, forse, dir troppo; ma di Melville, in verità, non si può dir di meno. Melville non è scrittore da mezzi termini; egli giuoca tutte le sue carte, al massimo della posta; e il fine che si propone è quello supremo al quale l'uomo possa giungere, se non è, addirittura, ancora al di là di quello supremo. « Preferisco essere un pazzo piuttosto che un uomo savio », egli scrive in una lettera. « Amo tutti gli uomini che si *tuffano*. Tutti i pesci son buoni a nuotare vicino alla superficie, ma ci vuole una grande balena per andar giù per cinque miglia e oltre ». Melville, appunto, si tuffa, come pochi hanno fatto prima di lui, nel gran mare della

vita. E se una definizione di lui vogliamo dare, non potrà essere nulla di meno di quella che il Croce, nel saggio già ricordato, propone per Shakespeare e per l'Ariosto: quella, cioè, di «poeta cosmico», nel senso di poeta che «guarda a qualcosa ch'è di là dei particolari affetti», di poeta rivolto alla «sola cosa che profondamente lo attira: la vita». Tutta la vita, tutto il suo significato.

Poeta cosmico, dunque, Melville, come Shakespeare. Né paia, tale accostamento, soltanto ideale. Il rapporto è ideale sì ma è anche concreto, determinato; così che un esame di esso, mentre può offrire un primo punto di riferimento, consente di addentrarsi nella formazione di Melville e nei caratteri stessi della sua arte.

Come scrisse Cesare Pavese, che di Melville tradusse come meglio non si poteva, e forse non si potrà, *Moby Dick*, «Herman Melville è soprattutto un uomo di lettere e di pensiero che ha cominciato facendo il balenicere, il robinson e il vagabondo». È proprio questa sua qualità di uomo di lettere e di pensiero fa sì che la sua opera, che pure è tutta basata sulla sua personale esperienza di «robinson» (l'esperienza dei quattro anni che, ancora ragazzo, trascorse navigando, cacciando la balena, visitando le isole dell'arcipelago polinesiano), sia anche sorretta da un tessuto culturale di straordinaria complessità, di cui partecipano Omero e Dante e Camoens, Spenser e Shakespeare e Milton, il dramma elisabettiano, la poesia metafisica, Coleridge e la poesia romantica, la Bibbia e la tradizione oratoria del Puritanesimo americano. Autori, tutti questi, e movimenti, il cui luogo nella formazione dell'arte melvilliana è assai maggiore di quanto talvolta si creda, specie in Italia, dove la letteratura americana è ancora giudicata, come tutti sanno, barbara e incolta. Sarebbe difficile, così, ignorare la presenza, dietro la costruzione allegorica di un romanzo come *Mardi*, di Dante e della *Divina Commedia* e, ancor più, di Edmund Spenser e della *Faerie Queene*. Al contrario, da dove nasce quella eterna ricerca della bianca Yillah, di Yillah che è verità, che è felicità e luce, che è bianca e pura come la Beatrice dantesca o la Una spenscriana, se non, appunto, dalla vicenda di Dante o, ancor più, dalla morale avventura di Spenser? E come non scorgere, dietro il capitano Ahab che campeggia in *Moby Dick*, il ricordo del dantesco

Capaneo, e del Faust marloviano e goethiano, e, soprattutto, dei personaggi — Satana, Adamo e la stessa Eva — di Milton? Di quei Milton, poi, che offre allo scrittore una problematica, non solo, ma anche il più straordinario dei suoi personaggi e dei suoi simboli, la balena,

that Sea-beast
Leviathan, which God of all his works
Created hugest that swim th' Ocean stream;

il Leviatano che

Hugest of living creatures, in the deep
Stretched like a promontory sleeps or swims,
And seems a moving land; and at his gills
Draws in, and at his breath spouts out a sea.

Allo stesso modo, nell'altro grande personaggio e simbolo melviliano, il mare, vivrà la sua esperienza reale, il mare come elemento fisico, ma anche vivrà il mare di Omero e di Camoens, dell'*Odissea* e dei *Lusiadi*.

E sono, questi, rapporti che si potrebbero moltiplicare, e che potrebbero essere indagati a fondo, fino a investire la sostanza di quest'arte: la quale è come altre mai immediata e realistica e insieme squisitamente letteraria — ma letteraria nel senso migliore dell'espressione, e cioè d'una letteratura resa sangue, e che è legame col passato, ricordo nel tempo tra gli uomini e la loro ricerca della verità. Ma di tali rapporti è appunto quello con Shakespeare che domina e include gli altri, e persino quello con Milton, che pure, come si avrà maniera di vedere, è di somma importanza. Come Keats, anche Melville potrebbe dire, « Shakespeare is enough for me ». E basterebbero certe sue lettere per indicarci il luogo che il drammaturgo occupa nella sua mente: come quando, nel 1849, si rimprovererà di aver vissuto « more than 29 years, & until a few days ago » senza aver fatto

close acquaintance with the divine William. Ah, he's full of sermons-on-the-mount, and gentle, aye, almost as Jesus. I take such men to be inspired. I fancy that this mount Shakespeare in heaven ranks with Gabriel Raphael and Michael. And if another Messiah ever comes twill be in Shakespeare's person.

Ma oltre le testimonianze dirette, che pure non mancano, sono proprio le opere di Melville che mi paiono ampiamente attestare la grande presenza di Shakespeare nella formazione della sua poetica. Ed io mi chiedo, per esempio, da chi Melville abbia appreso, se non da Shakespeare, quella suprema libertà verso il proprio mezzo espressivo, verso la forma del romanzo, che caratterizza ogni suo libro. Se Shakespeare ignora sovraneamente le « regole » del dramma (e certo è a tutti nota l'annosa polemica sul suo spregio delle « unità » aristoteliche) non diverso è l'atteggiamento di Melville verso le « regole » del romanzo. Si veda *Moby Dick*, che di tale « libertà » è esempio principe. Quanti romanzieri avrebbero il coraggio di cominciare con quella fulminea battuta, « Call me Ishmael », alla quale poi segue una digressione che farebbe inorridire, nella sua eterodossia, un apostolo della perfezione, della « economia » narrativa come Henry James?

Call me Ishmael. Some years ago — never mind how long precisely — having little or no money in my purse, and nothing particular to interest me on shore, I thought I would sail about a little and see the watery part of the world. It is a way I have of driving off the spleen and regulating the circulation. Whenever I find myself growing grim about the mouth; whenever it is a damp, drizzly November in my soul; whenever I find myself involuntarily pausing before coffin warehouses, and bringing up the rear of every funeral I meet; and especially whenever my hypos get such an upper hand of me, that it requires a strong moral principle to prevent me from deliberately stepping into the street, and methodically knocking people's hats off — then, I account it high time to get to sea as soon as I can. This is my substitute for pistol and ball. With a philosophical flourish Cato throws himself upon his sword; I quietly take to the ship. There is nothing surprising in this. If they but knew it, almost all men in their degree, some time or other, cherish very nearly the same feelings towards the ocean with me.

Digressioni, poi, ed effusioni, e brani lirici, che continuamente ricorrono, si accavallano prodigiosamente, spezzerebbero il ritmo di qualsiasi narrazione che non questa, in cui la forma dello scrittore è tale da resistere all'urto stesso della propria esuberanza. Solo un senso shakespeariano della libertà poetica, della superiorità di tale libertà su qualsiasi estrinseca norma, può, così, aver dato origine all'inserimen-

to nella narrazione di un brano mirabile, ma del tutto eterodosso, come la predica di Father Mapple. Il passo è ben noto: il narratore, Ishmael, si appresta al gran viaggio a caccia di balene ed entra nella cappella di New Bedford consacrata ai balenieri; e qui il predicatore, Father Mapple, già baleniere anch'egli, salito su un pulpito che in tutto somiglia al cassero d'una nave, comincia a parlare. È una predica straordinaria, nella quale rivive tutta la grande, e terribile, tradizione oratoria dell'America puritana, e dove, d'altra parte, lo scrittore proietta, con un procedimento di sorprendente efficacia, l'argomento del romanzo: perché oggetto del sermone è appunto la balena, è l'episodio di Giona:

As we have seen, God came upon him in the whale, and swallowed him down to living gulfs of doom, and with swift slantings tore him along 'into the midst of the seas', where the eddying depths sucked him ten thousand fathoms down, and 'the weeds were wrapped about his head', and all the watery world of woe bowled over him. Yet even then beyond the reach of any plummet — 'out of the belly of hell' — when the whale grounded upon the ocean's utmost bones, even then, God heard the engulfed, repenting prophet when he cried. Then God spake unto the fish; and from the shuddering cold and blackness of the sea, the whale came breaching up towards the warm and pleasant sun, and all the delights of air and earth; and 'vomited out Jonah upon the dry land'; when the word of the Lord came a second time; and Jonah, bruised and beaten — his ears, like two sea-shells, still multitudinously murmuring of the ocean — Jonah did the Almighty's bidding. And what was that, shipmates? To preach the Truth to the face of Falsehood! That was it!

Memorabile brano; e genialissima «trovata», che, come dicevo, ci presenta d'un tratto, in una sorta di *play within the play*, il tema drammatico del romanzo; non solo, ma anche ci offre l'alternativa al suo risultato: perché Ahab, infatti, non obbedirà come Giona, all'Onnipotente, e sarà punito per mezzo delle balena. «Trovata», peraltro, che solo una shakespeariana libertà poteva rendere possibile: solo una shakesperiana intuizione che la vera «unità» da rispettare è, come osservava lo stesso classicheggiantissimo Samuel Johnson, quella poetica, quella interiore. Ma se la predica di Father Mapple è il luogo forse più eterodosso, altri ne troviamo col proseguire dell'opera. F.

si pensi alle pagine che vanno sotto il titolo di «Cetology» e che sono, com'è noto, una precisa, documentata classificazione delle varie speci e sottospeci di balena — del resto, a introduzione del romanzo, Melville aveva collocato il celebre elenco di «Extracts» «supplied by a sub-sub-librarian», con citazioni letterarie e scientifiche riguardanti la balena. E si pensi, soprattutto, a quelle parti, più direttamente legate all'esperienza shakespeariana, che vedono il romanzo trasformarsi, implicitamente o esplicitamente, in un vero e proprio dramma. Basti l'esempio della parte centrale dell'opera, intorno al capitolo XXXVI. Siamo sul cassero della nave — e fin dal principio Melville sembra avvertirci che la dimensione narrativa sta per mutare, apponendo una didascalia teatrale: «*Enter Ahab: Then, all*». E infatti la dimensione muta con lo sviluppo della scena, in cui Ahab tenta di destar l'odio e l'ambizione dei marinai, di scuotere la loro apatia, di animarli del suo stesso furore contro la balena bianca. La frase narrativa, così, fa sempre maggior luogo a quella drammatica:

Ahab, after rapidly glancing over the bulwarks, and then darting his eyes among the crew, started from his standpoint; and as though not a soul were nigh him resumed his heavy turns upon the deck. With bent head and half-slouched hat he continued to pace, unmindful of the wondering whispering among the men; till Stubb cautiously whispered to Flask, that Ahab must have summoned them there for the purpose of witnessing a pedestrian feat. But this did not last long. Vehemently pausing, he cried:

— What do ye do when ye see a whale, men?

— Sing out for him! — was the impulsive rejoinder from a score of clubbed voices.

— Good! — cried Ahab, with a wild approval in his tones; observing the hearty animation into which his unexpected question had so magnetically thrown them.

— And what do ye next, men?

— Lower away, and after him!

— And what tune is it ye pull to, men?

— A dead whale or a stove boat!

More and more strangely and fiercely glad and approving grew the countenance of the old man at every shout; while the mariners began to gaze curiously at each other, as if marvelling how it was that they themselves became so excited at such seemingly purposeless questions.

Il passaggio è chiaro. Ma la situazione accentua sempre di più la sua drammaticità. Le descrizioni si fanno, sempre di più, pure e semplici didascalie, indicazioni scenografiche. La frase non è più concepibile, si direbbe, senza il gesto, senza il movimento scenico; come nella disperata confessione di Ahab:

— Aye, Starbuck; aye, my hearties all round; it was Moby Dick that dismasted me; Moby Dick that brought me to this dead stump I stand on now. Aye, aye — he shouted with a terrific, loud animal sob, like that of a heart-stricken moose; — Aye, aye! it was that accursed white whale that razeed me; made a poor pegging lubber for me for ever and a day! — Then tossing both arms, with measureless imprecations he shouted out: — Aye, aye! and I'll chase him round Good Hope, and round the Horn, and round the Norway Maelstrom, and round perdition's flames before I give him up. And this is what ye have shipped for, men! to chase that white whale on both sides of land, and over all sides of earth, till he spouts black blood and rolls fin out. What say ye, men, will ye splice hands on it, now? I think ye do look brave. —

Siamo ormai in pieno teatro elisabettiano, e shakespeariano; e nulla sembra indicarcelo meglio dei capitoli successivi; il primo dei quali è un autentico monologo drammatico. Melville stabilisce la scena: «*Sunset. The cabin; by the stern windows; Ahab sitting alone, and gazing out*». Ed ecco il discorso di Ahab, che è shakespeariano, mi sembra, sia per il linguaggio immaginifico che vi viene usato, sia per la tecnica stessa con cui il protagonista comunica, come Iago, come Riccardo III, come Amleto, i propri intendimenti e pensieri agli spettatori:

I leave a white and turbid wake; pale waters, paler cheeks, where'er I sail. The envious billows sidelong swell to whelm my track; let them; but first I pass.

Yonder, by the ever-brimming goblet's rim, the warm waves blush like wine. The gold brow plumbs the blue. The diver sun — slow dived from noon — goes down; my soul mounts up! she wearies with her endless hill. Is, then, the crown too heavy that I wear? this Iron Crown of Lombardy. Yet is it bright with many a gem; I, the wearer, see not its far flashings; but darkly feel that I wear that, that dazzlingly confounds. 'Tis iron — that I know — not gold. 'Tis split, too — that I

feel; the jagged edge galls me so, my brain seems to beat against the solid metal; aye, steel skull, mine; the sort that needs no helmet in the most brain-battering fight!

Dry heat upon my brow? Oh! time was, when as the sunrise nobly spurred me, so the sunset soothed. No more. This lovely light, it lights not me; all loveliness is anguish to me, since I can ne'er enjoy. Gifted with the high perception, I lack the low, enjoying power; damned, most subtly and most malignantly! damned in the midst of Paradise! Good night — good night! — (*Waving his hand, he moves from the window*).

'Twas not so hard a task. I thought to find one stubborn, at the least; but my one cogged circle fits into all their various wheels, and they revolve. Or, if you will, like so many ant-hills of powder, they all stand before me; and I their match. Oh, hard! that to fire others, the match itself must needs be wasting! What I've dared, I've willed; and what I've willed I'll do! They think me mad — Starbuck does; but I'm demoniac, I am madness maddened! That wild madness that's only calm to comprehend itself! The prophecy was that I should be dismembered; and — Aye! I lost this leg. I now prophesy that I will dismember my dismemberer. Now, then, be the prophet and the fulfiller one. That's more than ye, ye great gods, ever were.

E dopo quello di Ahab, vi sarà il monologo di Starbuck; e poi quello di Stubb; finché il capitolo ancora successivo (XL) sarà una scena completamente teatrale, dove agiscono gran parte dei marinai.

Una scena, poi, quest'ultima, che conduce a notare un'altra analogia tra Melville e Shakespeare; e cioè la mescolanza, comune ad entrambi, di comico e tragico. È quasi superfluo ricordare quante volte, in Shakespeare, come del resto nel teatro elisabettiano, e in quello medioevale, la morte si accompagna al riso, e una situazione tragica è seguita o preceduta da una scena comica, oppure è addirittura intrecciata ad essa. E come ciò avvenga non solo per alleviare la tragicità, l'intensità della rappresentazione, ma anche perché possa esprimersi una visione « totale » della realtà. Al pari dei drammi di Shakespeare, appunto, anche i romanzi di Melville tentano di conseguire siffatta « totalità » di rappresentazione, ed ecco, così, che la tragica scena or ora riferita si conclude in un tono che è tragico ma insieme comico, e fin grottesco e farsesco. Esempio è l'ultimo monologo, del patetico Pip, in cui quella mescolanza è evidentissima in ogni parola e frase:

Crish, crash! there goes the jib-stay! Blang-whang! God! Duck lower, Pip, here comes the royal yard! It's worse than being in the whirled woods, the last day of the year! Who'd go climbing after chestnuts now? But there they go, all cursing, and here I don't. Fine prospects to 'em; they're on the road to heaven. Hold on hard! Jimminni, what a squall! But those chaps there are worse yet — they are your white squalls, they. White squalls? white whale, shirr! shirr! Here have I heard all their chat just now, and the white whale — shirr! shirr! — but spoken of once! and only this evening — it makes me jingle all over like my tambourine — that anaconda of an old man swore 'em in to hunt him! Oh, thou big white God aloft there somewhere in yon darkness, have mercy on this small black boy down here; preserve him from all men that have no bowels to feel fear!

Parimenti, sempre in *Moby Dick*, tutta la prima parte del romanzo, la parte di preparazione al viaggio, accompagna la creazione di un'atmosfera che più tragica, più presaga, più tetra, a volte, non potrebbe essere, con le scene persino esilaranti incentrate intorno alla figura di Queequeg, il cannibale amico di Ishmael, i cui strani costumi, applicati con serenissima indifferenza, comicamente si stagliano sullo sfondo della civiltà occidentale. E lo stesso avviene in altre opere: in un romanzo come *Confidence Man*, per esempio, la cui sostanza tragica è tutta espressa in toni di amara commedia, di « mascherata », come dice Melville; o nel desolato e splendido racconto di *Bartleby*, dove la tragedia è sviluppata in chiave comica, anche alla maniera dei narratori russi.

Melville apprende dunque da Shakespeare una lezione di incalcolabile importanza, e ricchezza, e suggestione; e se essa appare chiaramente nelle analogie che si sono indicate, non è mai tanto chiara come nella qualità del linguaggio, della prosa melvilliana. Una prosa su cui agiscono numerose influenze, da quella di Spenser a quella di Milton (è il barocco di Milton che si rinnova in Melville), da quella della Bibbia (e la predica di Father Mapple ne è l'esempio più palese) a quella della poesia metafisica (non raramente Melville usa gli stessi « concetti » di un John Donne). Ma la derivazione più importante è pur sempre quella da Shakespeare: e ben lo dimostrava il monologo di Ahab. E non mi riferisco tanto alle derivazioni dirette, che pure ci sono; al ricordo, in Melville, di espres-

sioni e immagini shakespeariane; ma, piuttosto, all'applicazione, da parte di Melville, del metodo shakespeariano di costruire il discorso: e cioè, si vorrebbe dire, su un piano esplicito e uno allusivo; uno che si esprime direttamente e uno che si esprime attraverso le immagini. È appunto nell'uso delle immagini che Melville maggiormente si avvicina a Shakespeare. Anche in Melville, infatti, come in Shakespeare, la *imagery* non ha soltanto una funzione ornamentale ma anche e soprattutto quella da un lato di ampliare il significato dell'azione e dall'altro di legare le varie parti dell'opera; quella di tener sempre presente il centro, il tema dell'opera, e quella di scavare nel significato della realtà, di giungere per via d'intuizione, di allusione poetica, a quell'essenza che non potrebbe, altrimenti, essere rivelata. Sì che come in Shakespeare il dramma è sostenuto, oltre che dal *plot*, da un tessuto di immagini (e si pensi alle immagini ferine di *King Lear* o a quelle di *Macbeth*, tutte basate sull'idea del sangue), così anche in Melville noi possiamo notare — e l'esempio di *Moby Dick* è ancora una volta illuminante — che le immagini assolvono alla stessa funzione.

E tanto più ciò avviene in quanto tale funzione delle immagini, della parola, e, in ultima analisi, dell'arte, è al centro della poetica di Melville assai più che di quella di Shakespeare: in quanto, cioè, Melville è assai più cosciente di tale funzione di come non sia, e non possa essere, Shakespeare.

Ma un'osservazione siffatta conduce, necessariamente, dal problema delle analogie tra Melville e Shakespeare a quello delle differenze, o, ancor meglio, dell'originalità di Melville. Perché noi non renderemmo giustizia al nostro scrittore se non notassimo un'ultima cosa che egli ha in comune con Shakespeare, ovvero la capacità di superare, appunto, le derivazioni. S'è già visto, del resto, come quelle shakespeariane abbiano in Melville un carattere particolare: siano derivazioni di « metodo », di « atteggiamento », di « tecnica », più che letterali influenze. Ma, anche se così fosse, la situazione non muterebbe, ché Melville ha veramente il dono di trasfigurare tutto ciò che riceve. Poche opere sono più composite della sua, più « letterarie », come ho detto, più intessute di dati attinti ad altre fonti. Melville non ha alcuna esitazione, per esempio, ad inserire, in *Typee*

o in *Omoa*, resoconti di viaggio scritti da altri; e chi direbbe che uno dei suoi più grandi racconti, *Benito Cereno*, è per pagine e pagine la riproduzione esatta di un autentico diario di bordo? Ma tutto questo e altro materiale è bruciato, si deve dire, dalla sua virtù di ricreare la letteratura, sì che ogni traccia di derivazione non corrompe l'essenza dell'opera bensì diventa parte di essa, acquista valore poetico: come un legame che lo scrittore stabilisca col passato, con la tradizione, o come un elemento di quella realtà che lo scrittore accoglie in tutti i suoi aspetti.

Troppo vibrante e ricca è la fantasia di Melville — un'inesauribile fantasia, sempre pronta ad accendersi anche quando le occasioni sembrano più estrinseche — perché questa purificazione non avvenga. Non solo, ma troppo impegnativo è il compito di fronte al quale lo scrittore, narrando, si pone, troppo legato a una personale ricerca, perché ogni elemento esterno non finisca, appunto, col confluire in quest'ultima. Melville, ripeto, gioca tutte le sue carte. Nessuno scrittore è meno cauto di lui, o più coraggioso. Egli si compromette interamente; rischia tutto ciò che ha, o più ancora di ciò che ha, in un'impresa che è, in ultima analisi, di vita o di morte. Ciò può apparire ridicolo o comunque esagerato a chi considera la letteratura soltanto un ornamento, soltanto un giuoco; ma la letteratura, l'arte, non è un giuoco, non è un ornamento — nemmeno quando vuol sembrarlo. E certo non è tale per Herman Melville. Melville, scrivendo, non vuole piacere, rallegrare i sensi; né, d'altra parte, vuol insegnare. Il suo fine non è dunque né didattico né edonistico; oserei dire che non è nemmeno rappresentativo, anche se questo è intrinseco all'esperienza artistica, e anche se Melville, quindi, da artista, rappresenta la realtà. Il suo fine è essenzialmente conoscitivo. L'arte è per Melville strumento di ricerca, strumento di conoscenza. Egli usa l'arte per conoscere la verità, per penetrare nel mistero della vita. Qui è anche la modernità di Melville, la sua anticipazione delle moderne tendenze dell'arte, del simbolismo e dell'esperienza contemporanea. La funzione conoscitiva dell'arte, è quasi inutile sottolinearlo, è sempre esistita, perché la conoscenza è attributo dell'atto estetico. Ma se una caratteristica distingue l'arte moderna da quella del passato, è la scoperta, la consapevolezza di tale fun-

zione. Dal romanticismo in poi, come tutti sappiamo, l'artista ne è diventato sempre più consapevole; e tanto, anzi, che si è giunti a posizioni teoricamente errate, per cui l'arte è assunta a rango di metafisica, o è stata considerata l'unico, l'esclusivo mezzo di conoscenza; l'unico strumento di salvazione in una realtà inconoscibile, l'unico modo, come scriveva l'Eliot della *Waste Land*, di ricostruire sulle rovine.

È dunque in siffatto atteggiamento verso l'arte che va anche ravvisata la modernità di Melville; che è moderno sì come tutti gli artisti sono moderni, da Omero a Dante a Shakespeare, ma che è moderno anche nel senso appena detto, di un'arte rivolta consapevolmente alla conoscenza, di un narrare che è, in ogni suo movimento, più del narrare.

A questa luce, da questo punto di vista, l'opera di Melville mi sembra acquistare una eccezionale unità. I suoi romanzi, le sue poesie, i suoi racconti (e la sua stessa vita, del resto) diventano i momenti di una sola ricerca. Momenti che saranno stilisticamente, e poeticamente, diversi, sì che noi potremo certo giudicare un romanzo superiore a un altro, e viceversa, ed esprimere un giudizio di valore; ma momenti che hanno tuttavia questa fondamentale qualità in comune: la ricerca della verità. Così che, nell'attimo stesso in cui li giudichiamo come singole opere d'arte, anche li immettiamo in un più vasto quadro, in un più ampio, cosmico dramma.

In verità, a differenza di altri critici, io non credo di poter considerare l'opera melvilliana come una sorta di piramide, in cui tutto serva a porre in risalto, a creare, il gran vertice, e cioè *Moby Dick*. Un giudizio come questo ha certo le sue giustificazioni, le sue ottime pezze d'appoggio: e le ha nella reale grandezza di *Moby Dick*, nel fatto che questo romanzo è veramente il capolavoro di Melville. E tuttavia a me sembra che lo stesso *Moby Dick* venga deformato, diminuito, se noi lo astraiamo del corpo dell'opera melvilliana. La grandezza del romanzo, al contrario, mi par che si percepisca proprio se lo collochiamo in quel corpo, come parte di esso, come la parte più viva, anzi, la più nobile, e tuttavia, solo una parte. Perché anche *Moby Dick* è un momento, seppure il più alto, poetica-

mente, della ricerca di Melville. Non solo ma, come vedremo, esso ne è anche l'autentica chiave.

Tale ricerca possiamo scorgere in movimento già nella prima opera di Melville, *Typee*, del 1846. Un'opera che pure nasce da un'occasione marginale e che altro non si propone che di riferire un'esperienza reale, di narrare le vicende dell'autore durante un soggiorno tra i cannibali della Polinesia. E per la massima parte, certo, *Typee* è soltanto questo, « A Peep at Polynesian Life ». Se il romanzo rivela già uno scrittore autentico, capace di dominare la sua materia, di creare una viva tensione narrativa, di rinnovare il bagaglio dell'esperienza reale e di quella letteraria; uno scrittore che ha già il senso della libertà espressiva del Melville di *Moby Dick*:

Six months at sea! Yes, reader, as I live, six months out of sight of land; cruising after the sperm whale beneath the scorching sun of the Line, and tossed on the billows of the wide-rolling Pacific — the sky above, the sea around, and nothing else...;

esso è però lontano dall'impegno maggiore del narratore. Sarebbe un falsare le intenzioni di Melville affermare che egli si pone davanti a *Typee* con lo stesso atteggiamento con cui si porrà davanti a *Mardi* o a *Moby Dick* o a *Pierre*. Qui lo scrittore vuole soltanto riferire, soltanto rappresentarci (oltre che, bisogna dirlo, guadagnar denaro); e lo fa assai bene, offrendoci una descrizione della vita polinesiana piena di vivacità e di grazia, creando un mondo vivo, colorato e affascinante, che doveva incontrare il favore grande dei contemporanei — e tanto, anzi, da ispirare in Melville il timore di passare alla storia come « l'uomo che visse tra i cannibali », secondo la frase d'una sua lettera. E tuttavia non è azzardato affermare che, ancora inconsapevolmente, già in *Typee* si delinea il mondo sentimentale di Melville. Si pensi al protagonista: egli è in una terra felice, che si direbbe financo perfetta; e ciò, razionalmente, riconosce, ben vedendo le differenze che esistono tra questa terra e il mondo « civile » che ha lasciato. Ma tale felicità non lo appaga, non è per lui; egli vuole tornare in patria, in cerca, come il Rasselas di Samuel Johnson, (autore con cui Melville sembra avere più punti di contatto di come non sia stato rilevato) d'un'altra, sconosciuta felicità.

C'è dunque, nel mondo sereno e in gran parte idealizzato che Melville rappresenta in *Typee*, un presagio di inquietudine, di incertezza, e forse anche di tragedia. Quel presagio che, appunto, spinge il protagonista alla fuga da un mondo pur giudicato felice, lo esorta a un nuovo viaggio. E non è senza significato che fin d'ora il romanzo di Melville si muova sulle linee del viaggio, o per terra o per mare. Ciò va attribuito alla sua esperienza personale; ma non c'è dubbio, d'altra parte, che tale forma, tale struttura narrativa, perfettamente corrisponda al carattere del sentimento melvilliano: che cosa, meglio del viaggio, della nave che solca l'oceano, può raffigurare l'eterna storia dell'uomo che cerca le ragioni della propria esistenza?

Il mondo di Melville si delinea più chiaramente nel suo secondo romanzo, *Omoo*, del 1847, ispirato anch'esso all'esperienza polinesiana, di cui anzi vuol narrare il seguito. Lo scrittore, qui, è già più maturo; si accosta alla realtà con maggiore consapevolezza e virilità; è meno incline a idealizzarla, come ha fatto in *Typee*: e valga come esempio la prima parte dell'opera, che raffigura realisticamente l'aspra vita dei marinai, e che si propone fin d'ora alla tradizione americana come un modello di realismo narrativo. Ma anche la seconda parte, che tratta della vita nell'arcipelago polinesiano, presenta un carattere diverso da *Typee*. Quel presagio di infelicità che balenava dietro la serenità di *Typee* si fa più corposo, più evidente; e più evidente, di conseguenza, si fa il carattere di « ricerca » del viaggio. Molta parte è fatta alla descrizione che si vorrebbe dire « turistica »; molto ancora Melville indulge al dettaglio esotico; molto concede a quel pubblico dal quale era stato tanto fervidamente accolto. Ma l'impegno è già più profondo che in *Typee*. Lo scrittore non vuol soltanto riferire la sua avventura, ma già ne cerca il significato: e non importa se questa disposizione è mediata da una figura delle più comiche che Melville abbia creato, quella del dottore Long Ghost.

Si guardi, poi, a *Redburn*, del 1849, un'opera che è preceduta da un'altra, *Mardi*, ma alla quale accenno ora perché è legata alla esperienza autobiografica dei primi romanzi dello scrittore. *Redburn* è anzi l'opera più autobiografica di Melville, in cui, com'è

noto, egli vuole narrare la sua prima esperienza di marinaio. È un romanzo, questo, scritto veramente e provatamente per guadagnare. Melville ha apparentemente vuotato i cassetti del materiale, commerciabilissimo, dei viaggi polinesiani, e, incapace com'è di «inventare» una storia, si volge ai propri quasi fanciulleschi ricordi, alla memoria del primo viaggio per mare, cercando in esso qualcosa di avventuroso da offrire al suo pubblico (reso perplesso dalle allegorie di *Mardi*). Ma, malgrado questo calcolato sfruttamento della propria esperienza (che non manca, naturalmente, di influire in senso negativo su parecchi luoghi del romanzo), questo si riscatta per una fondamentale serietà, per l'impegno che lo scrittore, persino non volendo, è ormai costretto a porre di fronte a una narrazione. Il risultato, così, è un romanzo che ha molti difetti ma che pienamente partecipa della ricerca melvilliana; che descrive sì il primo viaggio per mare di un ragazzo ma soprattutto s'addentra nel significato universale di un'esperienza come questa: la vede cioè nella sua natura di primo, autentico contatto con la vita, di iniziazione alla realtà, di constatazione delle differenze tra le illusioni e la vita com'è. Il giovane Redburn che conosce lo scherno dei marinai, e addirittura l'odio di alcuni di essi; che apprende la durezza e la povertà della vita; la sua meschinità e la sua corruzione; Redburn che vede la immaginaria, radiosa e gloriosa Liverpool della sua fantasia trasformarsi, nella realtà, in una cupa e tetra e tragica città; questo Redburn è sì Melville che fedelmente trascrive le proprie impressioni, e anche è un mozzo che fa il suo primo viaggio; ma soprattutto è l'uomo di fronte alla realtà, di fronte ai problemi e alle contraddizioni dell'esistenza, a quel dramma in cui sempre, per Melville, consiste la vita. Un dramma di cui la sua intera opera cercherà la composizione, la risolutiva catarsi.

Atteggiamento, questo, che troviamo, ancor più, nel romanzo immediatamente successivo a *Redburn*, e cioè *White Jacket*, del 1850, anch'esso come *Redburn* scritto in gran fretta per guadagnare, ma anch'esso, d'altra parte, capace di riscattare le proprie origini. E anzi, mentre in *Redburn* l'attenzione dello scrittore si volge a un momento, a una fase dell'esperienza umana — il momento, come ho detto, dell'iniziazione — qui essa tende ad osservarla nella

sua totalità. Il romanzo, pertanto, è una descrizione documentata, e talvolta persino pedante, nella sua americanissima precisione tecnicistica, della vita a bordo di una nave da guerra americana (esperienza anche questa reale, per Melville) ma questa stessa precisione deriva specialmente dal rapporto che lo scrittore chiaramente istituisce tra la vita della nave e la vita *tout court*: non è un caso che il sottotitolo dell'opera sia: « Il mondo in una nave da guerra »; la nave di *White Jacket*, in verità, ha già il carattere della nave di *Moby Dick*: è una nave, una nave da guerra concreta e reale, ma è anche un microcosmo dov'è possibile allo scrittore scorgere, ancor più rilevati e netti, i tratti della vita. Così che, di nuovo, la fredda materia documentaria si trasforma, acquista calore e consistenza, vitalità poetica: la fantasia melvilliana riesce ad imporsi allo stesso tecnicismo che pure è tanta parte della narrazione; e tanto s'impone, anzi, da dar vita a due delle figure più suggestive che essa abbia creato. Quella del protagonista, il marinaio White Jacket, in cui si rinnova l'esperienza di Redburn, e quella di Jack Chase, il capitano che assume agli occhi di White Jacket dimensioni mitologiche, come del resto il suo reale modello li assume agli occhi di Melville, che a Jack Chase, dedicherà l'ultima sua opera, *Billy Budd*: « Dedicated to Jack Chase, Englishman, Wherever that great heart may now be here on Earth or harbored in Paradise, Captain of the maintop in the year 1843 in the U. S. Frigate 'United States' ». È basterebbero queste due figure per dimostrare l'irriducibile vitalità dell'arte di Melville anche nelle situazioni più avverse o negative.

Ma una ragione della vitalità che si conserva anche in romanzi apertamente « commerciali » come questi, andrà trovata nel fatto che prima di essi, e dopo i due romanzi polinesiani, Melville aveva scritto, come s'è notato, *Mardi*, pubblicato nel 1849. E non che *Mardi* sia un grande romanzo. È sì un romanzo monumentale, assai più lungo del pur lungo *Moby Dick*, ma, poeticamente, non si può non considerarlo un fallimento — e questo anzi è tanto più vistoso e fragoroso proprio per la lunghezza del romanzo, per le sue veramente leviataniche proporzioni. Ma, anche se fallito, *Mardi* è un momento decisivo di quella ricerca in cui abbiamo visto con

sistere l'arte di Melville. E di ciò possiamo renderci conto già guardando alla sua trama, che, se la liberiamo delle mille digressioni, dei mille episodi non necessari, o confusi, che inesorabilmente gravano su di essa, si delinea nei termini di una ricerca materiale che assurge a chiaro simbolo di ricerca spirituale. Il protagonista, Taji, ha incontrato una fanciulla bianca, Yillah, e s'è unito con lei, per alcuni giorni di indicibile amore e serenità; ma poi la fanciulla, misteriosamente, sparisce, e allora Taji si dà a cercarla per ogni isola dell'arcipelago di Mardi, che è però un arcipelago allegorico, ogni isola del quale raffigura o una località del nostro mondo o una qualità della nostra vita. Lunga è la ricerca di Taji, e istruttiva, ma non approda ad alcun risultato; Yillah è introvabile, Yillah è svanita; forse il mare, leggiamo alla fine, la conserva, ed è appunto nel mare, «an endless sea», che il protagonista si lancia, verso un viaggio senza ritorno.

Una trama come questa rivela palesemente le sue derivazioni, che son poi specialmente quelle chiarissime da Spenser, e in minor misura da Dante, nonché da Swift e dai *Gulliver's Travels*. Come anche rivela la sua macchinosità, le sue crepe, che non mancano di fendere irrimediabilmente la struttura narrativa. Ma quello che rimane fondamentale, malgrado tutti i difetti, e invero attraverso di essi, è che questa trama corrisponde pienamente al più autentico, al più profondo sentimento dello scrittore. Qui, in altri termini, in questa ricerca della felicità, della verità (ché di ciò, e d'altro ancora, è simbolo Yillah) Melville acquista compiuta consapevolezza del tema, delle ragioni, dell'oggetto principale dell'arte sua.

Non solo, ma, allo stesso modo, Melville acquista consapevolezza di quale debba essere il suo linguaggio; di quale linguaggio poetico possa rispondere alle esigenze di un'arte che sia, come in *Mardi*, strumento d'una ricerca; di un'arte che da un lato rappresenti la vita umana come costante ricerca della verità, e che, dall'altro, compia essa stessa quella ricerca, nell'attimo in cui la rappresenta. Questo sarà un linguaggio che dovrà essere a un tempo realistico e simbolico, così riproducendo in se stesso quel movimento dinamico di rappresentazione e ricerca. Esso dovrà fedelmente rappresentare la realtà (di qui appunto il suo lato realistico) e dovrà

contemporaneamente scrutare in essa, indagare nel suo mistero, e simbolicamente rivelarlo. È, questa, una disposizione propria della cultura americana, e le cui origini sono da trovare nel Puritanesimo e nel Trascendentalismo; una disposizione che troviamo in Hawthorne — per il quale Melville professa del resto una fin eccessiva ammirazione:

Whence come you, Hawthorne? By what right do you drink from my flagon of life?... I feel that the Godhead is broken up like the bread at the Supper, and that we are the pieces. Hence this infinite fraternity of feeling ... I shall leave the world, I feel, with more satisfaction for having come to know you. Knowing you persuades me more than the Bible of our immortality...;

una disposizione, infine, che Melville, anche attraverso Shakespeare e il suo uso delle immagini, conduce alla sua risoluzione, al suo perfetto compimento (ed è anche per questo, mi sembra, che Melville è il classico americano per eccellenza). Ciò non avviene tanto in *Mardi* quanto in *Moby Dick*. Ma è in *Mardi* che Melville si rende conto del problema espressivo che il suo stesso sentimento comportava, ed è in *Mardi* che egli prende deliberatamente a muoversi nella direzione del simbolismo. Per giungere a questo un passaggio era forse inevitabile: quello attraverso l'allegoria, e cioè attraverso un metodo in cui il significato « universale » della realtà non nasce, come nel simbolismo, dalla realtà stessa (rendendo così possibile la poesia) ma viene sovrapposto ad essa; in cui il rapporto tra particolare e universale non è, come nel simbolo, spontaneo, naturale, immediato; ma è, appunto, mediato, creato intellettualmente. È la fase che attraversa spesso l'arte di Hawthorne, che proprio nell'allegorismo ha frequentemente il suo limite; ed è appunto la fase che Melville attraversa in *Mardi*, che, come s'è visto, è un romanzo allegorico. D'altra parte, mentre dobbiamo dire che senza quest'esperienza allegorica Melville non sarebbe giunto, forse, alla conquista del suo linguaggio, dovremo anche notare come già in *Mardi* questo linguaggio cominci a delinearsi. Così, se gran parte dell'opera è allegorica, il personaggio che muove la ricerca, e cioè Yillah, ha già una dimensione simbolica. Il suo significato non è a lei sovrapposto ma nasce da lei (come del resto da Beatrice): na-

sce dalla sua purezza, dalla sua innocenza, dalla sua bellezza, senza che intervenga l'intelletto del narratore ad attribuirglielo:

Before me crouched a beautiful girl. Her hands were drooping. And, like a saint from a shrine, she looked sadly out from her long, fair hair. A low wail issued from her lips, and she trembled like a sound. There were tears on her cheek, and a rose-colored pearl on her bosom. Did I dream? — A snow-white skin; blue, firmament eyes; Golconda locks ... Of her beauty say I nothing. It was that of a crystal lake in a fathomless wood: all light and shade; full of fleeting revealings; now shadowed in depths; now sunny in dimples; but all sparkling and shifting, and blending together...

... But how fleeting our joys. Storms follow bright dawns. Long memories of short-lived scenes, sad thoughts of joyous hours — how common are ye to all mankind. When happy, do we pause and say — «Lo, thy felicity, my soul?» No; happiness seldom seems happiness, except when looked back upon from woes. A flowery landscape, you must come out of, to behold.

Sped the hours, the days, the one brief moment of our joys. Fairy bower in the fair lagoon, scene of sylvan ease and heart's repose. — Oh, Yillah, Yillah! All the woods repeat the sound, the wild, wild woods of my wild soul. Yillah! Yillah! cry the small strange voices in me, and evermore, and far and deep, they echo on.

Noon came; but no Yillah...

La natura propriamente simbolica di Yillah, d'altra parte, è anche attestata dalla molteplicità di significati che ella assume, da quelle ambiguità così bene studiate da Gabriele Baldini: sì che è felicità, è virtù, è verità, senza che l'un significato elimini l'altro ma, al contrario, tutti essendo in lei compresi e risolti.

Proprio *Mardi*, infine, offre a Melville il suo simbolo più alto e più complesso, quello del mare: il mare che è già protagonista, che irrorà di sé tutto il romanzo, che Melville descrive, realisticamente e con immenso affetto, in ogni sua fase, nella calma come nella tempesta, ma che è anche simbolo pieno, come già in Coleridge, del mistero universale, della «terra incognita» verso cui il protagonista si muove: e non è un caso che l'inesausta ricerca di Yillah prosegua nell'«infinito» mare, dove Taji si lancia, certo che là, e là soltanto, potrà ritrovarla.

In questi elementi, dunque, l'importanza grande di *Mardi* nella

storia poetica melvilliana. E sarà chiaro, allora, perché Melville riuscisse, anche in romanzi come *Redburn* e *White Jacket*, ad elevarsi sull'occasione che ad essi aveva dato origine. E del resto, come vi avevamo trovato l'impegno del Melville più maturo e più consapevole, anche vi troviamo, sia pure a tratti, il linguaggio tentato da Melville in *Mardi*. Così, in *Redburn*, taluni oggetti acquisteranno qualità chiaramente simbolica; come il bastimento di vetro che è per *Redburn* presagio del suo destino:

As years passed on, this continual dwelling upon foreign associations, bred in me a vague prophetic thought, that I was fated, one day or other, to be a great voyager... And I have no doubt that this presentiment had something to do with bringing about my subsequent roving.

But that which perhaps more than any thing else, converted my vague dreamings and longings into a definite purpose of seeking my fortune on the sea, was an old-fashioned glass ship... It was kept in a square glass case, which was regularly dusted by one of my sisters every morning, and stood on a little clawfooted Dutch tea-table in one corner of the sitting-room... every bit of it was glass, and that was a great wonder of itself; because the masts, yards, and ropes were made to resemble exactly the corresponding parts of a real vessel that could go to sea. She carried two tiers of black guns all along her two decks; and often I used to try to peep in at the portholes, to see what else was inside; but the holes were so small, and it looked so very dark indoors, that I could discover little or nothing; though, when I was very little, I made no doubt, that if I could but once pry open the hull and break the glass all to pieces, I would infallibly light upon something wonderful, perhaps some gold guineas, of which I have always been in want, ever since I could remember. And often I used to feel a sort of insane desire to be the death of the glass ship, case, and all, in order to come at the plunder...

Così, in *White Jacket*, proprio l'oggetto che dà il titolo al volume, e un soprannome al protagonista, la « giacchetta bianca », appunto, sarà un reale, e comico, capo di vestiario ma anche un ricco e suggestivo simbolo:

It was nothing more than a white duck frock, or rather shirt; which, laying on deck, I folded double at the bosom, and by then making a continuation of the slit there, opened it lengthwise — much as you would cut a leaf in the last new novel. The gash being made, a metamorphosis took place, transcending any related by Ovid. For, presto! the shirt was a coat! — a strange-looking coat, to be sure; of a Quakerish

amplitude about the skirts; with an infirm, tumbledown collar; and a clumsy fullness about the wristbands; and white, yea, white as a shroud. And my shroud it afterward came very near proving ...

La « giacchetta » infatti rende il protagonista diverso dagli altri, da essi allontanandolo; il suo ripudio di essa, che, trasformatasi in un « sudario » gli impedisce di nuotare ed è sul punto di farlo annegare, non è soltanto, quindi, la sua salvezza fisica ma anche la sua redenzione morale:

I had fallen in a line with the main-mast; I now found myself nearly abreast of the mizen-mast, the frigate slowly gliding by like a black world in the water. Her vast hull loomed out of the night, showing hundreds of seamen in the hammock nettings, some tossing over ropes, others madly flinging overboard the hammocks; but I was too far out from them immediately to reach what they throw. I essayed to swim toward the ship; but instantly I was conscious of a feeling like being pinioned in a feather bed, and, moving my hands, felt my jacket pulled out above my tight girdle with water. I strove to tear it off; but it was looped together here and there, and the strings were not then to be sondered by hand. I whipped out my knife, that was tucked at my belt, and ripped my jacket straight up and down, as if I were ripping open myself. With a violent struggle I then burst out of it, and was free. Heavily soaked, it slowly sank before my eyes.

Sink! sink! oh shroud! thought I; sink forever! accursed jacket that thou art!

Ma, naturalmente, è in *Moby Dick* che il linguaggio melvilliano trova la sua alta, la sua suprema realizzazione. Qui lo scrittore, malgrado il breve volger di tempo (*Moby Dick* è infatti del 1851, com'è noto), ha appreso interamente la lezione di *Mardi*. Il peso allegorico scompare, Melville è prodigiosamente padrone del suo strumento, ha trovato la sua forma. Una forma, come dicevo, che è realistica e insieme simbolica; e poiché il simbolo, per esser poetico, deve nascere dalla realtà spontaneamente, il modo migliore di accostarsi a *Moby Dick*, di comprenderlo in tutta la sua ricchezza e complessità, di pervenire all'alto significato spirituale che esso ci trasmette, sarà quello, giustamente suggerito da Gabriele Baldini, di considerarlo anzitutto nei suoi tratti realistici, come una storia d'avventure, la storia d'una caccia alla balena. Tutti sanno come essa si sviluppi: il nar-

ratore, Ishmael, deciso ad imbarcarsi su una baleniera, descrive le ricerche — compiute insieme a Queequeg, il ramponiere cannibale — d'una nave tra le molte che popolano il porto di Nantucket; finché la scelta è fatta: la nave è il *Pequod*, comandato dal capitano Ahab, essere misterioso e tenebroso di cui il narratore, al principio, sa ben poco, tranne che una balena gli ha maciullato una gamba, e che ciò lo ha trasformato, incupito, ossessionato. Dopo di che Ishmael col suo amico, o, ancor meglio, fratello cannibale, s'imbarca sul *Pequod*; e ci descrive la nave, minutamente, al pari degli ufficiali, dei ramponieri, dei marinai; e poi Ahab, il maniaco Ahab che, come s'è notato nella scena riferita prima, ha una sola aspirazione, quella di uccidere la balena che l'ha mutilato, la bianca Moby Dick. E anche di Moby Dick Ishmael ci parla a lungo, della sua crudeltà, del terrore infinito che ispira in tutti i marinai, della sua inafferrabilità e ubiquità, della sua grandezza e, infine, della sua bianchezza. E così il viaggio, animato dalla disperata volontà di Ahab, incomincia, e il *Pequod* sembra seguire la sua strada usuale, affronta e supera tempeste, incontra e uccide balene; ma non Moby Dick, l'inafferrabile, verso la quale tuttavia la nave è pur sempre guidata da Ahab. E infine anche Moby Dick compare, e incomincia la caccia, che dura tre giorni e copre l'ultima parte del libro; una formidabile, appassionante caccia, che è poi un duello tra due personaggi altrettanto giganteschi, Ahab e la balena, protesi in una lotta suprema: lotta che ha una sola possibile conclusione, quella tragica in cui uomini e cose sono travolti da un medesimo destino di morte:

The harpoon was darted; the stricken whale flew forward; with igniting velocity the line ran through the groove; — ran foul. Ahab stopped to clear it; he did clear it; but the flying turn caught him round the neck, and voicelessly as Turkish mutes bowstring their victim, he was shot out the boat, ere the crew knew he was gone. Next instant, the heavy eye-splice in the rope's final end flew out the stark-empty tub, knocked down an oarsman, and smiting the sea, disappeared in its depths.

For an instant, the tranced boat's crew stood still; then turned. « The ship? Great God, where is the ship? » Soon they through dim, bewildering mediums saw her sidelong fading phantom, as in the gaseous Pata Morgana; only the uppermost masts out of water; while fixed by infatuation, or fidelity, or fate, to their once lofty perches, the

pagan harpooners still maintained their sinking look-outs on the sea. And now, concentric circles seized the lone boat itself, and all its crew, and each floating oar, and every lance-pole, and spinning, animate and inanimate, all round and round in one vortex, carried the smallest chip of the Pequod out of sight.

Questa la trama dell'opera; una trama che Melville, si badi, non dimentica mai, come Shakespeare non dimentica mai il suo *plot*. La trama è appunto quella dimensione reale necessaria al linguaggio melvilliano, e che lo scrittore non manca di caratterizzare in ogni dettaglio. Di qui la minuziosa, la tecnica e precisa descrizione della nave; o del lavoro dei marinai; e dei marinai stessi; di qui la concretezza con cui sempre si parla della balena, e anzitutto descrivendola scientificamente, e poi trattandola sempre come essere reale, che ispira un reale terrore, che solca un mare reale, che lotta e uccide realmente, che fornisce la nave di tangibile carne e olio e grasso, che si possono consumare, vendere, mangiare, usare in mille modi.

Nel momento stesso, però, in cui questa realtà è rappresentata nella sua concretezza, nel suo tangibile «particolare», ecco al lavoro la disposizione simbolica della scrittore; ecco Melville proteso con la parola, col simbolo, a trovare, di quella concretezza, l'essenza spirituale; eccolo scorgere, nell'avventura che narra, un significato assai superiore a quello materiale. Del resto, questa chiave simbolica è intonata fin dal principio, nel memorabile prologo, là dove Melville ci introduce al simbolo dell'acqua e del mare:

There now is your insular city of the Manhattoes, belted round by wharves as Indian isles by coral reefs — commerce surrounds it with her surf. Right and left, the streets take you waterward. Its extreme down-town is the battery, where that noble mole is washed by waves, and cooled by breezes, which a few hours previous were out of sight of land. Look at the crowds of watergazers there.

Circumambulate the city of a dreamy Sabbath afternoon. Go from Cortears Hook to Coentics Slip, and from thence, by Whitehall, northward. What do you see? — Posted like silent sentinels all around the town, stand thousands upon thousands of mortal men fixed in ocean reveries. Some leaning against the spiles; some seated upon the pier-heads; some looking over the bulwarks of ships from China; some high aloft in the rigging, as if striving to get a still better seaward

peep. But these are all landsmen; of week days pent up in lath and plaster — tied to counters, nailed to benches, clinched to desks. How then is this? Are the green fields gone? What do they here?

But look! here come more crowds, pacing straight for the water, and seemingly bound for a dive. Strange! Nothing will content them but the extremest limit of the land; loitering under the shady lee of yonder warehouses will not suffice. No. They must get just as nigh the water as they possibly can without falling in. And there they stand — miles of them — leagues. Inlanders all, they come from lanes and alleys, streets and avenues — north, east, south, and west. Yet here they all unite. Tell me, does the magnetic virtue of the needles of the compasses of all those ships attract them thither?

Once more. Say you are in the country; in some high land of lakes. Take almost any path you please, and ten to one it carries you down in a dale, and leaves you there by a pool in the stream. There is magic in it. ... Why did the old Persians hold the sea holy? Why did the Greeks give it a separate deity, and own brother of Jove? Surely all this is not without meaning. And still deeper the meaning of that story of Narcissus, who because he could not grasp the tormenting, mild image he saw in the fountain, plunged into it and was drowned. But that same image, we ourselves see in all rivers and oceans. It is the image of the ungraspable phantom of life; and this is the key to it all.

E si pensi, similmente, a certe descrizioni di Moby Dick; a un altro straordinario brano, come quello sulla bianchezza della balena (una bianchezza che aveva già affascinato il Poe di *Gordon Pym*):

But not yet have we solved the incantation of this whiteness, and learned why it appeals with such power to the soul; and more strange and far more portentous — why, as we have seen, it is at once the most meaning symbol of spiritual things, nay, the very veil of the Christian's deity; and yet should be as it is, the intensifying agent in things the most appalling to mankind.

Is it that by its indefiniteness it shadows forth the heartless voids and immensities of the universe, and thus stabs us from behind with the thought of annihilation, when beholding the white depths of the milky way? Or is it, that as in essence whiteness is not so much a color as the visible absence of color; and at the same time the concrete of all colors; is it for these reasons that there is such a dumb blackness, full of meaning, in a wide landscape of snows — a colorless, all-color of atheism from which we shrink? And when we consider that other theory of the natural philosophers, that all other earthly hues — every

stately or lovely emblazoning — the sweet tinges of sunset skies and woods; yea, and the gilded velvets of butterflies, and the butterfly cheeks of young girls; all these are but subtile deceits, not actually inherent in substances, but only laid on from without; so that all deified Nature absolutely paints like the harlot, whose allurements cover nothing, but the charnel-house within: and when we proceed further, and consider that the mystical cosmetic which produces every one of her hues, the great principle of light, for ever remains white or colorless in itself, and if operating without medium upon matter, would touch all objects, even tulips and roses, with its own blank tinge — pondering all this, the palsied universe lies before us a leper; and like wilful travellers in Lapland, who refuse to wear colored and coloring glasses upon their eyes, the wretched infidel gazes himself blind at the monumental white shroud that wraps all the prospect round him. And of all these things the Albino whale was the symbol. Wonder ye then at the fiery hum?

È chiaro dunque di quale rapporto, di quale dinamica espressiva sia fatto il linguaggio di *Moby Dick*. Melville ha veramente trovato la sua forma, e, forte di questa nuova sicurezza, si getta con estremo impegno nella grande partita, indirizzando tutte le sue facoltà verso il disvelamento, verso la conoscenza della realtà che egli stesso crea. È uno sforzo, quello di Melville, non diverso da quello del suo protagonista, il capitano Ahab. E il parallelo non è di comodo, bensì vuol essere strumentale all'interpretazione dell'opera: perché il dramma di Ahab è appunto, a me sembra, quello di Melville; di Melville uomo ma anche di Melville scrittore, e, più precisamente, di Melville mentre scrive *Moby Dick*. La grandezza, l'eloquenza e la passione di *Moby Dick* trovano a mio avviso la loro prima ragione nel fatto che la ricerca della conoscenza non è solo il sentimento animatore del romanzo (come di tutte le altre opere melvilliane) ma ne è altresì l'oggetto, la materia narrativa: nella caccia, nella ricerca di Ahab, Melville oggettivizza la propria ricerca. Perché noi possiamo trovare ogni sorta di significato, nella caccia alla balena: e c'è chi ha visto nel grande duello, nel grande scontro, l'urto tra l'uomo e la natura, o tra il bene e il male, Dio e Satana; e chi vi ha visto il conflitto tra proletariato e capitalismo; o la lotta dell'America per la propria affermazione. Significati tutti possibili, tutti accettabili, perché il grande simbolo melvilliano ha la capacità di acco-

glierli tutti, ed effettivamente li accoglie, e un'analisi di *Moby Dick* metterebbe certo in luce, ad esempio, i suoi aspetti di romanzo «americano», e «democratico». Ma un superiore, comprensivo significato mi par che possiamo, e dobbiamo, attribuire a questa vicenda: e cioè quello di ricerca della conoscenza. Qui è il motivo dell'impegno personale dello scrittore, qui la ragione della molteplicità di rapporti cui ho accennato. È per questo che il sentimento dell'opera è anche la sua trama.

Il dramma di Ahab è dunque anzitutto quello stesso di Melville. Ma esso è, naturalmente, anche un dramma universale, un dramma cosmico. Perché la ricerca di Ahab, il suo peccato — perché certo un grande peccato viene qui commesso, e non a caso Melville scriveva a Hawthorne di aver scritto «a wicked book» — non sono soltanto quelli di Melville ma quelli eterni dell'uomo. Il peccato di Ahab è quello di Adamo ed Eva, la sua colpa quella di voler mangiare del frutto della conoscenza; è il peccato di Faust e quello di tanti dei personaggi di Hawthorne. E certo di questi ultimi il capitano Ahab ha parecchi tratti: come molti di essi è diventato un monomaniaco; è dominato da un'ossessione, cui tutto sacrifica, ogni umano rapporto e legame. Ma proprio l'affinità con Hawthorne ci conduce a notare una differenza sostanziale e illuminante tra i due scrittori. Hawthorne, cioè, condanna sempre chi vuol superare i limiti della conoscenza concessa all'uomo; chi ripercorre le orme di Eva, o di Faust. Ora, anche Melville non manca di sottolineare quanto di peccaminoso vi sia nel comportamento di Ahab; e frequentemente denuncia la qualità diabolica, davvero satanica, di questa sua furibonda passione. E tuttavia Melville non condanna Ahab; o, piuttosto, lo esalta nel momento stesso in cui lo condanna. Avviene cioè a Melville quel che avviene a Milton nel libro nono del *Paradise Lost*, quando, con uno straordinario colpo d'ala, il peccato di Eva, di Eva che il poeta aveva fino a quel momento raffigurato come «our credulous mother», come donna debole, sensuale, irragionevole, diventa (lo notava felicemente Elio Chinol) il dramma della conoscenza, ed Eva assume la dimensione eroica di chi sfida la stessa morte, e l'inevitabile punizione, per acquistare la conoscenza. Si-

milmente, Melville non può condannare Ahab perché Ahab è appunto Melville, e non certo nel senso banale in cui ogni scrittore è il proprio personaggio. Ahab impersona l'umano impulso alla conoscenza — anche alla conoscenza del male; il rifiuto di non indagare nel mistero, il rifiuto di subordinare la ragione alla fede; l'anelito alla ricerca di una verità che non ci è concessa e che pure dobbiamo ricercare. La grande drammaticità, la grande bellezza della figura di Ahab nasce appunto da questo: che la tragedia di Ahab è quella stessa dello scrittore e insieme quella stessa dell'uomo. Non solo, ma un nuovo grado di intensità vi si aggiunge per noi moderni, e ciò perché questa tragedia è quella stessa dell'uomo moderno. La modernità, già indicata, dell'atteggiamento di Melville verso l'arte e che gli fa usare l'arte, consapevolmente, come strumento di conoscenza, nasce dalla modernità del suo atteggiamento verso la realtà, verso il problema dell'essere. E infatti Ahab è veramente l'uomo moderno; l'uomo nella condizione di crisi spirituale succeduta al crollo delle fedi religiose e insieme l'uomo cui il romanticismo ha dato una fede fin eccessiva nelle proprie possibilità; l'uomo consapevole nello stesso momento dei propri limiti e della propria grandezza; l'uomo che va alla caccia della balena bianca sapendo di commettere peccato, e anche intuendo che quella caccia si concluderà tragicamente: ma che tuttavia non può, ad essa, rinunciare, perché la rinuncia è morte nella vita; come per Eva (e qui è la grande intuizione moderna di Milton) anche per l'uomo moderno la vita, la realtà, è nella conoscenza:

Great are thy Vertues, doubtless, best of Fruits,
 Though kept from Man, & worthy to be admir'd,
 Whose taste, too long forborn, at first assay
 Gave elocution to the mute, and taught
 The Tongue not made for Speech to speak thy praise:
 Thy praise hee also who forbids thy use,
 Conceales not from us, naming thee the Tree
 Of Knowledge, knowledge both of good and evil;
 Forbids us then to taste, but his forbidding
 Commends thee more, while it inferrs the good
 By thee communicated, and our want:

For good unknown, sure is not had, or had
And yet unknown, is as not had at all.

E appena prima di mangiare del frutto fatale, Eva supera così il pensiero della morte:

What fear I then, rather what know to feare
Under this ignorance of Good and Evil,
Of God or Death, of Law or Penaltie?

Come Eva, dunque, così Ahab (e Melville è qui veramente miltoniano) tutto subordina, tutto sacrifica alla conoscenza. Il dramma intuito da Dante e Milton, presentato da Shakespeare, raffigurato da Hawthorne, trova così in *Moby Dick* la sua espressione più piena: ed è per questo che *Moby Dick* è veramente il nostro mito. E tanto più lo è in quanto la caccia si conclude tragicamente, e la ricerca non approda ad alcun risultato. Dante, Milton, Shakespeare, lo stesso Hawthorne, riescono a comporre il dramma; il loro è, in varia misura e con vari accenti, un mondo altrettanto tragico: e ad essi si pongono le domande medesime che si pongono a Melville. Ma a queste domande essi daranno una risposta: che sarà, per Dante e Milton, quella della fede, e per Shakespeare quella di un ordine cosmico qual è quello che Ulisse esalta in *Troilus and Cressida*, e per Hawthorne quella di un'accettazione dei propri limiti e della propria realizzazione in una comunità sociale e democratica sorretta dall'amore. Ma per Melville, seppure egli conosce queste risposte, seppure in parte le accetta, esse non sono sufficienti; come non lo sono per l'uomo post-romantico. La grande domanda formulata attraverso Ahab ottiene la risposta che conclude *Moby Dick*:

... and so the bird of heaven, with archangelic shrieks, and his imperial beak thrust upwards, and his whole captive form folded in the flag of Ahab, went down his ship, which, like Satan, would not sink to hell till she had dragged a living part of heaven along with her and helmeted herself with it.

Now small fowls flew screaming over the yet yawning gulf; a sullen white surf beat against its steep sides; then all collapsed, and the great shroud of the sea rolled on as it rolled five thousand years ago.

Ma se questa è la sorte di Ahab, non è ancora la sorte di Melville. Come scrive Hawthorne in una nota di diario, Melville « will never rest until he gets hold of a definite belief ». Cosicché, la ricerca di *Moby Dick* prosegue in *Pierre, or, The Ambiguities*, il lungo e complesso romanzo comparso l'anno successivo, nel 1852. Un affascinante romanzo, troppo poco studiato, ancora, e che invece pienamente s'innesta nella storia di Melville. Pur meno felice di *Moby Dick*, e privo di quell'elemento marino che tanto arricchisce l'arte melvilliana, *Pierre* partecipa in tutto del mondo spirituale di Melville. E anzi, se un difetto c'è nel romanzo nasce proprio dal fatto che vi partecipa troppo. Se in *Moby Dick* noi vedevamo proiettato nella vicenda narrata il dramma stesso dello scrittore, qui tale proiezione è una assoluta identificazione; qui non c'è diaframma tra lo scrittore e la sua ricerca; il protagonista, l'amletico Pierre Glendinning, non è un capitano di mare ma, sostanzialmente, un artista, come Melville: e l'ambiguo mondo in cui si muove, e di cui cerca il significato, non è una nave ma una società, e una famiglia, che assai da vicino ricordano quelle in cui si muove lo stesso Melville. La ricerca quindi si fa esasperata, sia perché dietro quella di Pierre c'è già quella di Ahab, e cioè la sua disfatta, sia perché solo a tratti lo scrittore riesce a conseguire il distacco estetico che è pur sempre necessario all'arte e che riusciva a realizzarsi in *Moby Dick*. Lo stesso linguaggio, in cui prosegue l'esperienza simbolica di *Moby Dick*, rivela spesso una tensione, un'ansia conoscitiva, che ne estenua la vitalità poetica. Ma nemmeno questo linguaggio, che alla conoscenza sacrifica, come in certi sonetti di Mallarmé, la propria espressività, riesce a penetrare nel mistero della realtà. Come la caccia di Ahab, anche il tentativo di Pierre di trovare il significato del mondo si conclude tragicamente. Si conclude, anzi, ancor più tragicamente. La morte di Ahab era stata una nobile morte, un'eroica caduta; Ahab era morto combattendo, sopraffatto da forze gigantesche, dalla balena, dal mare. Ma Pierre muore suicida, e perciò rinuncia; nulla di eroico egli tramanda, bensì l'immagine, com'egli stesso dice, di un uomo che è stato il *fool* della Verità, il *fool* della Virtù, il *fool* del Destino.

La realtà, dunque, non s'è rivelata a Pierre; la realtà è misteriosa,

Not e'en a Selkirk there to pray
 God friend me!

Scarce lone these groups, scarce lone and bare
 When Theseus roved a Raleigh there,
 Each isle a small Virginia fair —
 Unravished.

Nor less through havoc fell they rue,
 They still retain in outline true
 Their grace of form when earth was new
 And primal.

But beauty clear, the frame's as yet,
 Never shall make one quite forget
 Thy picture, Pan, therein once set —
 Life's reve!

'Tis Polynesia rett of palms,
 Seaward no valley breathes her balms —
 Not such as musk thy rings of calms,
 Marquesas!

(« The Archipelago »)

Ma nemmeno quest'ultimo scandaglio che Melville lancia nel mare della realtà restituisce una qualche risposta. Il mare conserva il suo segreto. Esso è ancora quello che s'è chiuso su Ahab, quello di « cinquanta anni fa ».

È solo dopo tutto questo, dopo una ricerca condotta con ogni possibile mezzo, e che, dimostratasi vana per lo scrittore, l'uomo Melville attua persino con un inquieto viaggio in Terrasanta (e il luogo poema *Clarel*, del 1876, ne sarà il resoconto); è solo dopo tutto questo che Melville rinuncia al suo tentativo. *Billy Budd*, il grande racconto composto poco prima della morte, nel 1891, e che spezza il lungo silenzio del narratore, è la sola risposta che Melville ha potuto trovare. Anche il mondo in cui si muove il marinaio Billy Budd, l'innocente, purissimo Billy Budd, è un mondo tragico, incomprensibile, senza un significato apparente; è un mondo malvagio e spietato al quale Billy oppone vanamente la propria bontà, sì che, del tutto innocente, viene come Gesù condannato e ucciso. Ma, come Gesù, egli riscatta, con quel sacrificio, il male del mondo; egli vivrà,

dopo la morte, nel cuore dei marinai. La risposta che Melville riceve è dunque una risposta religiosa, come forse non poteva essere diversamente; la ricerca si conclude con un atto di fede, con la benedizione che Billy morente invoca per chi l'ha punito:

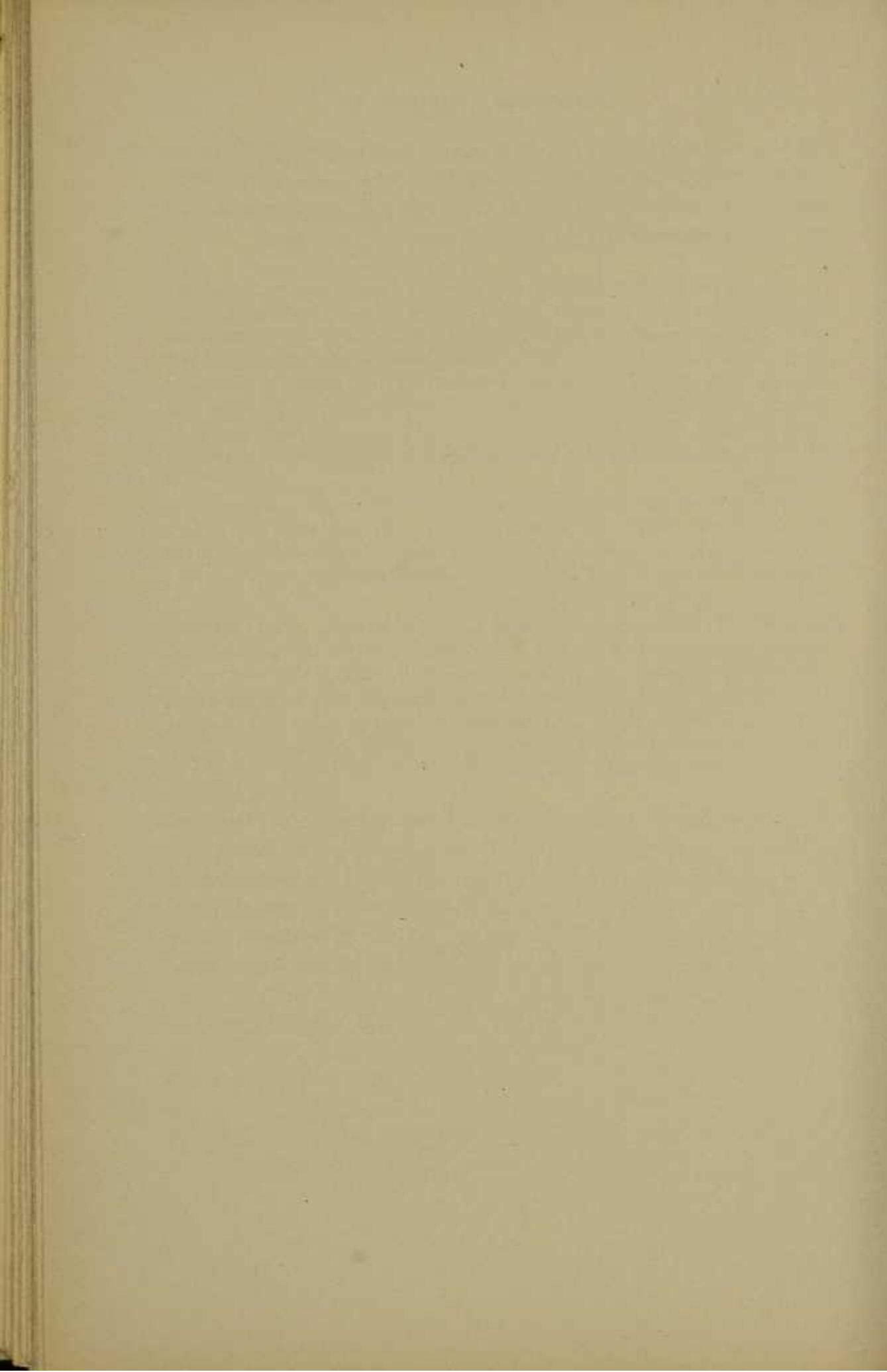
At the penultimate moment, his words, his only ones, words wholly unobstructed in the utterance were these — « God bless Captain Vere! » Syllables so unanticipated coming from one with the ignominious hemp about his neck — a conventional felon's benediction directed aft towards the quarters of honor; syllables too delivered in the clear melody of a singing-bird on the point of launching from the twig, had a phenomenal effect, not unenhanced by the rare personal beauty of the young sailor spiritualized now through late experiences so poignantly profound.

Without volition as it were, as if indeed the ship's populace were the vehicles of some vocal current electric, with one voice from aloft and aloft, came a resonant sympathetic echo — « God bless Captain Vere! » And yet at that instant Billy alone must have been in their hearts, even as he was in their eyes ...

The hull deliberately recovering from the periodic roll to leeward was just regaining an even keel, when the last signal the preconcerted dumb one was given. At the same moment it chanced that the vapory fleecce hanging low in the East, was shot through with a soft glory as of the fleecce of the Lamb of God seen in mystical vision and simultaneously therewith, watched by the wedged mass of upturned faces, Billy ascended; and ascending, took the full rose of the dawn.

Ma se *Billy Budd* è un atto di fede, la sua poesia, e la sua affinità col sentimento contemporaneo, è in ciò che a quest'atto si accompagna, e che non è tanto la serenità, la quiete dell'anima, ma è piuttosto il tragico senso della rinuncia, e della sconfitta. Nel sacrificio di Billy, più che un'apoteosi scorgiamo appunto un sacrificio, che è quello, forse inevitabile, della ragione: ed è solo giusto che esso venga, ancora una volta, celebrato sul mare.

ACOSTINO LOMBARDO



IL LINGUAGGIO DI PIERRE

Pierre continua a essere di quando in quando l'oggetto di qualche bando critico: le motivazioni variano dall'accusa di inefficienza tecnica nell'ambito della forma « romanzo » ad una indagine genealogica che smentisce le ascendenze shakespeariane o elisabettiane per ribadire quelle meno onorevoli, gotiche¹. Controbarriere significa accettare la visuale dell'accusa, che fatalmente ha per sfondo una teorica dei generi ed una classificazione dei movimenti letterari in spurii e autentici, ma, per radice, essenzialmente, una ripugnanza verso la complicazione barocca e l'umorismo che consiste nel distacco del pensiero dall'emozione, ove il gioco speculativo ribadisce per contrasto paradossale la serietà emotiva; una ripugnanza soprattutto verso uno stile a citazioni, tessere erudite di un mosaico che tuttavia conserva una linea figurativa e melodica. Sicché dimessa ogni velleità di difesa polemica, miglior partito sembra quello di dimostrare su una pagina scelta a caso la fecondità allusiva, la ricchezza

¹ Fra le ultime pronunce sfavorevoli preme considerarne due, quella del Blackmur e l'altra del Baldini.

In *The Lion and the Honeycomb* (N. Y., 1955), nel saggio « The Craft of H. M. », il PIERRE è accusato di non possedere un *compositional centre*, e lo stile è tacciato di non stabilire un rapporto con l'oggetto, di limitarsi ad asserirlo in grazia di un tumulto verbale che si risolve in mera esclamazione, alla maniera addirittura della Radcliffe. Si vorrebbe in questo saggio dimostrare il contrario; l'esclamazione (o la sentenza) prorompe dopo una preparazione sintattica classicamente equilibrata anche se agitata e fremente, liberando il linguaggio in gesto, appunto quel gesto linguistico di cui il Blackmur fu il teorico in *Language as Gesture*.

Borrow e Disraeli, oltre i goticizzanti, possono risuonare nella prosa di *Pierre*, ma sollevati a dar forma a *concepts* che coinvolgono una visione della realtà.

Più adeguato sarebbe semmai un paragone dello stile *pierresque* alla tecnica pittorica del Turner, i cui effetti di luce corrispondono alle esclamazioni melvilliane sul gioco d'ombre delle immagini allegoriche.

Le accuse mosse dal Baldini (*Melville o le ambiguità*, Napoli-Milano, 1952) echeggiano le usuali, ma sembra di poter cogliere anche un fondo moralistico: « Melville s'incontrò nelle secche di quella *waste land* nella quale l'uomo moderno non è ancora riuscito ad assaggiare l'acqua di pura verità » (p. 132), Melville esprime una « rinuncia a conoscersi invece del progresso nella rivelazione di se stessi » (p. 133). Il moralismo esige una positività etica: ma perché la *waste land* dovrebbe escludere una rappresentazione poetica? La rinuncia ad assaggiare le acque della vita — e bisognerebbe informare dove nei tempi moderni si trovino — non è suscettibile di espressione artistica al pari dell'ostinazione?

speculativa e sentimentale del libro riflessa nel microcosmo d'ogni singola frase. E tale prisma sarà bene non scegliere fra le pagine più significative, ma nel corso di un momento *medio* della narrazione: là dove, all'inizio del libro XXI *Pierre immaturely attempts a mature book*.

Pierre è persuaso di avere già da comunicare qualcosa di miseramente negletto, non sapendo di essere soltanto ad una fase della transizione iniziatica; passa le giornate all'opera, scrivendo, e le sere con Isabel che gli suona la sua chitarra. Le sollecitazioni esterne gli tolgono di vista la «latent infiniteness in himself», gli precludono la «idle fluidness and ethereal airiness of spontaneous creative thought».

Fin qui giocano elementi della poetica imperante, della moda letteraria del tempo, sicché massimo grado dell'arte sarebbe, per Melville, una forma, per dirla con le parole di Poe, «airy and fairy-like». Ma segue una catena di immagini a ribadire la spiegazione dell'immaturità artistica di Pierre, nelle quali si trascende quel tanto di obbligato e legato al tempo che si manifestava nelle qualificazioni del pensiero creativo come *fluid* e *ethereal* e *airy*, si attinge il mondo particolare di Melville e pertanto si giunge ad una visione universale, e non genericamente legata alla temperie storica ed alle sue poetiche, del processo creativo.

Questa la pagina che chiude appunto il primo capitolo del libro XXI:

But, as to the resolute traveler in Switzerland, the Alps do never in one wide and comprehensive sweep, instantaneously reveal their awfulness of amplitude — their overawing extent of peak crowded on peak, and spur sloping on spur, and chain jammed behind chain, and all their wonderful batallionings of might; so hath heaven wisely ordained, that on first entering into the Switzerland of his soul, man shall not at once perceive its tremendous immensity; lest illy prepared for such an encounter, his spirit should sink and perish in the lowermost snows. Only by judicious degrees, appointed of God, does man come at last to gain his Mont Blanc and take an overtopping view of these Alps; and even then the tithe is not shown; and far over the invisible Atlantic, the Rocky Mountains and the Andes are yet unbeheld. Appalling is the soul of a man! Better might one be pushed off into the

material spaces beyond the uttermost orbit of our sun, than once feel himself fairly afloat in himself!

But not now to consider these ulterior things, Pierre, though strangely and very newly alive to many before unregarded wonders in the general world; still, had he not as yet procured for himself that enchanter's wand of the soul, which but touching the humblest experience in one's life, straightway it starts up all eyes, in every one of which are endless significancies. Not yet had he dropped his angle into the well of his childhood, to find what fish might be there; for who dreams to find fish in a well? the running stream of the outer world, there doubtless swim the golden perch and the pickerel! Ten million things were as yet uncovered to Pierre. The old mummy lies buried in cloth on cloth; it takes time to unwrap this Egyptian king. Yet now forsooth, because Pierre began to see through the first superficiality of the world, he fondly weens he has yet gone down into the world, it is found to consist of nothing but surface stratified on surface. To its axis the world being nothing but superinduced superficialities. By vast pains we mine into the pyramid, by horrible gropings we come to the central room; with joy we espy the sarcophagus; but we lift the lid — and nobody is there! — appallingly vacant as vast is the soul of a man!

La pagina si articola in tre parti, tutt'e tre concluse da un'esclamazione dopo un discorso classicamente equilibrato. Si veda dunque nella prima il gioco dei contrappesi (*as ... so ... lest*) che viene drammaticamente concluso dall'esclamazione e dalla invocazione. Invocazione, però, ironica, come ironiche sono le espressioni prelatizie cariche di una calcolata e maligna lentezza (*wisely ordained... judicious degrees*) ammantata di bontà, come ironica è l'incongruenza dei termini paragonati: — essere scagliati di là della Galassia — sentirsi discretamente al largo nel mare dell'io — dove, nel primo termine gioca il ricordo di un essere lanciato, da quella stessa divinità che così saggiamente gradua il viaggio dell'anima in se stessa, appunto negli spazi celesti (che al paragone sono ameni): il Satana miltoniano (*Him the Almighty — Hurl'd headlong flaming from the Ethereal Sky*).

Tutta la complessa macchina sintattica dovrebbe dunque limitarsi a rivestire ironicamente il concetto dell'inconoscibilità dell'uomo? Altri significati sono celati dietro l'ironia, che, come sempre in Melville, gioca su più piani.

Intanto non è ironica la profusione dei termini di raccapriccio (*awfulness, overawing, appalling*), semmai è sarcastica rispetto alla divinità.

Sono aggettivi tipici dell'atmosfera gotica, della poetica del sublime: l'ascesa ai monti diventa simbolo di un'ascesa spirituale che raggiunga, nelle parole dell'anonimo autore del compendio della poetica del sublime, la *Enquiry concerning the Principles of Taste* (1785), «the pinnacle or beatitude, bordering upon horror, deformity, madness; an eminence from whence the mind that dares to look further is lost».

La qualità raccapricciante dei monti era già stata fra i *loci communes* della predicazione di Jonathan Edwards (e nel suo *Nature* si è ammoniti a ravvisare nelle varie forme della natura altrettanti emblemi di qualità divine, nei monti di Dio si rivelerebbe «His awful majesty, His strength in ragged rocks and the brows of mountains»); ma nella letteratura devozionale l'ascesa compiuta rappresentava il vertice felice dell'itinerario dell'anima dopo le prove aspre e dure: dai *Delectable Mountains* finalmente il pellegrino di Bunyan scorgeva la città celeste. L'ascensione, per Melville, giunge soltanto a scorgere spazi sgomentevoli ancor più delle scabre forme affrontate nella salita. Dunque la ripresa dei motivi della predicazione puritana inserita nella temperie dell'orrore gotico è la formula del sarcasmo melvilliano.

Il viaggio si svolge in un mare ondoso pictrificato (e il ritmo suggerisce appunto l'ondosità in quel sollevarsi successivo di *peak, spur, chain*, ben diversamente dalla classica compostezza dell'analogo movimento nell'*Essay on Criticism* di Pope (p. II, 25):

Hills peep o'er hills, and Alps on Alps arise

dove la natura è saldamente dominata e non ha una sua magia soverchiante e drammatica), per attingere alla fine il Monte Bianco dell'anima. Questa potrebbe sembrare una forzatura, una metafora barocca, ma, inquadrata nella sua genesi e nel suo momento, rivela la sua vigoria. La poesia del paesaggio svizzero era nell'aria, dopo la sua scoperta nella *Nouvelle Héloïse* e nell'*Emile* (dove si trova già il

sensu della delusione che corona l'ascesa, superate le creste successive), dopo la sua celebrazione nel *Manfredi* byroniano (rettorica e gracilmente magniloquente: « Mont Blanc is the monarch of Mountains ») e nel *Mont Blanc* di Shelley, primo abbozzo delle scene montane del *Prometeo* (dove la montagna diventa immagine della « Strength of things which governs thought »).

Quale il movente di tali esaltazioni se non l'alienazione dalla natura che il secolo maturava?

Il rapporto operante con la natura poteva creare un'immagine della montagna in diretta connessione con il lavoro, come nell'*Arcadia* di Sidney (nella quale forse l'Empson legge con orecchio troppo moderno, quindi teso a cogliere ambiguità eccessive, quando vi trasferisce il sentimento tutto moderno, per cui « Mountains suggest impossibility and impotence, or difficulty and achievement, greatness that may be envied or be felt as your own (so as to make you feel helpless, or feel powerful), they give you the peace or despair of the grave »², parole meglio acconce ai romantici, che vedono direttamente, senza frapporre la mediazione dell'opera georgica o pastorale dell'uomo, a diversità del Sidney, appunto).

La natura alienata diventa forza pura, ovvero macchina (bene osserva l'Arvin, una natura quale « only a nineteenth century imagination, obsessed with the spectacle of impersonal force and ceaseless physical change, could have created »)³. Nella natura viene proiettata la ragione che la sfrutta meccanicamente, e l'immagine della montagna (archetipo del padre) viene a coincidere via via con il Dio-padre o con il monarca-paternalistico, e finisce con l'identificarsi con la forza nuda del macchinismo.

Su tale sfondo la percezione particolare di Melville acquista una sua singolarità: se in quei *battalions of might* c'è un'eco della visione puritana, questa non viene sostituita da una visione mitica secolarizzata, che metta la potenza pura o l'energia al luogo della divinità: in luogo di Dio, il vuoto; gli emblemi di Dio diventano piuttosto emblemi di ambiguità psicologica. Un incontro (*encounter*)

² W. EMPSON, *Seven Types of Ambiguity*, N. Y., pp. 44-5.

³ N. ARVIN, *H. M.*, N. Y., 1950, pp. 44-5.

con il nulla come *infinitem imaginationis* (come addizione senza risultato che si esprime nel passo con questa successione: *the tithe is not shown, endless, ten Million*: conclusione che getta lì un numero come chi sia esasperato dal calcolo) invece dell'*infinitem actu* che si può personalizzare in Dio, donde l'ironia di *encounter*. Lo sforzo umano è diretto verso il nulla, la calata nell'io è discesa nel pozzo senza fondo, ma è meglio l'insensato sforzo che non la coscienza della sua inanità, che può far cadere, *sink and perish*, nelle nevi più basse. Non menzionato esplicitamente ma imminente su tutto il passo è il candore delle nevi, e si sa quale carica emblematica abbia per Melville il bianco, colore della lebbra e della purezza, dell'assoluto e della morte. La minaccia di morte delle nevi è legata alla bianchezza del sudario («white his Shrow'd as the Mountaine Snow» dice Ofelia), la promessa di purezza al candore delle stole dei redenti (che ironicamente diventa veste dell'*outsider* Giacchetta Bianca), la nave incipria le vette, cosmetico della prostituta natura, avverte *Moby Dick*, scialbatura dei sepolcri, razza bianca e sua malata civiltà e lebbra. Tali le immense spettralità che la sola menzione del picco bianco della montagna suscita, avverte la grande variazione sul candore in *Moby Dick*.

Ma nel contesto di *Pierre* il candore è di Lucy, della statua marmorea del padre che si erge nel cuore di Pierre (*snow-white, unclouded*) della montagna dei Titani che torreggia su Enceladus, il gigante che si protende, per sempre pietrificato nella roccia, verso «the unconquerable, majestic mount eternally in vain assailed by him»⁴. Cioè questo passo prepara la visione di Enceladus, è un annuncio del tema che verrà poi ripreso e ampliato. Allora quell'ondeggiare pietrificato delle creste e dei gioghi diventerà per metamorfosi il *writhing* del Titano. Il *resolute pilgrim* di questa scena viene effettivamente imprigionato, nella variazione, entro le rocce.

Dopo la prima parte della pagina esaminata c'è un movimento retrogrado, che segue lo stesso schema sintattico (da *But now, not to consider* fino all'esclamazione *Ten million things were as yet uncovered to Pierre*), che costituisce l'interludio più pregnante di al-

⁴ Nell'edizione del *Pierre* curata da MURRAY, N. Y., p. 402 segg.

legorie, meglio analizzabile *dopo* l'ultima parte, da *The old mummy* all'esclamazione conclusiva, e a quest'ultima parte giova dedicare l'attenzione subito, poiché tale è la legge del labirinto.

Anche qui una costruzione sintattica complessa ed articolata, dopo due proposizioni contrapposte, di pari numero di sillabe ciascuna, (*The old mummy.... e it takes time....*), si dirama nella membratura di una avversativa, giustificata da una causale, ribadita da un'altra avversativa, giocosamente insidiata da una limitativa che si rafforza d'un'esplicativa. E come nella prima parte un gesto chiude additando sarcasticamente il vuoto.

La fede si nutre fra le tombe, come uno sciacallo (diceva il capitolo sulla locanda delle baleniere in *Moby Dick*) ma si apra infine la tomba, si srotoli la mummia del padre-re, e si vedrà il vuoto. Alla enunciazione segue il gesto che addita: *no body is there!*

Se nella prima parte si aveva un movimento ascensionale, in quest'ultima si ha quello inverso di penetrazione, più vicino al prototipo degli itinerari dell'anima, ai riti misterici. Ma nemmeno il *facilis descensus* è stato compiuto da Pierre che già crede di essere giunto al vertice dell'iniziazione, e per ironizzare ancor più la presunzione del personaggio Melville usa un vocabolario arcaico (*he fondly weens*), sempre spia di un remoto distacco del narratore dalla sua materia. La contrapposizione dell'ascesa alla penetrazione come movimento esplorativo del pensiero era già in Bacone, frequente fonte di suggerimenti in Melville (in *The Praise of Knowledge*: « who would not smile at Aristotle when he admireth the eternity and invariableness of the heavens as there were not the like in the bowels of the earth... the superficies and upper parts of the earth are full of varieties... ») e ovviamente doveva riecheggiare la solenne prosa della prima pagina dell'*Hydrotophiu or Urn Burial* del Browne (« In the deep discovery of the subterranean world, a shallow part would satisfy some inquirers; who if two or three yards were open about the surface, would not care to rake the bowels of Potosi and regions toward the centre... », la natura è nell'urna).

L'immagine della terra in cui si cerca se stessi (« Poor soul, the centre of my sinful earth » inizia il CXLVI sonetto shakespeariano)

viene sovrapposta all'immagine della piramide, altro luogo dove morire e rinascere, identificandosi con il padre che è morto e quindi in noi può rinascere. Ma si incontra il vuoto, non solo l'iniziazione non è nemmeno cominciata, per Pierre, ma nemmeno ha senso cercarla. Questo uno dei significati del periodo.

Nell'ultima esclamazione c'è un ritorno dell'aggettivo *vast*: vasti gli sforzi e vasta l'anima dell'uomo e vasto è il vuoto che si scopre nel sarcofago. Lo stesso aggettivo, che ha un *overtone* ammirativo nello stupore è usato dalla prostituta che getta il suo richiamo a Pierre al suo arrivo nella città («Oh, love, you are in a vast hurry!»)⁵.

La ripetizione dell'aggettivo accomuna le qualità proprie allo sforzo verso la meta e quelle proprie alla meta stessa. Una totale identità dell'uomo teso al proprio rinascimento e del vuoto che è l'esito di tale tensione porta alla figura di Bartleby: non a caso il suo ultimo rifugio sono le prigioni, *the Tombs* che somigliano appunto all'interno di una piramide, sono *the heart of the eternal pyramids*. Bartleby finisce nell'abiezione, la sua anima è vuota; tuttavia magnetizza e affascina, vasta è la sua anima.

Così, con una contrapposizione di aggettivi tratta da questo passo di *Pierre*, potremmo compendiare la figura di Bartleby.

Due facce diverse dello stesso motivo, a ribadire la dubbiosità di qualsiasi conclusione, e l'uso del *vast* ammirativo accanto al *vacant* commiserativo ne è la spia nel passo di *Pierre*.

Il gesto enfatico «*no body is there*» è una conclusione cui Melville laboriosamente è arrivato. Il motivo della penetrazione nel tempo e nello spazio era già stato proposto in *Mardi*:

Thus deeper and deeper into Time's endless tunnel does the winged soul, like a night hawk, wend her wild way; and finds eternities before and behind; and her last limit is her everlasting beginning⁶.

e poi in *Redburn*, dove l'immagine delle piramidi e della penetrazione in esse viene completata da un'altra immagine invece che da

⁵ *Ibid.*, p. 276.

⁶ *Mardi*, ed. Page & C., Boston, p. 202.

un'esclamazione raccapricciata dinanzi al vuoto ed al nulla: al fondo della piramide c'è un quadro:

« They were such pictures as the high priests, for a bribe, showed to Alexander in the innermost shrine »⁷,

c'è il busto di un vecchio che con espressione « wickedly mysterious » impone il silenzio con un dito sulle labbra.

Quando Melville visiterà le piramidi in Egitto annoterà:

they affect the imagination like the works of Nature. But the pyramid affects one in neither way exactly. Man seems to have had as little to do with it as Nature. It was that supernatural creature, the Priest⁸.

Nel *Confidence Man* sarà sviluppato il tema del rinvenimento, al termine della penetrazione iniziatica, del vero mistero: la mistificazione, la truffa ideologica. In *Pierre* siamo ancora alla fase dello sgomento dinanzi alla mancanza di mistero, allo spazio infinito senza storia.

Ma ora si può ritornare alla seconda parte della pagina, dove si spiega perché mai Pierre non era giunto, nonché alla scoperta del vuoto della piramide-terra per non dire all'illuminismo smascheratore degl'inganni sacerdotali o commerciali o trascendentalisti o progressisti, non era giunto, si dice, nemmeno alla soglia delle scoperte.

Due ragioni sono fornite: non aveva ottenuto la bacchetta magica, non aveva gettato la lenza nel pozzo.

Sconcertanti figure emblematiche e allegoriche. Non certamente metafore, poiché ne manca la corpulenza, la visibilità. Rinviano a miti e a favole confusi. La bacchetta magica era uno dei doni ricevuti dall'iniziando, uno dei talismani che l'iniziatore offriva (e più avanti in *Pierre*, dei talismani che conciliano con la realtà, si dice: « Now without doubt this Talismanic Secret has never yet been found; and in the nature of human things it seems as though it never can be. Plato and Spinoza and Goethe and many more

⁷ Redburn, ed. Page & C., p. 232.

⁸ *Journal Up the Straits*, N. Y., 1935, pp. 51-8.

belonging to that guild of self-impostors...», tutti costoro hanno preteso una risposta dal silenzio)⁹.

Il talismano della bacchetta era ricavato da un albero e serviva, dando esso l'esempio di linfa saliente, a suscitare la *mimicry* della natura, a rendere lieto di messi il terreno. Era anche simbolo fallico, rappresentando la capacità umana di partecipare al ritmo procreativo naturale.

Ma se in *Pierre* si nota sovente come *fertilizing* sia un aggettivo sinistro (e appartiene al carattere nero di Isabel), così ora vediamo che la bacchetta magica non serve a far lieta di messi la terra, sibbene a cospargerla di occhi. Le cose più umili, è detto, *start up*, si destano di soprassalto (e per istantanea metamorfosi l'oggetto dell'incanto diventa soggetto: *it*), appaiono, come il corpo dei draghi, tempestate d'occhi, (potrà riuscire proficuo il richiamo di un'esclamazione in *Mardi*: « Oh stars! oh eyes, that see me, wheresoe'er I roam: serene, intent, inscrutable for aye, tell me, Sybils, what I am »¹⁰: proficuo perché gli occhi vi parlano e sono muti) che paiono dischiudere se non all'opera umana ed alla conoscenza che ad essa si accompagna, alla conoscenza che non risolve ma contempla le cifre del reale. La selva d'occhi del resto impaura, il corpo della natura occhieggiante si anima di soprassalto. Pierre non ha nemmeno questa bacchetta: l'autore che narra evidentemente sì, e l'arte di far occhieggiare la natura è la sua: egli non può avere la conoscenza operativa (quella goethiana, conciliata con la natura), ma può conquistare la penetrazione allegorica.

Non a caso le simpatie di Melville andavano al Burton ed al Browne ed al Quarles: il loro atteggiamento allegorizzante è il suo. E gioverà meglio precisare quale sia codesto dono magico che Melville ha ricevuto nell'iniziazione alla vita, la particolare sua *arte*, trasformatrice come tutte le arti magiche, il dono di allegorizzare¹¹.

Mentre il procedimento del simbolista è la folgorazione, quello

⁹ *Pierre*, ed. cit., p. 244.

¹⁰ *Mardi*, p. 158.

¹¹ La teoria dell'allegoria barocca che qui si applica a Melville trae spunto dal trattato di WALTER BENJAMIN, *Ursprung der deutschen Trauerspiels* (*Schriften* I, Francoforte 1955), nelle parole di Thomas Mann, « vera storia e filosofia dell'allegoria ».

dell'allegorista ha una labirintica lentezza — s'è visto per quali ambagi e serpentini ritorni di Melville costruisce la pagina: la trama stilistica dell'allegorista è il labirinto, che appunto è la strada scelta da chi non desidera giungere alla meta — che è sempre troppo presto atinta: il nulla, il vuoto. L'allegorista rifiuta di credere alla possibilità che la natura abbia un senso in se stessa e che l'uomo possa armonizzare la carne e lo spirito dentro di sé (invettiva contro Goethe, così frequente in Melville); la natura dev'essere trascesa, la disprezzata organicità deve trasformarsi in emblema, solo a tal patto salvandosi. Il barocco è la grande stagione dell'allegoria, in quanto reagisce all'armonica conciliazione rinascimentale, e ritorna quindi in certo senso all'allegorismo medievale, ma non ha più codesto allegorismo barocco, una natura didascalica, una sua funzione edificante, bensì il suo fine in se stesso, è gusto della mortificazione del naturale e carnale e plastico, pietrificazione che spezza l'organico in *disiecta membra* significanti, allusive, muscificate. Come intimava Thomas Vaughan: « learn to refer all naturals to their spirituals », e come intimerà Carlyle: « all visible things are emblems; what thou seest is not there on its own account; strictly taken, is not there at all: Matter exists only spiritually, and to represent some idea and body it forth »¹².

L'allegorizzare è il *divertissement* del malinconico, dell'uomo reciso appunto dalla vita, di colui che è afflito dalla *bilis atra sive innaturalis*, che è arido e freddo come la terra, che è spinto verso il viaggio marino e l'esotico per carenza di contatti con la realtà, e sta sotto il segno astrologico di Saturno, ovvero del pianeta più remoto dalla terra, del quale ha tutti i caratteri contraddittori: Saturno è il vecchio re dell'età dell'oro detronizzato, fecondo e sterile, che presiede al telluricamente minaccioso poiché si è ritirato dall'umano. Melville aveva chiara conoscenza dell'anatomia della malinconia e del suo corrispettivo astrologico, il temperamento saturnino, e del suo corrispettivo teologico, il vizio dell'accidia.

Il saturnino Plinlimmon agisce sul mercuriale Pierre, osserva

¹² Nelle prefazioni del Murray al *Pierre* e della Foster al *Confidence Man* sono documentate le testuali risposdenze fra Carlyle e Melville. Ma l'atteggiamento allegorizzante del Carlyle si accompagnava ad un'etica borghese della laboriosità che Melville sdegnava.

Henry A. Murray (e mostra le fonti dei passi su Saturno di *Pierre* in Shakespeare e Saturno), Saturno divora i suoi figli: «old Saturn ...wore a sorte of malicious leer to him»¹³. La natura al malinconico allegorista appare come un libro, oppure come la provveditrice dell'alfabeto nel quale ciascuno legge ciò che meglio gli pare. In sé è aduggiata da un assoluto silenzio, non già quello esaltato dagli ottimisti dell'ottocento (come dal Keats: «Heard melodies are sweet, but those / Unheard are sweeter») che cela l'inavvertita musica pitagorica delle sfere¹⁴, bensì quello assoluto: inoffensivo e terribile silenzio, che esercita fin dalle prime battute di *Pierre* il suo fascino, richiamo abissale del nulla. Dapprima pare idillico, poi lentamente scopre la sua *immensity of terror*, dopo essere stato *bewitching* (al modo che nel passo che andiamo leggendo dapprima l'ascesa sembra saggiamente tutelata da Dio). La natura è silenziosa e dunque inassimilabile, non resta che allegorizzarla, unendo l'erudizione e la tematica dell'erudizione (natura come libro, amore come libro) e la capacità di sofisticazione al timonismo sottostante. La storia per il malinconico allegorista sarà seguito di progressivo dolore, soltanto le tappe dell'accrescimento del dolore hanno senso, in quanto egli si pone dalla visuale della morte e non della vita. La natura gli appare evidente e corposa soltanto in procinto di decomporre in cadavere (dove l'accoglimento della poetica hawthorniana, dove al gusto della disintegrazione si univa l'algolagnia romantica, *romance and poetry, ivy, lichens, and wall-flowers, need ruin to make them grow*, di qui l'apice del virtuosismo stilistico di Melville nella descrizione delle *Encantadas*, il gusto con cui osserva su quelle aride isole *dead shells... decayed bits of sugar-cane... fragments of charred wood and mouldering ribs of wrecks*). Come cadavere deve apparire la natura, come marcescenza o come rovina (di qui il gusto delle rovine in Melville, il paragone di Pierre ad una colonna spezzata: la rovina è l'organicità già distrutta, già ridotta a frammento significativo). La realtà deve ridursi a numismatici emblemi:

¹³ Cfr. *Pierre* pp. 490-1.

¹⁴ Sul pitagorismo che giustifica il silenzio pregnante in Keats, LEO SPITZER, «The Ode on a Grecian Urn, or Content vs. Metagrammar», *Comparative Literature*, Summer, 1955.

(si veda come il tratto più realistico di *Pierre*, il discorso fra il reverendo Falsgrave, Mrs. Glendinning e Pierre, che pare uscire da un romanzo dell'ottocento inglese, si risolva in un cammeo, quello che porta il reverendo Falsgrave).

Funzione pari all'effetto di luce nei quadri barocchi, osservava Benjamin, ha nell'allegoria barocca la sentenza che rischiarà il buio allegorico. La sentenza o l'esclamazione, si potrebbe aggiungere, per Melville. Poiché il malinconico nega alla realtà la capacità di avere in sé il suo valore, nega la mediazione goethiana; il suo conoscere sarà progressione all'infinito, nel vuoto, nelle viscere della terra (Saturno è l'antico dio delle messi). Senonché gli dei abbattuti si vendicano cangiandosi in demoni, la natura disprezzata convertendosi in demonicità, in abisso, la risata luciferina si sostituisce al *lumen naturale*. L'operare mondano, scisso da ogni rapporto con la natura, diventa intrigo diabolico, l'interpretazione allegorica, per l'inevitabile margine d'arbitrio, duplicità demoniaca.

Come il Satana miltoniano nella sua apostrofe al sole, l'allégorista esclamerà

And, in the lowest deep, a lower deep
Still threatening to devour me opens wide.

Il malinconico corteggerà demoniacamente la morte, poiché questa rappresenta la vita soltanto come emblema di se stessa, come ricordo pietrificato, cadavere. La sua ricerca della vita è uno svelleare la mummia dalle fascie o una ricerca del colpo di coda del Leviatano. L'intelligenza diventa sofisma e abilità logica, staccata cioè dal fruttuoso commercio con il reale, profondità senza fondo, la vita è una manovra del fantasma demoniaco che sopravvive alla natura martirizzata.

L'emblema della bacchetta magica allegorizzante ritornerà nell'ultimo Melville, nel *dirge*, nella trionfale di Clarel, ove egli riconoscerà come la sua bacchetta non sia quella che sottomette e supera la morte, ma quella che la subisce:

Stay, Death, Not mine the Christus-wand
Wherewith to charge thee and command:
I plead.

Il dono della bacchetta allegorizzante è dunque un dono satanico. Melville spiega ulteriormente: Pierre non ha scoperto ancora di doversi rivolgere alla pura e astratta interiorità, invece di cercare una mediazione con la natura.

Egli crede di trovare i pesci nel fiume della vita che scorre, invece deve cercare i pesci nel pozzo dell'anima. Cantabile è lo slancio lirico con cui Melville chiude il passo, l'esclamazione: «the running stream of the outer world, there doubtless swim the golden perch and the pickerell».

L'abolizione di ogni legame meramente espositivo, riduce il tessuto delle parole a mere inflessioni di gesto, obbliga la dizione a piegarsi in un tono di accorata sapienza (*the running stream of the outer world*, senza la preposizione *in* si converte in canto). È un procedimento tipico della poesia melvilliana, si osservi in *After the Pleasure Party* come l'interrogazione nella seconda strofe acquisti il valore di gesto per l'abolizione del verbo:

Nor less perturbed who keeps this bower
Of balm, nor finds balsamic peace?

Segno certo che qualcosa di vitale e centrale egli sta comunicando, con quel suo

For who dreams to find fish in a well?

Domanda insieme ingenua e demoniaca, *far fetched*.

Intanto è da cercare il significato del *pescce* che dovrebbe essere pescato a dar salute.

Una prima identificazione sorge spontanea: il pesce come re-dentore. Il pesce era per le antiche mitologie simbolo di fertilità, per i greci è per lo più il delfino a simboleggiare la creatura che sta nelle acque come il bambino nell'umido amnio, simbolo dello sboccio seminale e dell'utero, utero ed embrione. Nell'ebraico la parola *dagah* significa pesca e fertilità, e i padri della Chiesa cercheranno in combinazioni letterali di avallare l'equazione Cristo-Pesce (*piscis natus ex aquis auctor Baptismatis ipse est*), Tertulliano avalla Xristòs = Ixthùs. Nell'alchimia l'*artifex* dovrà pescare la donna-pesce Melusina, e nell'*Hortus Deliciarum* di Herrad von Landsberg ap-

pare il mito medievale della cattura del Leviatano mediante una lenza formata dai rampolli della stirpe di Jefte (cioè da Cristo)¹⁵.

Nei romantici la reviviscenza contronatura dei miti porta a una identificazione ulteriore, il pesce oltre che la donna è la fertilità è anche la morte. La famosa lirica di Goethe, *Der Fischer*, mostra un pescatore freddo di cuore che calmo intinge l'amo nell'acqua, un'umida donna emerge a suggerirgli di calarsi fra i pesci, e l'uomo un poco attratto un poco scivolando sprofonda.

Siope or Silence di Poe echeggia la stessa interpretazione romantica che unisce l'idea della fertilità alla morte, e si possono citare le parole di Marie Bonaparte che riassumono il senso di costesti miti: « The smile of the mother, the unforgettable smile whose attraction treacherous death borrows, seems, under the mirror of the sleeping water irresistibly to lure the children who have remained under her fascination »¹⁶.

E forse qui è dato di conoscere la radice della malinconia di Melville: è rimasto sotto l'incanto della madre, non si è liberato dal suo fascino, tanto che invita a cercare il pesce salvatore nel pozzo dell'infanzia. Infatti confrontando con il passo di *Moby Dick* sul gioco astrologico, si vede che egli interpreta i Pesci come simbolo del « riposo », conclusione del giro dello zodiaco (serie di fieri assalti d'arieti e tori e granchi e leoni e scorpioni e caproni e acquari ai danni del mortale affaticato a discernere i due gemelli vizio e virtù, che solo *in Pisces* troverà pace). Già nelle prime scene d'amore fra Lucy e Pierre era affiorato il motivo dei pesci emblematici: *strange eye-fish* sono gli occhi di Lucy, in essi navigano pesci¹⁷. In *Redburn* l'identificazione del pesce e della donna si era già presentata (« the whale which according to rabbinical traditions was a female one, might have expanded to receive him like an Ana-

¹⁵ Sulla questione JUNG-KERENYI, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Einaudi, 1948, p. 80 sgg.; E. G. GOODENOUGH, *Jewish Symbols in the Graeco-Roman Period*, Bollingen Series, 1956, sulla simbologia del pesce. Una riproduzione della illustrazione della pesca del Leviatano con la verga di Jefte è in *Psicologia e Alchimia* di C. G. JUNG, Roma, 1950, p. 93. Lo Jung avalla anche un archetipo pesce-amico.

¹⁶ MARIE BONAPARTE, *The Legend of the Unfathomable Waters*, Yearbook of Psychoanalysis, III, 1947, p. 290.

¹⁷ *Pierre*, pp. 38-9. Che giochi anche un *pun* su *fishy e fishiness?*

conda, when it swallows an elk and leaves the antlers sticking out of its mouth »¹⁸: dove addirittura l'identificazione sessuale è patente). Il pesce è anche simbolo (*Moby Dick* CXXXII) dei pensieri assassini dell'uomo, del guizzo nelle tenebre nonché dell'oggetto di quei pensieri, della nuotatrice « wild song, wild light, in still ocean's dark » (*Mardi* LXXXVIII).

Il mito del pesce in Melville è dunque poliedrico, il suo pensiero è una rotazione di immagini, dove compaiono via via l'utero materno cui vorrebbe tornare, la paura e attrazione della morte che vi teme, il Mediatore Cristo, ovvero il superatore della morte (che ha una bacchetta conciliatrice).

Ma il pesce dovrebbe essere estratto dal pozzo dell'anima mediante una lenza. Si dovrà essere un *angler*, che è emblema dell'uomo d'animo rimesso « free from those restless thoughts which corrode the sweets of life », secondo il teorico dell'*angling* come emblema morale, Izaak Walton (*The Complete Angler*, ch. XVI), dell'uomo contemplativo piuttosto che operante. Quanto al pozzo-polla (probabilmente si deve accogliere la parola nei due sensi, così come in due sensi compare nell'episodio del pozzo di Sichar nella versione di re Giacomo: « The woman saith unto him. Sir, thou hast nothing to draw with and the well is deep, from whence then hast thou that living water. But whosoever drinketh of the water that I shall give him shall never thirst; but the water that I shall give him shall be in him a well of water springing up into everlasting life », John, IV.) esso è nella Bibbia sovente emblema di conoscenza, se fornito d'acqua; di delusione nella ricerca, se arido. Un movimento simile a quello dei periodi di questa pagina si poteva registrare, meno involuto e complesso e quindi meno polivalente, in *Redburn*¹⁸: « Then I was conscious of a wonderful thing in me, that responded to all the wild commotion of the outer world; and went reeling on and on with the planets in their orbits »; ed è il momento ascensionale; segue la discesa: « and was lost in one delirious throb at the center of the all »; segue, ancora, la scoperta del pozzo-polla: « A wild bubbling and bursting was at my heart, as if the hidden spring had just gushed

¹⁸ *Redburn*, ed. cit., p. 86.

out there»: e segue ancora un quarto movimento, che qui in *Pierre* è invece infuso in tutto il tessuto linguistico, la delusione (in *Redburn* si esprime con una certa rozzezza: «But how soon these raptures abated, then after a brief idle interval, we were again set to work, and I had a vile commission to clean out the chicken coops»).

Il significato è chiaro: meglio il ripiegamento interiore che non la ricercamondana, tema che verrà ripreso nella poesia dell'ultima fase di Melville, *Lone Founts*:

Though fast youth's glorious fable flies,
View not the world with worldling's eyes;

...
And dipping in lone founts thy hand...

e ancora, in *Billy Budd, the novel*: «In the average man of the world, his constant rubbing with it blunts that fine spiritual insight indispensable to the understanding of the essential in certain exceptional characters»¹⁹, e si riferisce all'eccezionale saturnino carattere di Claggart. Solo scandagliando l'infanzia e la memoria si arriva alla conoscenza dei motivi perenni, della *natural depravity, or depravity according to nature*, infine al carattere demoniaco della natura.

E che sia il demoniaco-attrazione dell'alveo materno (due facce della stessa avversione alla *outer stream of life*) è detto in un altro passo di *Pierre*, dove al simbolo del pesce è sostituita la sua diagnosi (*foetal fancy*) ed al pozzo il simbolo di catacomba, ed allo smarrimento che consegue la scoperta dell'inutilità dell'iniziazione alla vita, la sua spiegazione: si scopre che in noi altri comanda, che noi non sappiamo di essere, il *Doppelgänger*, il subconscio che è il mondo dentro di noi:

Pierre began to feel what all mature men ... sooner or later know ... that not always in our actions are we our own factors. But this conceit was very dim in Pierre ... so Pierre shrank abhorringly from the infernal catacombs of thought, down into which this foetal fancy beckoned him²⁰.

¹⁹ Cfr. *Melville's Billy Budd*, a cura di BARRON FREEMAN, Harvard Un. Press 1948.

²⁰ *Pierre*, p. 58.

Nella struttura dell'inconscio giova cercare le vere ragioni, non nel mondo di fuori, risponde Melville alle esortazioni di Goethe; e l'atteggiamento crudele verso Pierre è dovuto all'irritazione con cui lo vede cercare i pesci negli occhi di Lucy, o cercare di attuare le sue confuse aspirazioni al bene concreto, invece di studiare dentro di sé la demonicità che si riflette nell'allegoria della vita, invece di indagare la vera natura del suo rapporto con la madre, di là del suo giocoso chiamarla *sorella*, o con il padre, di là dell'irritante devozione, insomma di là della fantasmagoria ingannevolmente innocente della vita in superficie.

Quanto poi alla particolare *imagery* del passo, la strana domanda: «chi si sogna di trovare pesci d'acqua corrente nel pozzo-polla?», forse deriva a Melville da un episodio della *Faithful Sheperdess* dei suoi prediletti Beaumont e Fletcher: la pastorella Amoret viene uccisa dal geloso innamorato, una dea di fonte la accoglie nella sua acqua

I am this fountain's god! Below,
My waters to a river grow,

.....

And if thou wilt go wilt go with me,
Leaving mortal company,
In the cool stream shalt thou lie
Free from harm as well as I;
I will give thee for thy food
No fish that useth in the mud!
But trout and pike, that love to swim
Where the gravel from the brim
Through the pure streams may be seen.

La stessa orografia nell'ultima scena di *Mardi* fa sì che le acque del laghetto portino alle acque aperte: *one dark arch led to channels seaward tending*, sicché, buttandosi in esse Yillah che è l'immagine (esattamente osserva H. A. Murray²¹) dell'Eros fru-

²¹ Nella prefazione al *Pierre* di Murray (p. LXIV) Yillah è fatta coincidere con il particolare *summum bonum* melvilliano. Esaurienti i riferimenti di Yillah a certa letteratura romantica, anche tedesca, indicati da MORELL DAVIS, *M. 's Mardi* (Yale Un. Press 1952), ma certamente la simbologia melvilliana supera, anche se ha punti di

strato (ovvero che si ritrae dalla ricerca dell'unione fruttifera), Taji la insegue tuffandosi anche lui. Il mito di Narciso ritorna in ognuna di queste immagini, ed il mare stesso, avvertiva Melville in *Moby Dick*, è l'acqua che riflette l'immagine di Narciso.

Sicché si conclude dall'indagine del passo che Melville, pur riconoscendo che il narcisismo conduce al demoniaco, tuttavia lo raccomanda, come unica soluzione, piuttosto della ricerca di reciprocità, di dialogo con la vita e la storia (quanta carica patetica e lirica in quel cenno come d'addio sconsolato e sarcastico insieme al *running stream* della vita, « lì sì che troverete i pesci dorati! »). Chi si ostini a cercare il dialogo con il mondo esterno, a operarvi, lo vedrà sciogliersi, e così Pierre vedrà *on all sides the physical world of solid objects now slidingly displace itself from around him*²².

Un ritirarsi dal reale che si porrebbe trattare sbrigativamente, chiamando a soccorso le classificazioni cliniche: schizofrenia, regressione ad uno stadio ancora impersonale; anzi, il personaggio di Isabel potrebbe anche sembrare nient'altro che una proiezione del delirio, in certi episodi. Ma si perderebbe la sostanza del problema, che coincide con quello posto dallo stile allegorico melviliano. Se da un lato Melville dimostra l'impossibilità di agire secondo la legge del bene in un mondo che rifiuta il bene, dove la divina follia si invecchia nella dialettica del male, dove le intenzioni sono stravolte nell'attuazione, dall'altro pone un'esigenza corrispettiva ad una precisa realtà storica, di cui la disperazione cosmica che legge emblemi del male in ogni tratto della natura è l'exasperata pantografia. Tale realtà è quella creata dalla civiltà dove l'uomo non conta di per se stesso, dove appare insieme atomo superfluo e centro dell'universo, lottando solo contro tutti secondo la legge del profitto individuale, del prestigio sociale e del conformismo.

Ciò che resta fuori del *mondo che conta* è l'ambito più imponderabile della persona e dei legami che si stabiliscono fra le per-

contatto con essi, i *loci communes* romantici. Con riserve è da accettare la figura di Yillah come prefigurazione del *domnei* di J. B. Cabell che il Harrington vorrebbe avallare.

²² *Pierre*, p. 100; v. anche p. 410.

sone senza essere motivate dalla morale del tornaconto e del prestigio sociale, e che Melville chiama *magnetismo*. Pierre ed Isabel sono portatori di questo magnetismo, appartengono al carattere del «Divino Inerte — di cui sono prototipi la Humilla di *Las Encantadas*, il Pip di *Moby Dick*, il Bartleby ed il Billy Budd... è l'individuo che agisce sugli altri non per quello che fa ma per quello che è»²³, un ideale umano che risponde alla rottura con la civiltà occidentale, sostiene il Cambon, incorporando nel tipo anche Ahab che butta via il sestante scientifico perché più consentanea gli è la bussola magnetica. Contrasto ragione-intuizione oppure contrasto Uomo borghese-Uomo totale? O, come preferisce il Cambon, Occidente-Oriente, attività-contemplazione? Sono tutte formule utili. Anche il contrasto città-campagna potrebbe essere avallato sul *Pierre*, anche il contrasto fra l'America dei pionieri e degli antenati gloriosi, a loro modo aristocratici, di *Pierre* e l'America delle metropoli, vi si può leggere. Interpretazioni tutte legittime, ma il fatto stesso che potrebbero applicarsi a buona parte degli altri grandi narratori dell'Occidente costringe a cercare la particolare modalità secondo cui si incarnano nell'opera di Melville.

Anzitutto è l'assenza di una protesta polemica che chieda di levar l'ancora e salpare verso il passato o verso la grazia primitiva del mondo dei mari del Sud, a diversificare Melville.

Poi, e ne deriva, il difetto di una fede cristiana alla Dostoyevsky, per cui a Pierre manca l'alone del principe Myiskiu (il famoso trattato di Plotino Plinlimmon nel corpo di *Pierre* nega ogni valore autonomo all'idea cristiana: essa vive, calvinisticamente in quanto non è, se il tempo cristiano coincidesse mai con il tempo della terra non sarebbe più un tempo cristiano: si bandisce ogni pretesa apostolica; così si nega ogni crisma alla divina follia che si getti nel mondo a operarvi: si può porgere l'altra guancia solo se non verrà percossa, si può dare ai poveri solo se i poveri non ci sono, sogghigna Melville). Il Divino Inerte alla Pierre è per Melville oggetto di ammirazione e di sarcasmo insieme, perché in lui si esprime il distacco saturnino dalla realtà borghese (o occidentale,

²³ G. CAMBON, «Giacobbe e l'Angelo» in *Letteratura*, 21-22, p. 62.

direbbe Cambon) con empito donchisciottesco, con volontà di entrare nella vita fattiva e modificarla. È una proiezione cioè pugnace, apostolica del rifiuto della realtà borghese, che un altro tipo melvillianiano incarna nella sua possibilità non donchisciottesca, nella sua realtà minore ma insieme più reale, prodotto della stessa civiltà criticata: il *bachelor*, il consumatore che rifiuta di partecipare alla produzione.

Verso la fine della sua vita Melville seppe compendiare in *Fragments from a lost Gnostic Poem* il suo atteggiamento verso l'esistenza, né sembra di poter escludere che la polemica sia diretta contro Goethe:

Found a family, build a state,
The pledged event is still the same:
Matter in the end will never abate
This ancient brutal claim.
Indolence is heaven's ally here,
And energy the child of hell,
The Good Man pouring from his pitcher clear,
But brims the poisoned well.

L'indolenza o divina inerzia del narcisista gli parve l'unica soluzione umana: all'uomo è concesso di ritrarsi in un *Paradise of Bachelors* sottraendosi al *Tartarus of Maids*, alla sorte della donna, immedicabilmente legata alla procreazione e dunque alla realtà quale che essa sia, incriticabile perché ad essa si è legati e di essa complici, sorte che egli paragona a quella di operaie in una cartiera desolata, intisichite a rimestare nel rosso fiume del sangue gli stracci appoltigliati, sotto macchine brutali che appastano l'albuminosa materia, lo straccio sperma, per trasformarla nella bianca carta, nella *tabula rasa*. Lontano da loro il *club* dei nuovi Templari: « going to it, is like stealing from a heated plain into some cool, deep glen, shady among harbouring hills... give the whole care-worn world a slip », e « disentangled, stand beneath the quiet cloisters of the Paradise of Bachelors », dove la vita si svolge fra conviviali intrattenimenti e letterarie discussioni almeno per quel poco che può durare la parentesi, la cura e l'angoscia riaffermando, e contro di esse non essendovi difesa.

Non siamo sul piano dei gusti, delle predilezioni. Al di sotto giova cercare la vera ragione del disgusto di un'esistenza che appare freddo meccanismo, Behemoth, procreazione vuota e inumana come quella delle merci in una fabbrica vittoriana.

È un'equazione sulla quale si dovrà tornare. I *bachelors* londinesi sono i monaci d'oggi, come nel passo di *Mardi* è detto: coloro che si ritraggono dalla cura e dalla costruzione della famiglia e dello stato assolvono una loro missione, di tenere saldi certi valori, così come facevano i monaci:

— But to us bachelor demi-gods our to-morrows are as long rows of fine punches, ranged on the board and waiting the hand.

— But my good lords, if of all suppers those given by bachelors be the best, of all bachelors, are not your monks and priests the jolliest. I mean, behind the scenes? ... bachelors are a noble fraternity, and if unlike the patriarchs of the world we father not our brigades and battallions; and send not into the battles of our country whole regiments of our own individual raising; yet do we oftentimes leave behind us goodly houses and lands; rare brandies and mountain Malagas... then compare not invidiously Benedicts with bachelors since thus we make an equal division of duties, which both owe to posterity²⁴.

L'ideale del *bachelor*, che è presente in *Pierre* XX, II²⁵, coincide dunque con quello del consumatore, che tiene alto un consumo

²⁴ *Mardi*, p. 537.

²⁵ La *bachelorship* ideale, che si isola dal mondo della brutalità mercantile, riducendosi ad un vivere ascetico, viene in *Pierre* a coincidere con la società degli apostoli (coloro che continuano il monacato medievale come portatore dei valori della civiltà). È vero che le più estese letture balzacchiane di Melville vennero fatte dopo la stesura del *Pierre*, tuttavia le somiglianze fra gli Apostoli di *Pierre* e la società dei seguaci di Pierre Lambert (il Plotino Pinlhamon balzacchiano) delle *Illusions Perdues* sono troppo sconcertanti per non imporre l'ipotesi di una derivazione. Lucien de Rubempré arriva a Parigi come Pierre a New York, per dedicarsi alla letteratura, con un mazzetto di lire, dopo vaghi successi in provincia e via via incontra le delusioni che anche Pierre subisce: il suo urto con la volgare commercializzazione della cultura ha gli stessi accenti. Incontra il cenacolo d'uomini in aperta sdegnoso contrasto con il tempo mercantile, che vivono di favoretti da *Grub Street*, tenendosi in uno stato di purezza (e verso tale purezza letteraria e filosofica Balzac ha alte parole di ammirazione, Melville maggior sarcasmo). Le *Illusions Perdues* vivificarono l'ispirazione di Proust e dettarono le considerazioni di Lukács sulla sorte dei "cenacoli" di puri. Si vorrebbe suggerire che la loro irradiazione comprenda nel suo cerchio anche *Pierre*; non a caso tale influenza, d'altronde, per la prima volta con Balzac si analizza la mercificazione della cultura in procinto di subire le devastazioni dell'industria culturale.

voluttuario, e culturale «puro» e paradossalmente può sussistere, anche se lacerato da contraddizioni, in una società dove la produzione delle merci è fine a se stessa. Colui che gode delle merci è colui che non ne produce affatto, e paradossalmente diventa l'unica vestigia di umanità, di goduta vita e piena in un mondo dove la produzione non è diretta a soddisfare il bisogno ma alla perpetuazione di se stessa.

Sul piano psicologico però questo corrisponde alla sterilità esaltata da Baudelaire, e interiorizzandosi corrisponde ad una incompletezza umana, ad una evasione dai rapporti fecondi e dal dialogo (è infantile nella sua insistenza sul *cibo*).

Si può levare la voce di rampogna e di disprezzo, come quella del Lewisohn, che taccia Melville di essere stato «disillusioned from the beginning. He adopted all his life the regressive attitude of the neurotic — of the favourite child who wants the world to reconstitute for it the conditions of the nursery... querulous and ingratiating flight — like the breaking of familiar ties»²⁶.

E in realtà si può facilmente inquadrare Melville in un dilemma psicologico pre-edipico (né fu a lui ignota la situazione edipica in cui veniva a trovarsi: in *Pierre* c'è il paragone di Pierre a un Oreste che in città si trova alla mercé delle Furie vendicatrici dopo aver eluso la conciliazione con il nodo edipico).

Il rifiuto della famiglia è dialetticamente rifiuto di uscire dalla famiglia: non la donna destinata alla procreazione, la Luce bianca ma anche mortuaria, Lucy, lo attira, bensì la sterile attrazione fine a se stessa: il magnetismo, che in un mondo *horological* è l'amore per una replica di se stesso: per la sorella (Isabel) o per lo amico (il compagno di *Redburn*, il Vine di *Clarel*): al narcisista è dato solo di amare nell'altro se stesso, così come il suo odio per la madre non può che essere paura di lei e fissazione in lei.

L'atmosfera preternaturale che avvolge *Pierre*, il goticeggiare, ha la stessa funzione del sovrannaturale nel *Turn of the Screw*, dove, osserva Kenneth Burke, serve a suggerire l'innaturale. Incesto e amore della *companionship* virile non sono disgiungibili in

²⁶ L. LEWISOHN, *Am. Lit.*, Harpers, 1932, p. 186.

Melville, Isabel è già prefigurata nel Toby di *Typee*, che come lei ha capelli corvini che gli gettano ombra sugli occhi, che come lei ha origini misteriose e tuttavia si sa che proviene da un ambiente *affine*, non dà mai in una risata, come Isabel, e tosto chiama l'amico «brother». E che tale rapporto sterile sia all'origine del carattere saturnino non gli è ignoto, ed ironicamente commenta l'incontro di Pierre e Lucy: «the two Platonic particles, after roaming in quest of each other from the time of Saturn and Ops till now» -- ora Saturno e Ops erano fratello e sorella, e la sorella di Pierre è Isabel e non Lucy²⁷.

È nell'Arvin la tesi poi di una costante ossessione della *lost companionship*, il compagno perduto dalla cui morte sarebbe nato il furore poetico melvilliano, della cui memoria appunto Melville dice: «you are mixed with a thousand strange forms, the centaurs of fancy; half real and human, half wild and grotesque. Divine imaginings; like gods, come down to the groves of our Thessalies, and there, in the embrace of wild, dryad reminiscencies beget the beings that astonish the world»²⁸. La *lost companionship* invano egli tenterà di ristabilire, come appreso dalle implicazioni inconfessabili; in *Clarel* infatti il *mystery of iniquity* si chiarisce: Clarel agogna accanto a Vine ad una «communion true and close After confidings that should wed Our souls in one — Ah call me brother», con accenti che rasentano quelli del *Calamus* whitmaniano.

Ma non sono questi passi (e altri, la famosa notte di Ismaele con Queequeg, che rifà la notte dei coniugi di *Tristram Shandy*²⁹, gli accenni di *White jacket*) mai apologetici. Melville non cadde nella glorificazione del rapporto, ma se ne servì per scandagliare certi *mysteries of iniquity*. Il mistero di strane persecuzioni, del linguaggio 'innominabile' delle ciurme, dell'inspiegabile malvagità o volgarità che deturpano i rapporti umani.

²⁷ *Pierre*, p. 30; pp. 491-2.

²⁸ *Redburn*, p. 254.

²⁹ Il Chase, dopo aver fatta la più vasta applicazione del *new criticism* a Melville, stranamente reagisce alle implicazioni della scoperta di codesto rapporto fra *Tristram Shandy* ed il passo di *Moby Dick* (*Prospetti*, inverno 1953, p. 207).

In *Clarel*, nel passo su Sodoma, ravvisa la radice del male nel commerciare sui lidi dell'iniquità senza mai approdare, in *Billy Budd* la persecuzione di Claggart, uomo efficiente, senza vizi, ai danni di Billy Budd, è promossa dall'insostenibile vista della bellezza del marinaio.

Claggart ama Billy Budd — non lo blandisce infatti dappri-
ma? Ma anche sente insopportabile il suo amore, lo reprime e
proietta su Billy la colpa di ciò che in lui si desta. Ma essendo un
uomo perfettamente efficiente, avendo represso in sé ogni moto
spontaneo, avendo disciplinato la sua ragione al servizio impecca-
bile, e non avendo questa alcun ostacolo innanzi a sé, essendo pa-
drona assoluta, diventa serva della sua assolutezza: non conosce
ostacoli nell'infliggere a Billy una punizione esemplare. Nella *Que-
relle de Brest* Genet riprenderà il tema, ma più scopertamente, sen-
za quindi portarlo alle profondità di Melville. Profondità che a
Melville erano aperte appunto perché esulava dalla sua indagine
così la volontà di mostrare la *meccanica* dell'iniquità come ogni
disegno di apologia: non sono certo apologetiche le pagine di *White
Jacket* sulle conseguenze della vita di mare, e non c'è un program-
ma di libero disfrenamento nelle osservazioni di *Clarel*, ma uno
studio attento e accorato di una delle radici della malvagità, del
mystery of iniquity. Osserverà anche Lawrence che Melville non
sente nostalgia per lo stato di libertà assoluta che poté osservare
nei suoi viaggi per i mari del Sud, la regressione nella libertà dei
primitivi non è se non corruzione per l'uomo civile. Così, una crea-
tura assai simile al Clarel (inchiodato al suo

... feminine passionate mood
Which, long as hungering unfed,
All else rejected or withstood)

Peroina della sua più complessa e più sapiente poesia, *After the
Pleasure Party* (*Lines traced under an image of Amor threatening*)
non conclude la funesta e desolante scoperta di aver vissuto per
reprimersi e torturarsi con una celebrazione di libertà, ben sapen-
do che sarebbe solo un reprimere la repressione.

Dinanzi ad un paesaggio mediterraneo ella esclama, 'Tis Para-

dise, ma i marosi sono emblemi della sua vita interiore e subconscia: *tired of the homeless deep*, stanchi di non aver patria nel desolato fondo del mare, nell'inconscio, corrono verso la riva:

but to reap.
 Passive repulse from the iron-bound verge!
 Insensate, can they never know.
 'Tis mad to wreck the impulsion so?

Dunque il male o follia nasce dal naufragio dell'impulso; così la protagonista del poema scopre di essere stata, mentre si sognava in solio, soltanto l'idiota nella cella, coronato di paglia; di aver passato una vita verginale dedicata all'opera scientifica illudendosi di attingere i vertici della *virtù* borghese, in realtà preparandosi l'umiliazione di una eruzione improvvisa di malvagità (« Envy and spleen, can these be mine? » si domanda, e malanimo e invidia sente verso la bella giovinetta che ha attratto gli sguardi dell'uomo amato). Ed invoca come soluzione della sua abiezione la possibilità di un'unione completa, grida contro la natura che non ha creato ermafroditi, spingendo gli *halves* o *co-relatives* a cercarsi senza molta speranza di mai raggiungersi e unirsi: « This makes us slaves ». E segue la famosa esclamazione:

What Cosmic jest or Anarch blunder
 The human integral clove asunder
 And shied the fractions through life's gate?

Ma non c'è una soluzione apostolica della poesia, non una panacea o un suggerimento rivoluzionario: la donna colpita d'amore rivolge la sua preghiera a Maria Vergine-Pallade Atena (così come Pierre rappresentava Cristo-Prometeo), ma poi soggiunge:

Fond appeal
 For never passion peace shall bring.
 Nor Art inanimate for long
 Inspire. Nothing may help or heal
 While Amor incensed remembers wrong.
 Vindictive, not himself he'll spare;
 For scope to give his vengeance play
 Himself he'll blaspheme and betray.

Ma perché mai così ardua è la ricerca della platonica (e cabalistica) anima gemella? Non ne è una ragione l'incapacità di amore pieno, che è riconoscimento del simile nel dissimile? Ora, mai in Melville è presentato un amore che non cerchi la vuota identità, il simile nel simile. Pierre si distoglie da Lucy per cercarsi in Isabel, nell'incesto. Clarel lascia nello sfondo della sua vita la fidanzata per appigliarsi a Vine.

Una delle radici del male è appunto in codesta incapacità di un amore maturo che si cerchi nel dissimile, e nelle repressioni e distorsioni che ne nascono infine e infinitamente complicate, fino alla complicazione infernale dell'animo di Claggart.

Ma, per attenerci al *Pierre*: perché Pierre si distoglie da Lucy? Lucy non offre il magnetismo di Isabel, non incarna la parte della vita che Pierre cerca e troverà soltanto in un sua replica, in una sorella, la vita posta fuori del gioco del prestigio sociale e del profitto. Il sarcasmo di Melville non lascia adito a dubbi sull'interpretazione:

her parentage, what fortune she would possess, how many dresses in her wardrobe, and how many rings upon her fingers cheerfully would I let the genealogists, taxgatherers, and upholsterers attend to that. My province is with the angelical part of Lucy. But as in some quarters, there prevails a sort of prejudice against angels who... are merely angels and nothing more; therefore I shall martyrize myself⁸⁰.

Così Melville si martirizza elencando i beni di fortuna di Lucy, e con il piglio acro che sarà dell'Ibsen della *Commedia del Matrimonio* delinea gli incontri procurati dalla mediatrice di matrimoni, la stessa madre di Lucy.

L'amore per Lucy sembra spontaneo, ma è tutto irrefitto nella società di Saddle Meadows, governato e contaminato dalla convenienza che lo agevola.

Tale sorta d'amore non può sussistere se non in modo fantomatico e diventando occasione di disordine e morte allorquando infine l'ombra di Saturno lambisce Pierre: «Love was first begot by Mirth and Peace, in Eden when the world was young. The man

⁸⁰ *Pierre*, p. 28.

oppressed with cares, he can not love; the man of gloom finds not the god»³¹.

Ed ecco una spiegazione ulteriore del passo esaminato in *Pierre*: Pierre cerca fuori di sé, nel mondo, la soluzione della sua esistenza; avvertito dal magnetismo di Isabel dell'incompletezza del suo amore per Lucy, dell'amore conformistico, che vivendo nella farsa sociale, basandosi su una convenienza contrattuale, è sottratto alla verità di un rapporto umano puramente *magnetico*; avvertito di tutto ciò, Pierre si getta in un compromesso che nutre le repressioni e le malvagità destinate a sfociare nei delitti finali — non sa di poter trovare quel tanto di pace eventualmente concessa soltanto nel ritiro narcisistico, nella saturnina *bachelorship* (come Saturno può essere corretto da Giove, potrebbe semmai, sul piano dell'esperienza giornaliera appigliarsi alla solitudine gioviale dei *bachelors* che deridono il mondo).

Il narcisismo di Melville è non solo un fatto personale, una privata incapacità di vita erotica normale, anche se non mancano possibilità di reperire sconcertanti confessioni, anche se addirittura si è tentato di interpretare perfino il rapporto con Hawthorne come un incontro mancato a cagione delle aspirazioni di Melville verso una fusione accesa e drammatica. Così la sua incredulità disperatamente illuministica e il suo titanismo che si erge contro il Dio calvinista come a sostenere un immane duello con il grande nemico, con l'assoluto truffatore (tesi del Thompson) non è sufficiente motivo per spiegare la sua opera. Meglio colpiscono nel segno quanti fondono tutti codesti spunti nel rifiuto di una civiltà, quella appunto che coinvolge l'amore nella rete degli interessi, che istiga alla morale della repressione della spontaneità e all'etica del guadagno temperato da una fumosa benevolenza (quella tal benevolenza sfruttata, al pari della sete di guadagno, dal *Confidence Man*) in nome di Dio. Ma Melville è consapevole dell'inermità degli sforzi di liberazione o di trasformazione, di Pierre cavaliere puro o di Isabel vergine folle, e si rende conto che la sua stessa posizio-

³¹ *Ibid.*, p. 37. Il Murray richiama il passo del Burton (*An. of Mel.*, 3, 2, 2, 1): «phlegmatic persons are seldom taken, according to Picinus, naturally melancholy, less than they».

ne critica rientra nella dialettica di tale società, quindi in certo senso vi si accomoda esaltando il *bachelor*, che, tanto si stacca dalla società quanto vi si inserisce, poiché alla fin fine è l'espressione più drastica e assoluta di quella società.

Quale la dialettica interna della società in cui Melville viveva? Meglio d'ogni altro egli seppe delinearla, con una lucidità precorritrice, specie nella novella *The Bell-Tower*, dove meglio profuse il suo pensiero e anche meglio corresse in rimi impeccabili il suo stile (si guardi ad una correzione nel testo, significativa della sua ricerca di ritmi poetici sempre più tesi all'essenziale³²: *snail-like in pace, but like torch or mountain rocket in its pride*, riveduto in *snail-like in pace, but torch or rocket in its pride*). Ciò che si leva con spire di serpente ma con orgoglio fiammeggiante è la torre, capolavoro del grande architetto Bannadonna. Manca solo la campana che dovrà essere battuta da un automa simile ai mori della torre dell'orologio di piazza San Marco. Il Chase ha fornito una interpretazione esauriente di tutti i simboli connessi al racconto (vale la pena soltanto di aggiungere che Melville ancora una volta mostrò di precorrere gli antropologi moderni e gli psicologi facendo consacrare dal sangue l'edificio, secondo il mito antichissimo della vittima murata a garantire l'eternità della costruzione). Ma qui preme venire a capo dell'atteggiamento di Melville verso la realtà che formava il suo secolo, la macchina, atteggiamento che in questo racconto egli precisa (e nella restante opera echeggia, talvolta sotterraneamente).

Bannadonna ha creato un meccanismo perfetto, l'isola automatico. Ma quel che importa è scoprire quale fosse l'atteggiamento dell'artefice verso la sua creazione, o meglio, verso la natura. Ed è l'atteggiamento della civiltà industriale verso la natura che Melville attribuisce a Bannadonna: non un atteggiamento religioso e nemmeno un metodo logico-metafisico:

In short, to solve nature, to steal into her, to intrigue beyond her, to procure some one else to bind her to his hand, — these, one and all.

³² Cfr. le correzioni indicate dal Leyda nella sua edizione delle *Short Stories*, Random House, 1949.

had not been his objects; but asking no favours from any element or any being, of himself, to rival her, outstrip her, and rule her. He stooped to conquer. With him common sense was theurgy; machinery, miracle; Prometheus the heroic name for machinist; man, the true God.

Melville elenca le concezioni perente, scartate dalla razionalità industriale: *to solve nature* o *to steal into her*, cioè la sottile idea dei «visionari metafisici» per cui «between the finer mechanic forces and the ruder animal vitality some germ of correspondance might prove discoverable», *to intrigue beyond her*, ovvero cercare nella natura, come gli alchimisti, una mediazione con il subconscio; *to procure some one else (God) to bind her*, ovvero affidarsi alla preghiera come i «sanguine theosophists». Il disprezzo di Melville indubbiamente s'unisce a quello di Bannadonna per questi atteggiamenti ingenui verso la natura, salvo per quello logico-metafisico, che si è visto operante nel *Tartarus of Maids*: la macchina e i processi fisiologici, la freddezza macchinale e la brutalità del biologico sono di affine natura. Affidarsi alle macchine è come affidarsi all'istinto nudo ed ai suoi processi inflessibili. Infatti l'uomo soggettivamente contrapposto alla natura finisce per prenderne gli aspetti oggettivi, rimane vittima della materia voluta assolutamente dominare. L'uomo viene ucciso dal Golem: Bannadonna è ucciso dal meccanismo che scorre ben lubrificato, inflessibile.

Il tema fu sviluppato nel *Confidence Man*: la nave *Fidèle* è il microcosmo dell'era industriale, che reca a sua insegna *Non si concede fiducia*: ognuno è un'isola in lotta contro ogni altro, chiuso e armato, ma paradossalmente l'assoluta mancanza di fiducia o la esclusione del *magnetismo*, si ribalta in assoluta sottomissione alla fiducia più irrazionale. In tale mondo la macchina sta per sostituirsi agli iloti, e Melville anticipa l'automazione ed i suoi problemi al capitolo XXII, *In the Polite Spirit of the Tusculan Dissertations*³³.

Il borghese del Missouri si esalta al pensiero della nuova era:

I'm now on the road to get me made some sort of machine to do my work. Machines for me. My cider mill does, that ever steal my cider?

³³ *Confidence Man*, p. 223.

My mowing-machine, does that ever lay a-bed mornings? My corn-husker, does that ever give me insolence? No:; cider-mill, mowing-machine, corn-husker, all faithfully attend to their business. Disinterested too; no board, no wages; yet doing good all their lives long; shining examples that virtue is its own reward; the only practical Christians I know... Sir, a corn-husker, for its patient continuance in well-doing, might not unfitly go to heaven. Do you suppose a boy will?

La satira del cristianesimo di *Pierre* qui mostra la sua radice nel mondo effettuale che Melville aveva dinanzi agli occhi o che antivedeva: in esso il cristianesimo serve a macchinizzare con la rassegnazione. La vita puramente fisiologica del ragazzo di fatica, dei *boys* che lavorano per il Missuriano è della stessa natura delle macchine che lo sostituiscono egregiamente (così come lo è, nell'intuizione demoniaca del *Tartarus of Maids*, la vita che resta asservita al processo riproduttivo della specie).

Il truffatore di fiducia, colui che gioca sul fatto che ogni uomo è pronto alla massima fiducia in quanto si mura nell'assoluta mancanza di fiducia, esclama:

— Respected sir, this way of talking as if heaven were a kind of Washington patent-office museum — oh! oh! oh! — as if mere machine-work and puppet-work went to heaven — oh, oh oh! Things incapable of free agency, to receive the eternal reward of well-doing — oh, oh, oh!

L'eternità oggi è il musco delle macchine patentate, ecco il paradiso vagheggiato nei secoli andati; il truffatore di fiducia sente l'orrore della conclusione, ma dinanzi alla rabbia mostrata dal Missuriano è pronto a scusarsi per il suo intervento, osservando che come un soldato senza onore è sensibilissimo all'affronto, così un cristiano senza fede è appunto molto cristiano e sta sempre in guardia contro l'eresia. Il Missuriano riprende: l'uomo è ai fini lavorativi un animale in perdita, meno fidato dei buoi, quanto a coscienza, un bassotto lo batte. Le macchine assolveranno in una vicina era gloriosa tutti i servizi ed allora l'uomo sarà un fossile, un'anticaglia inutile e tutt'al più si potrà andare a caccia di uomini come di opossum:

Hence these thousand new inventions — carding-machines, horse-

shoe machines, tunnel-boring machines, sewing-machines, shaving-machines, run-of-errand machines, dumb-waiter machines, and the Lord-only-knows-what machines; all of which announce the era when that refractory animal, the working or serving man, shall be a buried by-gone, a superseded fossil. Shortly prior to which glorious time, I doubt not that a price will be put upon their peltries as upon the 'kuavish' possums, especially the boys. Yes, sir (ringing his rifle down on the deck), I rejoice to think that the day is at hand, when, prompted to it by law, I shall shoulder this gun and go out a boy-shooting.

Come in *Israel Potter* Melville descrive le vere cagioni (o emanazioni) delle guerre napoleoniche, l'infiltrarsi del pauperismo nelle metropoli, il drenaggio della popolazione superflua attraverso le opportune guerre, con ciò mettendo a nudo la meccanica sociale del passato prossimo, così in questo passo del *Confidence Man* descrive le fatali combinazioni della stessa meccanica sociale nel futuro remoto; e non abbiamo visto cacce di uomini-opossum dettate dalla legge? E possiamo dubitare che fossero l'accrescimento della produzione di macchine e le crisi di riassetamento a promuoverle?

In *Clarel* Melville prevede una generale bassezza, un'assenza di inventiva e di pensiero:

Dead level of rank commonplace
An Anglo-Saxon China, see,
May on your vast planes shame the race
In Dark Ages of Democracy

a meno di una svolta diversa, a meno di fidare nella *store of latencies*. Ma con la macchina si allea «King Common Place».

In *Pierre* erano *in nuce* i vari motivi dell'apocalisse macchinistica. Anzi, in una variazione sul mito di Mennone, il prototipo del figlio di re che cade nella lotta dell'esistenza, Melville aveva bene determinato la differenza fra il suo tempo ed il passato, che non era in un'accentuazione del dolore quanto in un'accentuazione della sordità, in uno scemare dell'attenzione, della partecipazione:

In this plaintive fable we find embodied the Hamletism of the antique world... «the Flower of Virtue cropped by a too rare mischance»... Now as the Memnon statue survives down to the present day,

so does that nobly-striving, but ever shipwrecked character ... But Memnon's sculptured woes did once melodiously resound; now all is mute. Fit emblem of that of old, poetry was a consecration and an obsequy to all hapless modes of human life; but in a bantering, barren, and prosaic, heartless age, Aurora's music-mourn is lost among our drifting sands, which overwhelm alike the monument and the dirge³⁴.

In *The Confidence Man* si torna sul mito:

If still in golden accents old Memnon murmurs his riddle, none the less does the balance-sheet of every man's ledger unriddle the profit or loss of life.

La morale del profitto porterà alla conseguenza fatale dell'etica del conformismo sul livello più basso, il suono della statua di Mennone sarà smorzato sempre più, finché apparirà inaudito. Melville è fra i molti critici della democrazia, ma beninteso non fra i nostalgici di monarchie o pseudoeroici ripristini di oligarchie guerresche, egli guarda i mali della democrazia per sete di conoscenza, non per volontà di suggerire alternative. Proprio agli inizi di *Pierre* c'è la trattazione apparentemente stravagante sulle origini della famiglia di Pierre e sulla essenza di aristocrazia indigena (I, III): il verdetto democratico corrode (così come le sabbie mobili cancellano la statua di Mennone), e tale corrosione che cosa sarà se non decadenza, poiché ogni costruzione stabile, ogni tradizione articolare vi perisce? E, tuttavia è anche vita, verde vita. « All things seethe and boil in the vulgar caldron of an everlasting uncrystalizing Present »³⁵.

L'egualitarismo, e la vittoria conseguente del luogo comune sono corrosioni vitali, decadenza giovanile, inerzia movimentata, come dice Ungar in *Clarel*, civile barbarie. In *Pierre* c'è la tragedia di Mennone-Amleto che sempre più diviene tragicommedia nella seconda parte, dove Pierre si trasferisce in città; nella città dove, invece della trionfale esaltazione o della tragica caduta del gentiluomo o dell'artista esiste soltanto la quotidianizzazione dell'imbecille, attra-

³⁴ *Pierre*, p. 7.

³⁵ *Pierre*, cap. II, libro XVII.

verso quella macchina micidiale che è la fotografia, distruggitrice del ritratto:

instead of, as in old times, immortalizing a genius a portrait now only dayalizes a dunce. Besides, when every body has his portrait published, true distinction lies in not having yours published at all.

La città appare sotto specie di orrore fin dal primo entrarvi, e le pagine di *Pierre* riecheggiano quelle di Poe sull'uomo nella folla, di Baudelaire sulla città *fournillante*. Ma sarà in *Israel Potter* che il trauma del *flancur* dinanzi alla folla atomizzata troverà espressione, il trauma è tale che Potter « for forty years never recovered from that surprise — never, till dead, had done with his wondering ». I ponti sul Tamigi sono paragonati al paesaggio della città di Dite, la folla indaffarata alle orde dei dannati cacciate dai centauri in ridda:

whichever way the eye turned, no tree, no speck of anything green was seen, no more than in smithies. All laborers, of whatever sort, were hued like the men in foundries. The black vistas of streets were as the galleries in coal mines the flaggig, as tomb-stones, minus the consecration of moss, and worn heavily down, by sorrowful tramping as the vitreous rocks in the cursed Gallipagos, over which the convict tortoise crawls⁸⁶.

Non mancava in Melville dunque nulla della visione che risuonerà nel *Waste Land*, già egli vedeva crudamente la eliotiana *Unreal City*:

Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought Death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.

E sapeva bene individuare la ragione dell'orrore: che non è nella moltiplicazione della crudeltà, bensì nella mancanza della *consecration of moss*, variazione sulla inaudibilità del lamento di Mennone.

⁸⁶ *Israel Potter*, ed. Page & C. Boston, p. 282 e sgg.

Dinanzi a tale mondo la tragedia di Pierre diventa tragicomica, e subisce lo scherno dello stile ornatissimo e gotico. L'ultima conseguenza è Bartleby, che è il volto segreto del *bachelor*, che da tutto si ritrae. Dinanzi alla *metallic necessity, unbudging fatality* del *Tartarus of Maids* Bartleby, a differenza di Pierre che ancora non ha compreso di doversi limitare a cercare il pesce redentore nel pozzo dell'io, risponde « *I prefer not to be reasonable* ».

Tale è la risposta che Melville dava alle esortazioni di Emerson:

Time and Nature yield us many gifts, but not wet the timely man, the new religion, the reconciler, whom all things await. We have had no genius in America, with tyrannous eye, which knew the value of our incomparable materials, and saw in the barbarism and materialism of our times, another carnival of the same gods whose picture he so much admires in Homer; then in the Middle Ages; then in Calvinism.

Banks and tariffs, the newspaper and caucus, Methodism and Unitarianism, are flat and dull to dull people, but rest on the same foundations of wonder as the town of Troy and the temple of Delphos... For as it is dislocation and detachment from God that makes things ugly, the poet who re-attaches things to nature and the Whole — re-attaching even artificial things, and violations of nature, by a deeper insight, — disposes very easily of the most disagreeable facts³⁷.

Melville attuò il programma, suo fu l'occhio tirannico invocato da Emerson, ma era l'occhio dell'allegorista, che trascendeva e non riallacciava il tutto, riduceva la martirizzata natura del suo tempo ad emblema cadaverico della vita, o meglio, come tale l'accettava.

ELÉMIRE ZOLLA

³⁷ EMERSON; *Essays*, ed. Houghton Mifflin, serie 2^a, Saggio « The Poet », p. 40.

CONSIDERAZIONI SU *BARTLEBY*

Bartleby è giustamente ritenuto uno dei racconti maggiori di Melville; esso tuttavia si distingue dagli altri *Piazza Tales* e non sarà inutile indagare in qual senso se ne distingua.

Bartleby ci sembra il più poetico dei racconti di Melville. Vogliamo dire con questo che lo sfondo esotico e paesaggistico, tanto caratteristico di tutta la narrativa di Melville, vi è pressoché assente, che tutto l'ordito del racconto sembra prestabilito e calcolato a freddo, che vi predominano insomma, come nei racconti di Poe, la libertà del giuoco e la gratuità del congegno. Nemmeno vi manca un *refrain* ricorrente e come faticoso: «I would prefer not», che ci richiama proprio il «nevermore» in «The Raven», oseremmo dire che persino il busto in gesso di Cicerone, che assiste immobile e impassibile alle vicende dello «avvocato», quasi il simbolo d'una saggezza impotente e disarmata dagli eventi, richiama abbastanza da presso l'altrettanto inerte busto di Pallade nel famoso poemetto poetico. Vi si riscontrano tuttavia altri caratteri che con Poe hanno ben poco a vedere: in primo luogo la desolazione fatalistica dell'autore, del «narratore», che, insieme con altri, è un tratto autobiografico (e Poe in sostanza non è mai autobiografico) e la religiosità (Poe resta astratto da ogni atteggiamento religioso). Tale religiosità è però tanto depressa che l'autore nel corso del racconto giunge finanche a dubitare, come vedremo, della positività del nuovo comandamento, del patto nuovo dell'amore. L'amore vi vien contemplato e ridotto, paradossalmente, all'ordine e alla stregua dei sentimenti farisaici. Il racconto è invero una sorta d'inesorabile processo che l'attore celebra contro se stesso (nei panni dell'avvocato), e in questo senso ci sembra che non siano stati fatti invano, né casualmente, i nomi di Dostoevski e di Kafka.

Vediamo ora il racconto più da vicino. Esso è indubbiamente una breve tragedia, con un protagonista destinato alla catastrofe, *Bartleby*, e un deuteragonista nella figura dell'avvocato che è anche

il « narratore ». Gli altri personaggi sono soltanto elementi di grottesco, macchiette o comparse, introdotti in chiave d'opera buffa, e ci sembra che proprio per le loro eccentricità e deficienze rientrino nella normalità, nella categoria dell'uomo comune, decaduto e schiavo del peccato d'origine. Per convincersene basterà raffrontare con la fatidica frase ricorrente del protagonista il ritornello puramente pittoresco di Turkey: « With submission, sir », una specie di *flourish* che viene puntualmente smentito e contraddetto dalle sue frasi presuntuose e arroganti.

Il protagonista ci viene introdotto come una sorta di pagliaccio tragico, il suo pallore somiglia quello del volto infarinato per lo spettacolo, e tale egli rimane per tutta la lunghezza del racconto; è un personaggio già esaurito a priori: « pallidly neat, pitiably respectful, incurably forlorn ». La sua apparizione e la sua assunzione a scrivano provocano nell'avvocato una serie di riflessioni semicompiaciute e semidispiaciute sul proprio benessere, il proprio successo, la propria rispettabilità, messi a contrasto con lo squalore di quella figura e l'ingratitude del suo mestiere. La complementarietà dei due personaggi che rappresentano poi in fondo, il (relativamente) fortunato e l'assolutamente infelice, ci fornisce la piena misura dell'elemento d'ambiguità nel racconto; i due personaggi son le due facce inseparabili di quell'erma bifronte che per Melville è l'uomo, virtù e vizi, ricchezze e miserie. Ma a differenza di altri suoi racconti in cui predomina assolutamente la magniloquenza, qui il tono conduttore è un tono di sobrietà, in cui peraltro prendono maggior rilievo alcuni rari brani esotizzanti o « metafisici ». Deve esservi ancora segnalata una solennità e ampiezza d'impronta biblica che, anche dove l'influsso non sia dichiarato o comunque esplicito, è frequentemente riscontrabile in tutto il corso del racconto. Così la solitudine del centro newyorkese degli affari, Wall Street, in un mattino domenicale, viene solennizzata attraverso un confronto con le deserte rovine di Petra, un confronto che suona prettamente melvilliano. Bartleby, da rovina d'uomo qual è, usurpa una stanza dell'ufficio dell'avvocato, ci dimora in totale solitudine (solitudine che viene come ingrandita dal contrasto con l'aspetto domenicale della

città); non si pone neppure il problema della legittimità della sua condotta, ma è lì come un simulacro vivente della sventura, sprovvisto d'ogni potere di reazione e persino di timore; nella sua miserevolezza è un mondo a se stante, autonomo e incomunicabile. Agli occhi dell'avvocato che lo sorprende, incredibilmente squallido, cencioso, apaico, egli s'investe tuttavia d'un'aura di solennità, è « a sort of innocent and transformed Marius brooding among the ruins of Carthage! ». Il confronto, o meglio diremmo l'epiteto, è una spia sull'eclettismo esotizzante e quasi decadentistico che caratterizza tutti i romantici americani e più cospicuamente Melville, men cospicuo tuttavia, come s'è detto, in questo che in altri racconti. Squisitamente americana, paesaggistica e siamo per dire pionieristica l'immagine di Broadway paragonata, non già come ci attenderemmo da Melville all'oceano, ma al Mississippi, quasi un attestato del prestigio che quel grandissimo fiume detiene agli occhi e alle menti dei figli dell'America (tale da sostituire qui, come termine di confronto, il mare), un omaggio devoto di uno di quei figli. L'immensità di quel fiume è a tal punto passata in proverbio da non sfigurare sostituito, in metafora, all'oceano.

L'avvocato vien preso non già dal furore ma da una invincibile malinconia. Egli riflette che così lui come Bartleby sono entrambi figli d'Adamo e raffronta mentalmente lo squallore del *ménage* di Bartleby con il lusso e l'ostentazione che ha incontrati a Broadway quello stesso mattino.

Benito Cereno è dominato dalla malvagità d'un uomo o se si preferisce da un destino antropomorfo, Bartleby è aggiogato a una sorte più indecifrabile, impersonale, imprecisa. La sua figura, denudata degli orpelli che invece ricoprono Benito è, nella sua nudità, non meno sconcertante; l'autore in questo caso deve rappresentare la sventura dal vero, per così dire, rinunciare all'effetto del contrasto fra le vesti e l'uomo. I miseri indumenti gettati indosso a Bartleby corrispondono con esattezza alla sua solitudine e alla sua infelicità. L'autore per offrircene una rappresentazione essenzialmente drammatica, deve ricorrere a un crescendo d'impressioni e di suggestioni, di nuovo, diremmo, alla maniera di Poe ma con una più

pungente rappresentazione e caratterizzazione del personaggio e delle fasi drammatiche che attraversa. In conformità di questo assunto, e anche di questo dato caratteristico della personalità di Melville, quando l'avvocato sottopone Bartleby a un interrogatorio, la sua fisionomia rimane impassibile, fuorché per «the faintest conceivable tremor of the white attenuated mouth». Ma quello stesso pallore s'exaspera fino a una visione da delirio o da incubo quando l'ultrara-gionevole avvocato gli chiede d'essere «un pò ragionevole» e la sua risposta, in piena coerenza col suo destino d'eccentricità, è che preferirebbe non essere ragionevole, ed è una fantomatica, disarmante, «mildly cadaverous» risposta.

La chiave dell'inguaribile sventura e miseria di Bartleby noi non la possediamo; l'autore non ce la porge e nemmeno sappiamo fino a qual punto ne fosse in possesso, nonostante il brano esplicativo della conclusione. C'è nel racconto un'unica allusione a un disagio reale, fisico, dello scrivano, ma lo spunto vien come abbandonato e non è più ripreso. Quando Bartleby smette di lavorare, alla sorpresa manifestatagli dall'avvocato risponde che dovrebbe intenderne la ragione. L'avvocato s'avvede allora che i suoi occhi appaiono «dull and glazed». Ma quel male rimane un mistero, non se ne fa più parola, resta sospeso nell'aria del racconto ed è, apparentemente, un male simbolico, quasi un'esternazione della fissità e dell'opacità del dolore di questo personaggio. Nella disperata economia del racconto sembra debba figurare una parte di quel mistero incarnato, di quella incarnazione d'un dolore incurabile, estremo, che è tutto Bartleby, dal principio alla fine, e sembra debba alludere a ciò che fu lo stesso Melville nei molti anni che visse dopo l'insuccesso di *Pierre*. Ma a questo punto culminante, quando cioè egli cessa di lavorare, per l'avvocato diviene non solo una persona inutile, ma un castigo di Dio, un memento vivente, una pietra al collo, «a millstone» come dice l'autore con parola solenne: «In plain fact, he had now become a millstone to me, not only useless as a necklace, but afflictive to bear». Come Amasa Delano in *Benito Cereno*, quel Delano zelante ma poco perspicace con cui in fondo l'avvocato, mutatis mutandis e trasferita la vicenda dal mare alla città, ha pur qualche

tratto in comune, egli vorrebbe fare qualcosa per il suo scrivano, ma questi è precisamente inguaribile, o almeno un uomo come gli altri, e sia pure fra i relativamente migliori, non lo può nonché guarire nemmeno afferrare. Afferra però la sua solitudine, l'assolutezza di quella solitudine. E Melville qui non può impedirsi di ritornare con la fantasia (per quanto con ogni discrezione) al suo abituale termine di paragone, il mare: « But he seemed alone, absolutely alone in the universe. A bit of wreck in the mid Atlantic ». E quando l'avvocato pensa a un eventuale trasloco di Bartleby, si figura in mente una sua presa di posizione, ecco s'insinua nel racconto uno spunto ironico ed empiristico tipicamente americano, l'elusività cioè dell'individuo, che sfugge per ogni verso ai tentativi d'intervento altrui; tale spunto si configura in forma di scoraggiato aforisma: « He was more a man of preferences than assumptions », con allusione naturalmente al ritornello dello scrivano. L'impotenza di qualunque supposizione o presa di posizione, di qualsivoglia « assumption » nei riguardi di Bartleby e in fondo di qualunque tattica (secondo i diversi sensi che la parola assume nel contesto) viene più volte asserita in queste pagine, confermandosi con ciò nel lettore sempre meglio il senso dell'irreparabile. È naturale e logico dunque che a cominciare da questo punto si accentui ancora nel racconto il tono della disperazione e difatti si giunge poco dopo, seguendo il corso tortuoso della dialettica interna dell'avvocato, a disperare addirittura del principio dell'amore, del patto nuovo della carità che, sempre secondo quella dialettica, vien fatto rientrare persino, almeno parzialmente, nella categoria della pratica utilità. Esso è una garanzia, dice in sostanza l'avvocato e per lui l'autore, in quanto è norma saggia e prudente. E aggiunge, con una strana logica paradossale, che implicitamente asserisce la positività del male, che per altre passioni si giunge a uccidere, ma *non* per la carità, quasi che dunque si voglia inculcare attraverso il *test* negativo della capacità o meno d'uccidere la praticità dell'amore, l'amore venga considerato in base a questo curioso *test*, abbassato al livello di passioni quali « la gelosia, l'ira, l'odio, l'egoismo » cui viene paragonato, passioni per le quali *si uccide*, in luogo d'essere elevato almeno al livello di

sentimento superiore. Il brano, alquanto fiacco e di dubbia efficacia, ha tuttavia un'intonazione e una semisolennità predicatorie. L'avvocato vi si dichiara campione insieme della carità e della prudenza, d'un amore farisaico che pertanto non è vero amore, in fondo d'una pseudocarità. Insistiamo su questo passo perché esso ci sembra significativo nei confronti dell'ambiguità di Melville, essendo l'avvocato, come s'è detto, un personaggio almeno in parte autobiografico.

Con l'arrivo degli altri impiegati e coi loro commenti entrano in scena il farisaico senso comune, la ragione dei più, la pubblica ragione che prende scandalo dell'anormale e dell'eccezionale. Ancor più quella pseudocarità si lascia scoraggiare dalla pubblica opinione, quando il mormorio di clienti, di passanti, di casuali visitatori e il pettegolezzo che se ne produce, inducono l'avvocato, dopo gli ultimi tentativi di liquidare Bartleby, a sloggiare lui stesso. La morale è che Bartleby, irremovibile con altri mezzi dall'ufficio, finisce in prigione. E da questo momento il racconto assume una *allure* più strettamente simbolica. Intanto le prigioni son dette popolarmente «tombe» il che già insinua il finale tragico della morte del protagonista o a esso prelude. L'avvocato non può esimersi dal visitarlo, fargli visita, quasi in obbedienza, un'obbedienza involontariamente ipocrita e ancora una volta farisaica, al precetto di visitare i carcerati; l'unico fallo dello scrittore è stato quello dell'inamovibilità, che per il resto ha persino ricusato il denaro che gli veniva offerto dall'avvocato, e questi lo trova ancora una volta immobile, in mezzo al cortile, a cui gli lasciano libero l'accesso per la sua innocuità. Ha «la faccia rivolta a un alto muro», anch'esso presumibilmente simbolico della solitudine e incomunicabilità del personaggio, e intanto dalle strette feritoie della prigione lo scrutano, lui assurdo innocente, «occhi d'assassini e di ladri». Più irraggiungibile che mai, alla voce dell'avvocato che lo chiama per nome non si volta neppure e risponde, restando con la faccia verso il muro, con una frase leggermente anomala: «I want nothing to say to you». A questo punto ci viene presentata un'altra comparsa comica o tragicomica, l'approvvigionatore privato dei carcerati, un'altra semplice cifra di quel tanto di straordinario che la normalità comporta, o in altri termini

un personaggio che potrebbe indurre alla normalità, alla media generale della sua condizione, Bartleby. Questi invece conferma la propria eccezionalità e anzi questa volta, rifiutando il soccorso, fa anche a meno del condizionale, nel pronunciare il suo motto solito, e usa l'indicativo: « I prefer not to dine to-day » e aggiunge con inusitata ironia: « I am unused to dinners ». L'avvocato dal canto suo riconferma la propria farisaica onorabilità quando all'insinuante approvvigionatore che gli domanda se ha conosciuto un noto malvivente, asserisce gravemente: « No, I was never socially acquainted with any forgers ». La catastrofe va silenziosamente maturando e il linguaggio del racconto ne diviene conformemente più allegorico e allusivo, pur restando pressoché immune dalla magniloquenza che contraddistingue altri racconti di Melville. In presenza di questo finale, di nuovo ci vien fatto di porre *Bartleby* in raffronto con *Benito Cereno*. Ivi Benito, alla fine del racconto, si trovava liberato dal suo antagonista ma non già da se stesso, al cospetto del mare e del cielo, al soffio degli alisei, e Delano lo esortava a liberarsi e ristorarsi nella contemplazione della benefica natura, ma l'altro rispondeva che gli elementi, a differenza degli uomini, non hanno memoria. In sostanza la situazione qui è analoga. Anche Bartleby viene invitato a contemplare il volto della natura nel verde della poca erba del cortile, nell'azzurro del cielo, e anche Bartleby non può corrispondere all'invito; anche lui potrebbe rispondere, come Benito a Delano, che la memoria glielo vieta. Risponde invece, laconicamente, che è dove è: « I know where I am ».

L'avvocato ritorna pochi giorni più tardi, ma quando torna la catastrofe, a insaputa di tutti, s'è già prodotta. La prigione per lui è intanto divenuta un monito o un rimorso materializzato, ché è stato pur lui ad abbandonare e involontariamente a uccidere Bartleby. La prigione diviene ai suoi occhi favolosa, numinosa, si miticizza insomma e, come sempre in Melville, l'allusione storica o leggendaria concorre alla miticizzazione. Stavolta il confronto è fornito all'autore dall'evocazione delle piramidi egizie con la loro imponenza e la loro cupezza, ma anche la verde e irresistibile vita della natura lancia il suo appello patetico: « The Egyptian character of

the masonry weighed upon me with its gloom. But a soft imprisoned turf grew under foot». Quel ciuffo d'erba attesta la ciclicità della vita; sembra «the heart of the eternal pyramids», e il seme di quell'erba l'han lasciato cadere dal cielo gli uccelli. L'avvocato trova Bartleby rannicchiato e rattrappito contro il muro, già morto. I suoi occhi che egli una volta, come s'è detto, aveva visto nell'ufficio «dull and glazed», li vede ora «dim» e «open». Qui conviene anche osservare, trattandosi d'uno scrittore come Melville in cui l'apprensione sensibile o meglio la rappresentazione di tale apprensione, ha un peso precipuo e particolare, che l'avvocato «apprende» la morte dello scrivano come una potente scossa elettrica, che la consapevolezza di questa morte è rappresentata insomma come un vero e proprio cataclisma cosmico: «I felt his hand, when a tingling shiver ran up my arm and down my spine to my feet». Anche qui la mente ci corre a Poe. L'intervento del *grub-man* è calcolatamente assurdo e amaro. Egli domanda se non voglia pranzare, se vive senza pranzare, e l'avvocato risponde di sì, che vive senza pranzare, e gli chiude gli occhi. E il critico analista insisterebbe forse su quel «pranzo» che Bartleby aveva già rifiutato in vita, su quell'elemento del «pranzare» assunto a sinonimo di vivere o sopravvivere. Ma l'ottuso e terragno vivandiere ancora non comprende quella enfasi, e domanda se Bartleby non si sia addormentato. Allora l'avvocato mormora, citando la bibbia, che egli dorme «with kings and counsellors». Ci troviamo dunque di fronte a un'intuizione pessimistica della morte come fine o piuttosto limite o addirittura meta della solitudine e dell'abbandono. Il racconto finisce, qui, ma il tema maggiore della morte come annichilimento occupa tutto il breve epilogo, un finale in sordina che, al pari di tutto il racconto, è enigmatico ed emblematico, non è e forse nemmeno vuole (come sarebbe avvenuto in Poe) una spiegazione, una soluzione. Le lettere non recapitate, o smarrite, che per tanti anni sarebbero state affidate a Bartleby prima che egli passasse alle dipendenze dell'avvocato, vengono dette non casualmente «lettere morte», esse in verità allegorizzano il mondo dei morti (prescindiamo qui dalla segreta allusione alla professione di Melville, la letteratura, che non a torto vi

è stata letta). Bartleby è come se fosse vissuto tanti anni fra i morti; quelle lettere simboleggiano il naufragio della buona volontà, la vanità dei tentativi individuali di giovare al prossimo. Anzi, Bartleby che raduna quelle lettere e le destina all'annuale rogo, ci vien rappresentato come un commesso funebre, che attende alla cremazione di quei morti, le lettere cioè che non sono mai giunte a destinazione: « Dead letters! does it not sound like dead men?... assorting them for the flames ». Il messaggio, il conforto che esse recano, viene sepolto dalla morte e distrutto dalla cremazione. E qui appare un dettaglio che volentieri diremmo metafisico e richiama in modo prossimo la maniera di John Donne, quello dell'anello che viene estratto da una lettera mentre il dito cui era destinato già si polverizza forse nella fossa e accanto ad esso, con un eclettismo caratteristicamente americano, troviamo il biglietto di banca, estratto da una altra lettera smarrita, denaro che fatalmente non recherà sollievo a nessuna miseria.

Bartleby da vivo s'è appropriato di quella morte e distruzione, e se il decesso vien registrato in quel momento, esso era già presente per così dire in tutti quegli anni. Quella morte epistolare è penetrata profondamente in lui. È, a nostro giudizio, proprio la complementarietà dei due personaggi, il riuscito a priori e il fallito a priori, che ce ne porge e ce ne misura il senso sfuggente e ambiguo, un senso che non si chiarisce nella conclusione. E qui Melville diverge da Poe, perché in Poe le conclusioni immancabilmente spiegano e risolvono con precisione matematica anche i congegni più complicati dei suoi racconti. Poe può ben dirsi il meno ambiguo, il più lucido e cerebrale fra i grandi narratori americani e il suo intellettualismo s'intende anzi meglio da un confronto con Melville, tanto più quando si tratti d'un racconto come questo che fra quelli di Melville è forse il più intellettuale; il distacco caratteristico di Poe non era consono alla natura di Melville. Un solo carattere può dirsi che contraddistingua tutta la maggiore narrativa americana dell'ottocento, quello della sensazionalità. Essa è infatti letteratura dell'eccezionale, quale una letteratura di tradizioni non remote non poteva non esserlo (si pensi, per converso, come l'eccezionale si temperi o s'ironizzi nel-

la nostra letteratura dell'eccezionale, in Boiardo, in Ariosto e già in Boccaccio).

Le ultime frasi dell'epilogo hanno una *allure* tutta biblicizzante e la frase conclusiva è un'apostrofe rettorica ma non disdicevole nella quale il misero protagonista viene assunto (proprio come avverrebbe in Dostoevski) a simbolo funzionale dell'umanità: « Ah, Bartleby! Ah, humanity! ».

La conclusione, insomma, è d'un pessimismo totale e riflette il profondo scoramento dell'autore nell'epoca in cui lo compose. Cosa resta infatti in Bartleby e in codesta « humanity » dell'umanità che Melville aveva esaltato benché decaduta in una pagina memorabile di *Moby Dick*, cosa resta di quella « democratica dignità che irradia senza fine da Dio medesimo »?

AUGUSTO GUIDI

L'ULTIMO ROMANZO DI MELVILLE

S'è scritto tanto su Melville, in questi ultimi anni, e così poco a proposito di *The Confidence Man*¹, che questo romanzo, una « mascherata », come lo scrittore stesso lo definì nel sottotitolo, risulta tuttora assente da alcune delle bibliografie correnti: come si trattasse, in sostanza, di un'opera da dimenticare, di un passo falso, quasi di una macchia sull'immacolata reputazione del grande romanziere. *Moby Dick* ha così profondamente affascinato i critici americani ed europei d'ogni tempo, che ben poca attenzione è stata dedicata alle opere minori di Melville. Tutti i suoi libri vengono considerati come un preludio, o come un'appendice — un'appendice inutile e talvolta fastidiosa — del capolavoro. Onorevole eccezione, i racconti dei Mari del Sud, quel *Typee* e quell'*Omoo*, che anche i più dubbiosi fra i critici consentono a ritenere opere meritevoli d'essere lette per se stesse, e non come i cerchi d'ombra che circondano il gran faro di *Moby Dick*. Non manca chi, nella valutazione delle opere successive al mito della balena bianca, va veramente oltre i limiti, quando afferma che, in definitiva, Melville, esausto dopo il grandissimo impegno che *Moby Dick* gli richiese, avrebbe fatto bene a tacere per sempre. Lo si accusa dunque di sregolata amministrazione del proprio bilancio immaginativo, ed a tale sregolatezza si imputa il fallimento di tutte le opere posteriori a *Moby Dick*, a cominciare da *Pierre* e dai *Piazza Tales*, per finire ad *Israel Potter*, ai libri in poesia come *Clarel*.

Con una certa indulgenza, malgrado tutto, viene considerato *Billy Budd*, cui si dà valore quasi di testamento poetico: mentre sul *Confidence Man* si riversa il biasimo quasi unanime della critica americana. Il libro, anche dai critici più benevoli, viene considerato poco meno d'un aborto, incompleto, per di più, come testimonia l'ul-

¹ *The Confidence Man* fu edito per la prima volta nel 1857 da Aix Edwards, New York. Due mesi dopo la Casa editrice fallì. L'edizione inglese comparve quasi contemporaneamente presso Longmans, Brown, Green, Longmans e Roberts.

tima frase che risponde veramente alla più melvilliana delle ambiguità: «Something further may follow this Masquerade».

Non è difficile riconoscere che, dato il tono del libro, quella frase ha valore d'epilogo: eppure è lì che la maggior parte dei lettori disattenti hanno trovato la chiave del romanzo, e insieme la riprova che lo stesso Melville giudicava *The Confidence Man* come un fallimento, al punto di rinunciare a continuarlo e conchiuderlo. Sarebbe dunque un libro senza capo né coda, e ciò risponde appieno al quadro che i biografi di Melville han tracciato dello scrittore, dopo *Moby Dick*: un uomo atrocemente disingannato, e una mente confusa, pericolosamente in bilico tra scetticismo e pazzia. Non pochi fra i biografi di Melville sembrano fermamente convinti del fatto che il viaggio in Terra Santa fu intrapreso come estrema alternativa al ricovero in una casa di cura. E fu un miracolo, se il viaggio sortì il suo effetto, ché la Terra Santa, non si sa bene se per dispiego di bibliche suggestioni o per sola virtù di quegli squallidi ma intensi paesaggi, restituì psichicamente sano quel viaggiatore che ci viene descritto, allo sbarco, come un soggetto da manicomio, o un candidato al suicidio. È Lewis Mumford² — uno studioso di non dubbia esperienza, anche se le sue misure critiche appaiono piuttosto dilettantesche — che scrive, a riguardo del nostro autore: «I suoi tormenti, e i suoi dubbi, avevano un carattere patologico». E dire che il giudizio di Mumford non è poi del tutto peggiorativo, se può condensarsi in una frase di questo genere: «*The Confidence Man* è un libro da mettersi sullo stesso piano dei *Viaggi di Gulliver*». Conclusione piuttosto sorprendente nei riguardi di un'opera che ha certo molti pregi, ma non il dono della agile prosa e della fluida inventiva di Jonathan Swift. Se il giudizio di Mumford va considerato in un clima particolare, più sentimentale che critico, maggior peso deve darsi all'opinione di John Freeman³, che fu ben più aspro nella sua condanna del romanzo: «la più vana delle satire», lo definì, e non è davvero linguaggio da mezze misure. A dare il senso della rapida evoluzione della critica melvilliana negli ultimi 20 anni, basterà ci-

² LEWIS MUMFORD, *Herman Melville*, New York, 1929.

³ JOHN FREEMAN, *Herman Melville*, New York, 1926.

tare di seguito qualche riga da un recente volume di Richard Chase⁴, che non esita a classificare il romanzo come l'opera migliore di Melville, naturalmente dopo *Moby Dick*. «*The Confidence Man* — scrive Chase — è il supremo traguardo di Melville. In nessun altro dei suoi libri l'istanza di un'intelligenza morale è così valida; è un'impresa intellettuale di impareggiabile forza e autorità». E Chase continua su questa linea, individuando, nella polemica contro il progressismo e nel veramente impietoso pessimismo di Melville, i temi fondamentali del romanzo. Inutile dire che una valutazione così illimitatamente elogiativa di *The Confidence Man* risulta non meno impropria che le feroci stroncature di Freeman o di Mumford. Da un eccesso all'altro, si finisce con il perdere di vista il libro, e col dibattere su delle ipotesi letterarie, invece che sulla pagina. A questa maniera il senso del romanzo si smarrisce, e ci si ritrova in fine di lettura, più confusi che mai. Bisogna riconoscere che Melville, in questa confusione ci ha messo del suo. Quell'ultima frase, per esempio: «Something further may follow of this Masquerade». Su queste parole, che hanno sapore evidentemente moralistico si sono svolte da cent'anni a questa parte le più complicate esercitazioni critiche col risultato di forzarne il senso in misura davvero incredibile. C'è chi si ferma all'interpretazione più immediata, e ritiene che Melville troncò a mezzo il libro, o per stanchezza, o perché il racconto, appesantito nella sua trama dall'eccesso di sofisticazioni e dai lunghi dialoghi, non stimolava più la sua fantasia; e chi si richiama alle condizioni psichiche di Melville dopo *Moby Dick*, deluso, abulico, sfiduciato di se stesso, ma, assai più, della possibilità di stabilire un ponte fra sé e i suoi lettori. Dai più viene postulata l'intenzione di Melville di continuare il romanzo e con esso la mascherata fino alle estreme conseguenze: cosicché la brusca interruzione sarebbe una dimostrazione di incapacità, una resa a discrezione dell'autore di fronte alle incombenti difficoltà e alla materiale impossibilità di dare un seguito, quale che sia, al crittogramma che le rapide trasformazioni dell'uomo di fiducia hanno creato per il lettore. A sostegno di questa ipotesi, per la verità, non esiste che qualche fugace ac-

⁴ RICHARD CHASE, *Herman Melville, A Critical Study*, New York, 1949.

cenno, particolarmente nelle pagine di diario. Anzi, ad essere precisi, si tratta di due passi, tutti e due relativi al tempo del viaggio in Europa, quando evidentemente Melville aveva ancora dinanzi alla sua fantasia il passaggio del romanzo, di cui appena allora aveva consegnato un manoscritto ai suoi editori londinesi⁵.

Il primo passo è datato da Venezia il 2 aprile del 1857, dunque verso l'epilogo del suo viaggio in Italia: «... In the evening met in Ducal Palace (the Court) affable young man (Antonio) engaged him to meet me for guide tomorrow».

E subito dopo, presubilmente sotto la stessa data:

My Guide. How I met him, & where. Lost his money in 1848 Revolution & by travelling. To day in one city, tomorrow in next. Fine thing to travel. When rich, plenty compliment How you do, Antonio — hope you very well, Antonio — Now Antonio no money, Antonio no compliment. Get out of de way Antonio; Go to the devil, Antonio. Antonio you go shake yourself. You know dat Sir, dat to de rich man, de poor man has always de bad smell? You know dat Sir? Yes, Antonio, I am not unaware of that. Charitably disposed. Old blind man, give something & God will bless you Will give, but doubt the blessing. Antonio good character for Con(fidence) Man...

Il secondo passo, senza data, è su un foglio volante di diario. Presumibilmente, è stato scritto a Pera, dunque nei primi giorni del gennaio 1857:

Pera, the headquarters of ambassadors, and where also an unreformed diplomacy is carried by swindlers, gamblers, cheats. No place in this world is fuller of knaves.

Pera: H part of Confidence Man.

Su questa tenue traccia, c'è chi si è provato a dimostrare che Melville non soltanto riteneva incompleta l'opera, ma aveva già declinato, almeno nei tratti generali, il seguito della sua vorticoso mascherata. È chiaro, invece, che la prima citazione, quella relativa alla guida veneziana, ha un puro valore di accostamento; poiché in realtà Antonio, con la sua elementare filosofia, è come un'istintiva figu-

⁵ H. MELVILLE, *Journal up the Straits* October 11, 1856, May 5, 1857, edited by RAYMOND WEAVER, New York, 1935.

razione dell'umana ingratitude, collima dunque perfettamente con le caratteristiche di quegli esemplari umani su cui si esercitano senza scrupoli le virtù dell'«uomo di fiducia».

Quanto al riferimento a Costantinopoli, come il teatro ideale dove si sarebbe potuto mettere in scena il secondo atto della «mascherata», l'accento è troppo vago, perché si possa concludere che Melville abbia realmente immaginato di presceglierla come sede di un nuovo esperimento narrativo. È più logico immaginare che egli stesso fosse sorpreso di ritrovare fra le mura di quella città così antica e ricca di storia, così solidamente ancorata al clima del Vecchio Mondo, le vive e autentiche personificazioni dei personaggi, che egli aveva, certo più ottimisticamente, collocati solo sul piroscampo «Fidèle» come in un microcosmo simbolico, e indubbiamente immaginario.

In generale, il giudizio sul *Confidence Man* è così negativo che si tende a dare al fallimento del libro una denominazione clinica; e non si esita a diagnosticare a posteriori nel Melville del 1856, una forma sconcertante di depressione psichica che rasentava la demenza. L'attrattiva di questa facile conclusione, del tutto acritica, è così forte che anche Matthiessen⁶, nel respingerla, non può resistervi interamente, ed ammette che nel nostro romanzo: «il tema ristagna, e c'è caso che troncarlo a mezzo rappresenti l'unica soluzione possibile».

Attraverso una condanna così sommaria, il dramma di Melville come artista, si riduce a poco più di una questione di struttura, e a un problema teorico, pressoché insolubile: l'incapacità da parte di Melville di tener in vita certi personaggi, e di creare una trama che si svolga fluidamente, senza arresti o inconseguenze. Una volta accettato il giudizio che fa di *The Confidence Man* un romanzo interamente, o parzialmente, fallito, non v'è che un passo a ricercarne la causa nel celebre collasso che seguì il tremendo sforzo di *Moby Dick*.

Rivalutato *Moby Dick*, e questa intrapresa letteraria non venne che troppo tardi, non pochi fra i critici di Melville sembrano tornati alla antica e nefasta abitudine di giudicare l'autore soltanto sulla ba-

⁶ FRANCIS OTTO MATTHIESSEN, *Rinascimento americano: arte ed espressione nell'età di Whitman e Emerson*, Torino, 1954.

se del suo capolavoro. Per spiegare i presunti insuccessi di opere come *Israel Potter*, *Pierre* e *The Confidence Man*, si danno a scavare profondo nella vita di Melville, nella convinzione che la reazione gelida alla quale andò incontro *Moby Dick* portò Melville all'orlo della disperazione e diminuì in maniera drastica i suoi poteri creativi. La nozione di una serie di fatti particolari, che tutti si cumulano nella conclusione che Melville, tra *Moby Dick* e *The Confidence Man*, si trovò in una condizione psicologica prossima alla schizofrenia, costituisce la trama di un preconcetto fra i più tenaci che si registrino nella storia letteraria. E bisogna dire che il preconcetto, come spesso capita, opera proprio su coloro che in linea di principio lo respingono. Con una curiosa inversione, essi stabiliscono da prima che Melville era alle soglie della pazzia; poi ne ricercano la causa e, rifacendo con un procedimento del tutto meccanico quello che pur deve essere stato il doloroso itinerario dello scrittore, ne ritrovano la causa nello scarso successo di *Moby Dick*. In realtà recenti ricercatori hanno assodato che l'accoglienza della critica al capolavoro di Melville, tutto sommato, non può definirsi propriamente gelida. In Inghilterra, dove il libro fu pubblicato qualche settimana prima che in America, ci fu, è vero, qualche recensione tutt'altro che amorevole come quella dell'*Atheneum*⁷ (che definiva *Moby Dick* «una mistura di romanzo e cronaca, mal fusa e assai vicina alla letteratura da strapazzo») e quella dello *Spectator* che, fra poche lodi, portava un colpo assai grave al libro, negando a Melville il potere di controllare la sua «vigorosa e fertile fantasia» e rammaricandosi che si spreccassero tante parole per fornire qualche apprezzabile conoscenza sull'arte di inseguire e colpire le balene. Ma, subito dopo, una serie di recensioni in vario grado favorevoli apparvero nelle gazzette letterarie, e nelle riviste di informazione generale. Basti citare quella di *John Bull*, che rimproverava all'autore soltanto le «impazienze» religiose, che caratterizzano i momenti più drammatici dell'impari lotta fra Ahab e il Fato. Sostanzialmente laudativa era la nota che il *Leader* dedicava al volume, definito «una strana, selvaggia opera,

⁷ Per questa e per tutte le recensioni, cfr. WILLIAMS AND MANSFIELD, *Centennial Essays*, S. Methodist Un. Press, 1953.

con l'aggrovigliata ed esuberante vegetazione tipica delle foreste americane, e priva naturalmente dell'asestata regolarità di un parco inglese». «La critica può trovare delle lacune in questa opera — concludeva l'ignoto recensore — ma non potrà mai diminuire il fascino che da essa si sprigiona». Né può dirsi che le recensioni apparse nella stampa americana siano state così scoraggianti da provocare all'autore una specie di collasso psichico. Il libro apparve in vetrina il 14 novembre 1851, e lo stesso giorno il *Curier and New York Enquirer* gli dava il benvenuto con una critica che resta fra le più favorevoli. Nelle due settimane successive, almeno una ventina tra i giornali e le riviste più importanti dettero il posto d'onore a *Moby Dick*. Di esse, solo tre erano francamente ostili; la maggioranza erano ampiamente laudative, mentre un certo numero di recensori riconoscevano nel libro grandi pregi e grandi difetti. Non ci fu alcuno tuttavia che lo definisse stolto o interamente noioso.

Se la reazione immediata fu favorevole, non può certo dirsi che col tempo aumentasse l'ostilità contro Melville: se mai, il tono delle critiche, coll'andar degli anni, andò migliorando, almeno fino alla comparsa dell'opera successiva, il tanto discusso *Pierre or the Ambiguities*. Anche qui va detto tuttavia che dal confronto con le opere minori il capolavoro usciva via via ingigantito. Certo, *Moby Dick* non fu quello che si dice un *best-seller*, se ne furon vendute 2006 copie nei primi tre mesi dalla sua uscita e se, nei successivi dieci anni, si toccò una media di 123 copie per anno. Già allora, opere come il *Wide Wide World*, si smerciavano in centinaia di migliaia di copie. Immaginare che un autore sia compiaciuto per il fatto che il suo libro non si vende è certamente sciocco, ma è altrettanto sciocco ritenere che l'insuccesso commerciale di *Moby Dick* possa aver causato una crisi nella vita artistica di Herman Melville, una crisi che avrebbe finito col causare il suo lunghissimo e quasi ininterrotto silenzio, con la sola eccezione di *Billy Budd*. Fu indubbiamente una esperienza amara e deprimente, ma non fu dissimile dalla sorte di quasi tutti i grandi scrittori del Rinascimento americano, che l'avevano sopportata con coraggio, talvolta con un senso di sfida, come si conviene al vero artista. Melville non era un debole, anche se in talune biogra-

fie recenti lo si è fatto passare per un sensitivo, sempre pronto a commiserare se stesso per l'incomprensione e la diffidenza del grande pubblico; di più, da un punto di vista strettamente estetico, si è voluto vederlo come uno scrittore incerto sul livello e la riuscita delle proprie opere e sempre bisognoso di una conferma da parte del lettore. Nulla di più falso.

Che egli tenesse al giudizio di coloro ai quali riconosceva sensibilità, gusto e talvolta un comune interesse nelle cose d'arte, è fuori dubbio; un giudizio negativo di Hawthorne o di Duyckinck, per esempio, l'avrebbe letteralmente sconvolto. Nei confronti del lettore comune, invece, egli era persino cinico, come è ampiamente dimostrato da alcuni passi del suo diario londinese⁸. Aveva scritto *White Jacket* e *Redburn* solo per l'urgenza dei problemi finanziari che lo assillavano, e non si preoccupò davvero di accertare se quei libri piaceressero al pubblico e alla critica: li aveva messi insieme con un occhio ai gusti correnti del lettore medio e l'altro al suo disastroso bilancio, e non si attendeva da questa operazione più amministrativa che letteraria né lodi né soddisfazioni. Le recensioni, talvolta contrastanti, ma in generale favorevoli a queste due opere lo lasciarono del tutto indifferente. Né, d'altra parte, può affermarsi che nello scrivere *Moby Dick* egli avesse presenti l'opinione e il gusto del lettore medio: al contrario, s'accinse alla scrittura del suo capolavoro con la consapevolezza dell'artista che ben conosce il traguardo cui mira, ed è preoccupato soltanto dalla possibilità che le sue forze non gli consentano di raggiungerlo.

Am messo che i giudizi su *Moby Dick* furono nel complesso, se non sfavorevoli, mediocrementemente incoraggianti, va rammentato che Melville ne fu così poco turbato da dedicarsi subito dopo, quasi senza riprender fiato, dopo l'enorme sforzo che gli era costata la saga della balena bianca, al nebuloso e incantevole clima che caratterizza *Pierre*. Quanto a questo libro, si potrà giudicarlo meglio o peggio, ma sarebbe assurdo sostenere che fu scritto da un romanziere dalla fantasia esausta. La ricchezza, la forza, persino la dissonanza dei

⁸ *Journal of a Visit to London and the Continent, 1849-1850*, edited by E. M. METCALF, Cambridge, Mass., 1948.

temi fondamentali di questo romanzo dimostrano che l'immaginazione creativa di Melville, nonché tutt'altro che essiccata, era in quell'epoca tremendamente espansiva, illimitata, in una parola intatta. Supponiamo, tuttavia, in pura linea d'ipotesi, che nello scrivere *Pierre* Melville sfruttasse fino al limite il potente impulso fantastico che dette origine a *Moby Dick*; che egli fosse veramente nella tragica posizione del romanziere che ha detto tutto, che non ha alcun messaggio nuovo da portare ai suoi lettori, che si sente esausto, e finito esteticamente. Proviamo a considerare *The Confidence Man* come il tipo di libro scritto da un romanziere deluso e amareggiato, per la mancanza di comprensione da parte dei suoi lettori, e così colpito dalla futilità della vita da trovarsi al limite della follia.

Se egli fosse stato veramente così sensibile all'opinione del lettore medio (e non è dubbio che, in passato, di questa opinione aveva fatto un conto assai limitato) sarebbe stato estremamente facile per lui trovare una via d'uscita da un tale stato di scontento e delusione: gli sarebbe bastato tornare alla sua antica fonte d'ispirazione, i mari del Sud. I suoi lettori sarebbero stati ben lieti di trovare di nuovo nella sua scrittura quei racconti fantasiosi, brillanti e pieni di fascino sulla vita primitiva e su i selvaggi non ancora tocchi dalla tace della civiltà. Se, al contrario, l'impeto di disgusto e di amarezza avesse realmente e profondamente turbato la sua mente, il solo libro che egli avrebbe potuto scrivere sarebbe dovuto rientrare nella categoria delle autobiografie della tredicesima ora, disperate e tragiche, quali gli scrittori dello *Sturm und Drang* solevano scrivere prima di commettere suicidio.

Se ci si prova a scorrere i capitoli di *The Confidence Man*, invece, non si trova in verità un solo passo che possa giustificare la qualifica di questo romanzo come una di quelle narrazioni estremamente romantiche (Jacques Barzun le definirebbe piuttosto romanticistiche) che trattano di turbamento mentale e confusione morale. Né l'uno né l'altro di questi caratteri si ritrovano in *The Confidence Man*, che è un libro meticolosamente pianificato, concepito in modo quasi architettonico, con una linea narrativa che si sviluppa e si rinnova ad ogni capitolo e si conclude, a mio avviso, nel solo modo

possibile, cioè evitando di concludersi. Se una colpa il libro ha, è piuttosto d'essere troppo intellettuale e sofisticato, di ricercare, per così dire, una narrativa di secondo grado — non certo quella di essere inconsistente, discontinuo, di sfuggire al costante controllo dell'intelligenza di chi scrive. In altre opere di Melville — *Pierre* è l'esempio più calzante — si riscontra spesso che un carattere, un avvenimento, una « tournure » della narrazione non rispondano alla intelaiatura del libro. Lunghe e stravaganti disquisizioni, oscuri passaggi di tono moralistico, inesplicabili e dissonanti avvenimenti, che mal si armonizzano con la struttura del libro, dimostrano chiaramente che Melville, a differenza del suo amico Hawthorne e di Henry James, si trova ad essere, non di rado, incapace di mantenere, sui suoi personaggi e sulle trame nelle quali essi si muovono, quel controllo costante che è indispensabile condizione dell'armonia di un libro. Persino in *Moby Dick* si riscontra questo difetto. Il fatto è che Melville aveva un modo di scrivere che soltanto raramente coincideva con l'impeto immediato della ispirazione. Se accettiamo la definizione crociana del romanticismo, che « richiede dall'arte soprattutto la spontanea e violenta effusione degli affetti, di amore e odio, gioia e angoscia, disperazione e esaltazione », dovrebbe dirsi che soltanto i primi racconti dei Mari del Sud, cioè *Typee* e *Omoa*, furono scritti in una tale romantica disposizione di spirito. *The Confidence Man*, al contrario, è concepito e scritto secondo un modulo classico. In questo romanzo, come in *Moby Dick*, si avverte costantemente lo sforzo di rappresentare, piuttosto che di sentire. Se cerchiamo di richiamare alla memoria i protagonisti di *Redburn* e di *Pierre*, riusciamo a vederli soltanto come spettri perduti in una nebbia, privi di una precisa caratterizzazione — spesso sopraffatti da impulsi e umori che mal s'accordano con la loro primitiva figurazione, e che potrebbero forse essere presi come sintomi di un certo sbandamento nella fantasia dell'autore. S'accorda un tale schema con il protagonista, uno e molteplice, di *The Confidence Man*? È difficile poterlo dimostrare. Questo carattere, così come quelli di Ahab e Billy Budd, è dall'altro lato della barricata. Sono figure accuratamente studiate nella loro delimitazione morale, precise nei

coetorni, sostanzialmente equilibrate: anche se le note dissonanti non mancano, ma sono di quelle un necessario complemento. Sono, in una parola, veri protagonisti, nel senso greco della parola, non soltanto personaggi immessi in una narrazione e abbandonati a loro stessi — o meglio alla divagante fantasia dell'autore.

Devo ammettere che non è facile dimostrare che *The Confidence Man* è in realtà un romanzo con un solo protagonista — un modello estremamente raro nella narrativa americana. È certo, comunque, che si tratta di un romanzo a chiave. Il fatto è che quasi tutti i critici di Melville ritengono trascurabile il sottotitolo del romanzo e non sembrano convinti della elementare verità che il romanzo è, realisticamente, il racconto di una mascherata, e che l'uomo di fiducia non è un personaggio, ma un complesso di personaggi.

Egli sale a bordo nella veste di un sordomuto che invita i passeggeri alla carità, e subito dopo la partenza della nave da St. Louis lascia cadere questa maschera. Lo rincontreremo, subito dopo, nei panni di un uomo d'affari, che entra in scena facendosi scudo di una impudente menzogna, e scompare al riparo di una menzogna analoga. In una rapida successione di ruoli, lo troviamo come l'uomo in lutto, come un agente dell'Asilo per gli Orfani e le Vedove dei Seminoli, come l'uomo in cappa da viaggio. Ogni volta egli sostiene di avere incontrato la sua stessa precedente personificazione, quando era lì lì per sbarcare, e in questo modo, dando credito al proprio molteplice io, crea la piattaforma per la sua prossima trasformazione. Un invisibile legame raccorda questo complesso di caratteri, costruendosi così, a grado a grado, la figura del protagonista, il misterioso e suasiovo uomo di fiducia. Le sue caratteristiche sono senza precedenti nella narrativa americana. La sua particolarità è di essere al tempo stesso uno, nessuno e centomila, secondo una formula che ritroveremo in auge settanta o ottanta anni più tardi, con l'espressionismo e Pirandello.

La sua essenza è composita e multipla; il punto focale della sua natura, proprio in questa mancanza di unità, nell'eterna inesauribile capacità di passare da un aspetto all'altro, sempre rimanendo se stesso. Questa fluttuante natura è contagiosa oltre ogni dire, così che

la mascherata della quale egli è dal principio il solo protagonista, finisce per diventare generale; ben presto il piroscalo « Fidèle » si trasforma in una specie di palcoscenico gigante, sul quale ciascuno dei passeggeri, stimolato e catalizzato dall'uomo di fiducia, giuoca il suo ruolo ambiguo. Non c'è personaggio abbastanza forte e costante da resistere alla azione distruttiva dell'uomo di fiducia; dove egli lascia il suo segno velenoso, cresce la pianta del dubbio, dell'incertezza, i caratteri si dissolvono, dimostrando la loro instabilità, la loro fondamentale inquietudine, la fragilità della propria natura. Bene e male si mescolano e diventano inseparabili, cosicché ogni teoria sulla contraddizione degli opposti, una volta calata nella natura umana, appare come una futile immaginazione di moralisti e psicologi ingenui.

Melville è al suo meglio, quando gli riesce di descrivere queste improvvise metamorfosi che distruggono un personaggio poche pagine dopo la sua prima apparizione, solo per ricostruirlo subito dopo in una forma assolutamente differente, e parimenti precaria. La matricola, che viene presentata in prima istanza come goffo e timido adolescente, diventa solo dopo qualche capitolo un avido e presuntuoso uomo di affari; il filantropo diventa un uomo collerico e intollerante, non appena la sua benevolenza viene sottoposta ad un collaudo; l'avaro, che viene descritto da principio come un campione di diffidenza e di scetticismo, finisce con l'essere la preda più facile dell'uomo di fiducia. È chiaro che i critici, che hanno trascurato di identificare da principio la fluttuante e mobile natura dell'uomo di fiducia, la sua illimitata capacità di morire e rinascere, di indossare e lasciar cadere le sue maschere simboliche, di trasformarsi secondo un ritmo che diviene di capitolo in capitolo più febbrile e complesso, non possono intendere il significato del romanzo. Il personaggio, multiplo e simbolico, dell'uomo di fiducia è l'asse sul quale ruota l'intero romanzo. Se non si riesce, non dico ad interpretare il senso di questo simbolo, ma neanche a scorgere l'esistenza di esso, l'uomo di fiducia diventa materia da crittogramma, come le predizioni della Sibilla. Quanto al significato del personaggio, sono state tante le ipotesi azzardate recentemente che anche soltanto enumerarle è

impresa pressoché disperata. Aggiungerò per mio conto che un esame approfondito di codeste ipotesi sarebbe, nella maggioranza dei casi, del tutto inutile. Basterà fermarci ad uno dei volumi più recenti su Melville, quello di Richard Chase⁹ che, per la verità, ha contribuito non poco alla rivalutazione dell'ultimo romanzo di Melville. In esso l'uomo di fiducia è visto successivamente come uno stregone, come il simbolo dello *yankee* e dell'uomo del West, come Cristo, come lo zio Sam, come Dio e, per finire, come una figura presa di peso dal folklore americano: tutto ciò soltanto per corroborare la dimostrazione dei meriti del liberalismo e degli errori del capitalismo. È assai probabile che il suo personaggio, Melville se lo sia scelto per motivi meno complicati ed elaborati.

Il primo incontro con i « confidence men » l'aveva fatto di certo molti anni addietro quando navigava sulle baleniere. C'è, per esempio, un suo compagno di ciurma, John B. Troy, imbarcato con lui sul *Lucy Ann*, che aveva alle sue spalle, già al momento dell'incontro con Melville, una lunga e fortunosa carriera di venditore di fumo, e s'era rivestito di tante diverse personalità che quasi non ne aveva più alcuna per se stesso. Ma l'idea di un personaggio che predicava fiducia soltanto per diffondere inganno sorse nella mente di Melville probabilmente intorno al 1850, come testimonia una curiosa annotazione scritta a matita sul volume 7° della sua collezione di Shakespeare: « Yes, madam, Cain was a godless forward boy & Reuben (gen. 4:49) & Absolom! Many pious men have impious children — (devil as a Quaker) ». Il diavolo in veste di quacchero, questo è al fondo la definizione essenziale dell'uomo di fiducia, di cui Melville aveva avuto probabilmente la prima intuizione nel 1849, quando gettò giù la traccia di un racconto sui diavoli che circolano nella società umana sotto mentite spoglie. Questa concezione si combinò successivamente con altre suggestioni, non meno pessimistiche, circa la presenza e l'attività di truffatori, giocatori d'azzardo e imbrogliatori d'ogni risma lungo le grandi arterie che, come il Mississippi, sul quale naviga il « Fidèle », percorrevano l'America da un capo all'altro¹⁰.

⁹ R. CHASE, *op. cit.*, pp. 186-88.

¹⁰ Una specie di codice della truffa e della debolezza organizzate fu scritto

Un'altra fonte che dovè contribuire non poco a delineare nella fantasia di Melville il suo multiplo personaggio fu certamente l'opera di Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, dove si ritrovano frasi come questa: «Vedere un uomo assumere tutti gli aspetti, come un camaleonte, o come Proteo si trasforma in tutto ciò che è mostruoso; impersonare venti ruoli insieme a proprio vantaggio, mutare e variare a seconda delle occasioni come Mercurio il pianeta, buono con buono e cattivo con cattivo; avere più volti, modi e caratteri per ciascuno col quale ci si incontra; avere in sé tutte le fedi religiose, tutte le inclinazioni, tutti gli stati d'animo...».

È assai probabile che questo personaggio, che gli venne consegnato bell'e formato dalla tradizione, dalla leggenda e da non poche elaborazioni che la critica ne aveva date, sembrasse a Melville esemplare, e più che adatto a farsi portatore della polemica, diretta in particolare contro Emerson e i trascendentalisti. La natura stessa del Confidence Man, la sua ingannevole apparenza, l'infinita varietà dei suoi modi e delle sue mascherate, il contrasto fondamentale tra ciò che egli dice d'essere e ciò che è nella realtà, erano esattamente ciò che Melville cercava per dare figura e corpo alla sua profonda e radicale insoddisfazione nei confronti della comoda filosofia del suo tempo.

In particolare, l'ottimismo emersoniano aveva il potere di irritarlo fino all'exasperazione. E, nello scrivere a Duyckinck o a Hawthorne, egli non tralasciava occasione per colpire col più feroce dei sarcasmi colui che considerava come l'alfiere, tutto sommato incolpevole, di un modo falso ed estremamente superficiale di giudicare la vita. Dovette essere questa, assieme agli altri motivi di ordine estetico, la ragione fondamentale per la quale la sua scelta s'appuntò sul personaggio dell'uomo di fiducia: che era un personaggio non da immaginare, ma da adattare ai propri scopi artistici, per la verità senza bisogno di modificazioni essenziali.

Le spiegazioni che sono state fornite, via via, sulla maschera e

da un certo Jonathan Green che si qualificava come un «reformed gambler» e che dette alle stampe a Filadelfia nel 1848 *The secret band of Brothers*, forse la prima biografia di una gang americana.

il volto dell'uomo di fiducia, sono state nel complesso assai varie: e da un punto di vista strettamente logico, tutte accettabili.

È chiaro che nessuno può impedire a taluni fra gli esegeti di *The Confidence Man* di fondare una nuova teoria sulla *Weltanschauung* di Melville come appare in questo romanzo o altrove. Ma è altrettanto chiaro che si tratta di un lavoro futile, sterile e senza alcun traguardo apprezzabile: tanto più inutile e tanto più futile, in quanto Melville stesso si è preso cura di darci non poche indicazioni sul significato di questo suo personaggio multiforme, una specie di Fregoli letterario che sopravvive ogni volta alle sue innumerevoli trasformazioni, e si ripresenta al giudizio del lettore sempre nuovo e sempre uguale, se non altro nella fluidità dei suoi tratti essenziali. La ricerca del senso di questa metamorfosi ci conduce ad un vasto panorama di ordine estetico e morale, che porta in luce del tutto diversa le avventure dell'uomo di fiducia, apparentemente sconnesse e oscure nel loro affannoso succedersi. Basterà leggere alcuni passi del capitolo 14°, che sembrano fornirci un prezioso appiglio per l'intelligenza di questo romanzo a chiave, sul quale pigramente si sono esercitate le fantasie degli esegeti. Leggiamo nel capitolo 14°:

Truc, it may be urged that there is nothing a writer of fiction should more carefully see to, as there is nothing a sensible reader will more carefully look for, than that, in the depiction of any character, its consistency should be preserved. But this, though at first blush seeming reasonable enough, may, upon a closer view, prove not so much so. For how does it couple with another requirement — equally insisted upon, perhaps — that, while to all fiction is allowed some play of invention, yet, fiction based on fact should never be contradictory to it; and is it not a fact, that, in real life, a consistent character is a *rara avis*? Which being so, the distaste of readers to the contrary sort in books, can hardly arise from any sense of their untruthness. It may rather be from perplexity as to understanding them. But if the acutest sage be often at his wit's ends to understand living character, shall those who are not sages expect to run and read character in those mere phantoms which flit along a page, like shadows along a wall? That fiction, where every character can, by reason of its consistency, be comprehended at a glance, either exhibits but sections of character, making them appear for wholes, or else is very untrue to reality...

If reason be judge, no writer has produced such inconsistent characters as nature herself has. It must call for no small sagacity in a reader unerringly to discriminate in a novel between the inconsistencies of conception and those of life as elsewhere. Experience is the only guide here; but as no one man can be coextensive with *what is*, it may be unwise in every case to rest upon it.

But let nature, to the perplexity of the naturalists, produce her duck-billed beavers as she may, lesser authors, some may hold, have no business to be perplexing readers with duck-billed characters. Always, they should represent human nature not in obscurity, but transparency, which, indeed, is the practice with most novelists, and is, perhaps, in certain cases, some way felt to be a kind of honour rendered by them to their kind. But whether it involve honour or otherwise might be mooted, considering that, if these waters of human nature can be so readily seen through, it may be either that they are very pure or very shallow.

But though there is a prejudice against inconsistent characters in books, yet the prejudice bears the other way, when what seemed at first their inconsistency, afterward, by the skill of the writer, turns out to be their good keeping. The great masters excel in nothing so much as in this very particular. They challenge astonishment at the tangled web of some character, and then raise admiration still greater at their satisfactory unravelling of it; in this way throwing open, sometimes to the understanding even of school misses, the last complications of that spirit which is affirmed by its Creator to be fearfully and wonderfully made.

At least, something like this is claimed for certain psychological novelists; nor will the claim be here disputed. Yet, as touching this point, it may prove suggestive, that all those sallies of ingenuity, having for their end the revelation of human nature on fixed principles, have, by the best judges, been excluded with contempt from the ranks of the sciences — palmistry, physiognomy, phrenology, psychology.

E verso la fine del romanzo, nel capitolo XLIV:

Where does any novelist pick up any character? For the most part, in town, to be sure. Every great town is a kind of manshow, where the novelist goes for his stock, just as the agriculturist goes to the cattle-show for his. But in the one fair, new species of quadrupeds are hardly more rare, than in the other are new species of characters — that is, original ones. Their rarity may still the more appear from this, that,

while characters, merely singular, imply but singular forms so to speak, original ones, truly so, imply original instincts. In short, a due conception of what is to be held for this sort of personage in fiction would make him almost as much of a prodigy there, as in real history is a new law-giver, a revolutionizing philosopher, or the founder of a new religion.

In nearly all the original characters, loosely accounted such in works of invention, there is discernible something prevailingly local, or of the age; which circumstance, of itself, would seem to invalidate the claim, judged by the principles here suggested.

Furthermore, if we consider, what is popularly held to entitle characters in fiction to being deemed original, is but something personal — confined to itself. The character sheds not its characteristic on its surroundings, whereas, the original character, essentially such, is like a revolving Drummond light, raying away from itself all round it — everything is lit by it, everything starts up to it (mark how it is with Hamlet), so that, in certain minds, there follows upon the adequate conception of such a character, an effect, in its way, akin to that which in Genesis attends upon the beginning of things. For much the same reason that there is but one planet to one orbit, so can there be but one such original character to one work of invention. Two would conflict to chaos. In this view, to say that there are more than one to a book, is good presumption there is none at all.

Melville, mi sembra, non avrebbe potuto esprimere con maggiore esattezza il significato del suo ultimo romanzo (ritenendosi *Billy Budd*, come si è detto, più un lungo racconto che un romanzo costruito secondo la linea classica di Melville). Coesistono in esso due temi fondamentali così strettamente collegati e interdipendenti che possiamo ben dirli in fondo due aspetti dello stesso problema. Il primo, che coincide certamente con la *Weltanschauung* di Melville, quale risulta non soltanto dalla saga della balena bianca, ma anche e soprattutto da *Pierre*, da molte note di diario e dall'intera corrispondenza con Hawthorne, si fonda sulla costante osservazione della umana fragilità, sulla precarietà e variabilità di ogni metro morale. La natura, dice Melville, è cosa assai più complicata che la maggioranza dei romanzieri non creda. Essi ritengono di poter agire come naturalisti che notomizzano i sentimenti, i miti, le opinioni come fanno i periti settori in una sala anatomica; o di poter giudicare la natura umana in base a principi fissi, come

matematici che forniscano la dimostrazione di un teorema: in realtà una sola cosa dimostrano, ed è quanto falsi e fittizi siano i loro schemi, come limitata e superficiale la loro conoscenza della mente umana. È facile riconoscere, in questo aspro giudizio, ciò che viene comunemente definito dai critici come il pessimismo di Melville. Altri l'ha battezzato fatalismo, che vuol dire accettazione di una condizione che lo spirito umano non può modificare, che vuol dire l'inevitabilità della sconfitta del capitano Ahab: nel quale s'identifica, ancora una volta, l'arcangelo caduto, Lucifero, solo e disperato nella lotta contro un dio crudele. Che Melville condensasse nella tragedia di Ahab le sue fondamentali concezioni di pessimismo e di sfiducia, che egli delineasse in quel romanzo la lotta perenne, e sempre risolta allo stesso modo, fra l'uomo, concepito come un Lucifero mosso da immense ambizioni e impari alla lotta che l'attende, e la natura, nella quale si riconosce il dio del Vecchio Testamento, giusto e terribile nella condanna di ogni umana rivolta, è conclusione critica quasi universalmente accettata. È, del resto, il simbolo più immediato che *Moby Dick* suggerisce, anche se Melville, per il fatto stesso di vivere in un'epoca tutta oppressa dalla tradizione finalistica e ottimistica del puritanesimo, dubitava che di esso il lettore potesse avvedersi. Come prova quella specie di gioiosa interiezione che egli rivolge a Hawthorne nella più famosa delle sue lettere all'amico: «È in me in questo momento un senso di indicibile sicurezza, dovuta al fatto che almeno tu hai compreso il senso ultimo del libro».

In questa ritrovata sicurezza si riconosce la soddisfazione dell'artista, certo finalmente d'essere riuscito a comunicare ad altri, almeno ad uno degli altri, la propria verità estetica. Non bisogna dimenticare che Melville visse, mentre scriveva *Moby Dick* e mentre, più tardi, ne attendeva le reazioni della sua epoca, tutto il dramma di chi sente d'essere controcorrente, di interpretare il proprio tempo e la condizione umana in un senso interamente eterodosso, non soltanto dal punto di vista estetico, ma anche sotto lo aspetto religioso. «Ho scritto un libro corrotto» — diceva egli a Hawthorne, e ciò dimostra quanto stretti e invalicabili fossero i

vincoli che lo legavano al clima afoso del puritanesimo: del resto tutto il suo *entourage* era strettamente osservante e ligio alla regola interiore di quel protestantesimo bigotto, ipocrita e spesso soffocante. Se *Moby Dick* è, dunque, la saga di un moderno Lucifero che gioca, nell'impari partita con una divinità astratta e crudele quanto la natura stessa, tutta la sua vita, la sua ragione, il destino della rara categoria umana che egli rappresenta, non è difficile riconoscere in *The Confidence Man* un ben diverso momento nello spirito di Melville. Giustamente, l'epilogo di *Moby Dick* viene definito fatalistico, poiché la tragedia di Ahab, il risultato della sua lunga lotta contro il simbolo (piuttosto che la fisica strapotenza) della balena bianca, sono fatte per ingenerare nel lettore la profonda convinzione della inutilità di ogni rivolta, di ogni tentativo di usare contro la natura le armi di cui essa stessa ci ha provveduti.

The Confidence Man, ben lungi dall'essere la prova inconfutabile dello smarrimento e della disperazione, che si sarebbero impadroniti di Melville, per la scarsa comprensione che i suoi contemporanei dimostrarono della tragedia di Ahab, rappresenta a mio avviso il superamento di quel rigido e ossessivo conformismo del puritanesimo: uno stadio diverso, e certo più progredito, nel conflitto tra lo spirito umano e l'avversa natura. Non più accettazione del destino come una condanna astratta e perenne, che pesi, dalle origini, sulla condizione umana, ma l'osservazione della vita di là da ogni convenzione e da ogni limite, dettati dalla osservanza religiosa e dalla tradizione protestante. Il pessimismo resta, per certo, alla base della filosofia melvilliana: ma contro di esso si reagisce, nel solo modo che ad un osservatore è consentito, cioè con la spietata classificazione dei tipi umani, quali essi appaiono nella quotidiana vicenda di ipocrisia e di stolidezza alla quale, in una misura o nell'altra, tutti sono costretti a partecipare. La condanna inflitta all'uomo attraverso la tragedia di Ahab, viene configurata ora in una forma che mi pare assai più moderna. Non è più l'uomo contro la divinità, ma, in sostanza, l'uomo contro se stesso, contro la mutevolezza e futilità dei suoi sentimenti, l'uomo contro l'ipocrisia e la convenzione che dominano la sua vita interiore, nella stessa

misura o forse assai più che la vita sociale, l'uomo visto come un microcosmo nel quale si condensano tutte le colpe, gli errori, le incoerenze della natura che egli esemplifica. È chiaro che cotesta figurazione non è dissimile, al fondo, da quella di *Moby Dick*, ma di essa rappresenta uno stadio diverso, e più vicino e consono alla ragione umana. Un giuoco di intelligenza, di fredda e disincantata disperazione, che colloca Melville ben oltre il tragico e patetico epilogo di *Moby Dick*.

Sul palcoscenico galleggiante del piroscampo «Fidèle» si svolge una commedia umana, ridotta ad una cifra essenziale, più che di simboli, di tipi e di categorie la cui divergenza e dissimiglianza è soltanto apparente: di fatto, le varie caratterizzazioni sono così convergenti ed intercambiabili, che si assommano nella descrizione di una natura umana, ricca di gradi e sfumature, ma al fondo compatta e unitaria. Non c'era, evidentemente, che un modo, ed uno solo, per esprimere questo paesaggio umano così difforme e molteplice, eppure tutto concluso nella radice di un personaggio che in sé esemplifici tutto quanto di buono e di cattivo vi è nella natura umana. Questo modo rappresenta una rivoluzione nel compassato panorama letterario del tempo di Melville, ancora interamente dominato dal grande modello dei romanzi inglesi, — anche se questo modello si era sensibilmente evoluto nelle trasformazioni che di esso dettero gli scrittori del Rinascimento americano. È a questo punto che si innesta sul tema del fondamentale pessimismo melvilliano, reso più tragico da una radicale irreligiosità, a stento mascherata dalla accettazione esteriore dell'istanza puritana, un motivo squisitamente estetico, che poi è la riprova della modernità di Melville, ciò che lo rende accettabile ai lettori d'oggi, assai più che ai suoi contemporanei. È sul terreno estetico, dunque, oltre che su quello morale, che va ricercata la nozione chiave per l'intelligenza dell'uomo di fiducia. Lungi dall'essere incapace di esprimersi in un modo chiaro e comprensibile, Melville tentò in questo romanzo un esperimento realmente grande e nuovo, un sentiero inesplorato nel campo della narrativa. Già in altre sue opere, non esclusi *Moby Dick* e *Pierre*, aveva sentito la staticità e il decadimento degli sche-

mi incombenti sulla narrativa, e, impaziente del pesante dominio dei romanzieri vittoriani, aveva tentato di ribellarvisi. L'immissione in *Moby Dick*, romanzo tradizionale e classico nella sua struttura, di lunghi brani documentari, può essere preso come un segno della volontà innovatrice di Melville; mentre *Pierre*, pur nel suo evidente richiamo a Wordsworth, rivela una fase di passaggio, nella quale alla stanchezza del modulo antico, non si è ancora sostituita una nuova struttura narrativa. Con *The Confidence Man* Melville si stacca integralmente dalla convenzione letteraria, deciso com'è a realizzare un nuovo sorprendente esempio di romanzo, nel quale l'idea tradizionale dei caratteri venga sostituita da una concezione nuova o persino rivoluzionaria o riaccordata addirittura alla filosofia dei presocratici: non v'è, nell'umana natura, nulla di stabile, di consistente, e di eternamente espresso e tipizzato. Il traguardo dell'arte dovrebbe consistere nell'esprimere proprio questa inesauribile capacità di rinnovamento e di trasformazione. È chiaro che, in una evoluzione così rapida, non può esserci nulla di assolutamente buono o di assolutamente cattivo; tali categorie risultano estremamente fallibili, sia nel dominio della morale come in quello dell'estetica. È per questa ragione che Melville concepì e descrisse il protagonista di *The Confidence Man* come un carattere composito, nel quale si condensano tutte le qualità e le colpe della natura umana. *The Confidence Man* sottolinea questo motivo basilare con una architettura narrativa, che non dubito riuscisse ostica e poco intelligibile ai contemporanei di Melville. La rottura dei limiti consueti in un romanzo, il perpetuo rinnovarsi della vicenda, grazie al continuo apparire e scomparire del personaggio centrale (che necessita di una pausa per entrare, di volta in volta, nelle sue mutevoli personificazioni), la spezzatura del filo narrativo ad ogni tappa del « Fidèle », con il corollario di nuovi imbarchi e sbarchi (trasparente simbolo del rinnovarsi della vita) dovevano lasciare non poco perplessi dei lettori, ai quali persino la simbologia puritana dello Hawthorne de *La Lettera Scarlatta* riusciva di difficile intelligenza. Né valeva a chiarire quell'intricato paesaggio il sottotitolo che Melville aggiunge al romanzo: *The Confidence Man; his masquerade.*

È probabile anzi che questa postilla, che voleva essere una guida per il lettore sprovveduto, contribuisce ad insospettirlo e a disgustarlo ancor di più.

In questi ultimi tempi, concentratasi finalmente una certa attenzione su *The Confidence Man*, i critici, taluni dei quali per la verità assai superficiali, si sono sforzati di interpretare sino in fondo la simbolica melvilliana, cercando un nome al protagonista del romanzo. C'è chi lo ha identificato con Cristo, e veramente non saprei come; chi ha veduto in lui un diabolico corruttore, presente sul « Fidèle » come elemento catalizzatore, destinato a provocare delle reazioni tali da esporre la natura umana così come essa è nella realtà. Altri ha visto in lui soltanto un giuoco di folklore; altri s'è rifatto alla tradizione del Far West, come se un personaggio così complesso potesse restringersi nei contorni certo avventurosi, ma sommarii e superficiali di un Davy Crockett o addirittura di un Buffalo Bill. *The Confidence Man*, val bene ripeterlo, non è né Cristo né il diavolo. È, semplicemente, l'uomo. Il resto dei personaggi che compaiono fugacemente nel romanzo riflettono perfettamente la sua figura e contribuiscono a creare l'atmosfera psicologica di un balletto, tragica e comica insieme, come la vita stessa. Non vedo come un tale clima morale possa essere definito pessimistico piuttosto che ottimistico, dal momento che evidentemente tiene di entrambi i lati. Non mi pare che esistano delle obiezioni ad accettare la definizione di *The Confidence Man* come una satira: resta da dire, tuttavia, che questo aspetto satirico è assai difficile da combinare con l'ipotesi, ormai tradizionale, di un collasso nella mente di Melville, dovuto all'insuccesso parziale di *Moby Dick* e a quello totale di *Pierre*. La satira può certamente aver radice in uno stato di disagio e di disgusto morale; mal s'accorda con l'idea di depressione e con quella della rassegnazione. Del resto, proprio coloro che si sono dati a ricercare, nella minuta biografia di Melville, corredo ad appoggio all'ipotesi di uno scrittore ormai sfiduciato dei propri mezzi e prossimo alla schizofrenia, potrebbero facilmente ritrovare, nelle note di diario che accompagnano il viaggio in Italia, e quello in Terra Santa, la riprova di quanto Melville

fosse tuttora vigile e acuto e intellettualmente padrone di sé. Queste note sono piene di amare considerazioni sui propri simili, e riflettono la ricerca di ciò che nella vita è di essenziale. Vi traspare una lucidità, una chiaroveggenza che mi sembrano il naturale corollario di un clima come quello che caratterizza *The Confidence Man* (Melville aveva fatto appena in tempo a finirlo prima di salpare; viaggiava anzi, non metaforicamente, col manoscritto in tasca).

Esiterei, dunque, a definire questo libro un fallimento, come opinano la maggioranza dei critici, o il miglior romanzo dopo *Moby Dick*, come sembra ritenere Richard Chase. Si tratta, a mio avviso, di un romanzo squisito e sofisticato, indubbiamente oscuro in alcuni passi, ma intelligibile e straordinariamente efficace nella sua interezza: un romanzo che, da un certo punto di vista, colloca Melville in una posizione di avanguardia rispetto alla tradizione narrativa americana, e non soltanto americana. Basterebbe questa posizione di avanguardia a dare la ragione del lungo e quasi inviolato silenzio che seguì a *The Confidence Man*. Causa di un silenzio letterario, tuttavia, non è necessariamente l'incapacità di esprimersi o la certezza di non trovare consenso nei contemporanei. Può essere anche, e questo sarebbe il caso di Melville, il risultato di una superiore saggezza, l'avvertimento della inutilità di comunicare coi propri simili, la stanchezza e il disgusto delle convenzioni dominanti. La rinuncia a scrivere può essere, talvolta, una prova di forza suprema, senza che per questo diminuiscano le capacità letterarie di chi rinuncia. La riprova stupenda di questa saggezza, Melville la dette nel *Timoleone*, apologo sociale di una verità anche estetica; delle sue intatte, anzi ingigantite, capacità di narratore, nel *Billy Budd*, quasi un'ultima sfida al suo tempo.

GUIDO BORRA

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*¹ 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

¹ 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 soles².

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

² 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 ...³

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.

³ 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 assoggetteranno 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 Veil⁴.

⁴ 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 veil⁵.

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!⁶

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).

⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁶ *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 kind⁷.

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 do⁸.

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 veil⁹.

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

⁷ *Ediz. cit.*, vol. I, p. 206, «The Prophetic Pictures».

⁸ *Ediz. cit.*, vol. III, p. 576, «The Snow Image».

⁹ *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!¹⁰

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!»¹¹.

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,

¹⁰ Ediz. cit., *Mosses From an Old Manso*. Vol. II, p. 345.

¹¹ 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 guilt¹².

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 whole¹³.

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-

¹² *Ibid.*, cit., *The Marble Faun*, vol. VI, p. 247.

¹³ *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 lived¹⁴.

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

¹⁴ 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*¹⁵.

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

¹⁵ 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 »¹⁶.

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... »¹⁷.

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... »¹⁸.

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

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 »²⁰.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 199.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 560.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 534.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 551.

²⁰ *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»²¹.

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!»²².

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

²¹ *Op. cit.*, p. 477.

²² *Op. cit.*, p. 477.

conveyed more of deep helpless sadness than the insane old man had ever before evinced²³.

Per Pip, il piccolo Pip, il povero negro idiota, Ahab sembra provare una particolare forma di simpatia: «Thou touchest my inmost centre, boy...»²⁴, 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!»²⁵.

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 soul²⁶;

²³ *Op. cit.*, p. 234.

²⁴ *Op. cit.*, p. 513.

²⁵ *Op. cit.*, p. 173.

²⁶ *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»²⁷.

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»²⁸;

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

For with little external to constrain us, the innermost necessities in our being, these still drive us on³⁰.

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

²⁷ *Op. cit.*, p. 491.

²⁸ *Op. cit.*, p. 595.

²⁹ *Op. cit.*, p. 552.

³⁰ *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 life³¹.

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

³¹ 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 credita 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 « Ero » 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 (*virī*) 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 »³².

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 dawn³³.

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

³² H. MELVILLE, *Billy Budd*, London, Lokmann, 1951, p. 255.

³³ *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 »³⁴.

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

³⁴ 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 man³⁵

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 forever³⁶.

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 home³⁷.

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-

³⁵ *Ibid.*, p. 157.

³⁶ *Ibid.*, p. 164.

³⁷ 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 de-tronizzato 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, in-coscibile 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 beside³⁸.

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:

³⁸ 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...³⁹.

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!⁴⁰.

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 throe⁴¹.

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:

³⁹ *Op. cit.*, *Life*, CXXX, 58.

⁴⁰ *Op. cit.*, *Life*, XXVII, 15.

⁴¹ *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 ⁴².

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...» ⁴³. 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 ⁴⁴.

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:

⁴² *Op. cit.*, Life, XI, 7.

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

⁴⁴ *Op. cit.*, Further Poems, CI, 362.

I took my power in my hand
And went against the World⁴⁵.

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!⁴⁶.

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:

⁴⁵ *Op. cit.*, Life, LIX, 29.

⁴⁶ *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!⁴⁷.

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 sting⁴⁸.

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)⁴⁹

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 »⁵⁰ essa non riesce a dimenticare che l'aman-

⁴⁷ *Op. cit.*, *Life*, XXXVI, 19.

⁴⁸ *Op. cit.*, *Love*, VI, 128.

⁴⁹ *Op. cit.*, *Life*, XXXVI, 36.

⁵⁰ *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!⁵¹

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

⁵¹ *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 sun⁵².

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 diadem⁵³.

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»⁵⁴ o di «She sweeps with many coloured brooms»⁵⁵. Sembra

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

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

⁵⁴ *Op. cit.*, *Nature*, XXXIX, 86.

⁵⁵ *Op. cit.*, *Nature*, XL, 87.

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

... a caper in the trees —
and I'm a rose!⁵⁶.

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 few⁵⁷.

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 on⁵⁸.

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 own⁵⁹.

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

⁵⁷ *Op. cit.*, *Nature*, XCVII, 116.

⁵⁸ *Op. cit.*, *Nature*, LXXIX, 107.

⁵⁹ *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 snow⁶⁰.

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 see⁶¹.

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

⁶⁰ *Op. cit.*, *Time and Eternity*, IV, 158.

⁶¹ *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*»⁶². 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 names⁶³.

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, here⁶⁴.

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:

⁶² *Op. cit.*, *Nature*, LXXXII, 108.

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

⁶⁴ *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 hell⁶⁵.

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?⁶⁶

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 proved⁶⁷.

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

⁶⁶ *Op. cit.*, *Time and Eternity*, XLIII, 176.

⁶⁷ *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 afraid⁶⁸.

«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-

⁶⁸ *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 sciocchezze⁶⁹.

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

⁶⁹ V. L. PARRINGTON, *Main Currents in American Thought*, New York, 1955, 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 cose⁷⁰.

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-

⁷⁰ 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

THE TASTE OF HENRY JAMES

The recent publication of *The Painter's Eye — notes and essays on the pictorial art* by Henry James¹, making hitherto inaccessible material available, has drawn attention to this aspect of James' work. The reviews and essays which make up this selection were all written when James was young, but James the art critic can also be followed through his novels and through his tales (the latter conveniently collected by Matthiessen in *Stories of Artists and Writers*)².

Reading through the material so made available two things emerge: in the first place an indication of the best taste of the time, with generous diversions on behalf of his friends, and secondly an excess of caution, an exaggerated fear of putting a foot wrong, a continuous testing of the ice at the brink where others were happily skating. The present article is rather concerned with this second aspect, in an attempt to see some of the reasons and results of this caution. It is important to state at the outset that, however this may have weakened the final value of his critical work, felicitously phrased though it so often is, and diminished the value of his aesthetic judgements, except in so far as they reflect on his own work, this caution can only be held to have strengthened him as an artist. The fear of vulgarity, or error, in taste, led him to produce more and more perfect work up to the final achievement of *The Golden Bowl*.

A number of charming and revealing passages in his autobiography *A Small Boy and Others* (1915)³ express the fear lest even in childhood he should have been guilty of a failure to distinguish the good from the bad, the genuine from the fake.

There is first his unwillingness to condemn his childish enjoyment of Dickens whose «taste is easily impugned». James solves

¹ Selected and edited by JOHN L. SWEENEY (Rupert Hart-Davis, London, 1956).

² Published by New Direction Books, New York, s.a.

³ Republished together with *Notes of a Son and Brother* and *The Middle Years* in *Autobiography*, Criterion Books, New York, 1956.

this problem fairly easily by refusing to reread him. This was one way of squaring his aesthetic conscience.

When I take him up to-day and find myself holding off, I simply stop: not holding off, that is, but holding on, and from the very fear to do so; which sounds, I recognize, like perusal, like renewal, of the scantest. I don't renew, I wouldn't renew for the world; wouldn't, that is, with one's treasure so hoarded in the dusty chamber of youth, let in the intellectual air. Happy the house of life in which such chambers still hold out, even with the draught of the intellect whistling through the passages⁴.

While he preserves Dickens in a sealed tomb, sure that he is in this way intact but that to open it would be to see him crumble into dust before his eyes, he lets in the intellectual air with a vengeance on an early preference for a wallpaper with dragons on it.

I saw them in particular paste long strips of yellowish grained paper upon walls, and I vividly remember thinking the grain and pattern (for there was a pattern from waist-high down, a complication of dragons and sphinxes and scrolls and other fine flourishes) a wonderful and sumptuous thing. I would give much, I protest, to recover its lost secret, to see what it really was — so interesting ever to retrace, and sometimes so difficult of belief, in a community of one's own knowing, is the general aesthetic adventure, are the dangers and delusions, the all but fatal accidents and mortal ailments, that Taste has smilingly survived and after which the fickle creature may still quite brazenly look one in the face⁵.

Could it, he worries, really have been good? Or was it one of those *all but fatal accidents* that Taste — the capital indicates that he intended the *best* taste — was to survive.

A further passage from the same autobiography shows the taste of the young James running into a much greater danger than wall-paper. The Italian Primitives were nearly too much for it, just as they had been frankly too much for Hawthorne — the other great American novelist who set out on an aesthetic adventure with greater rashness and what seems at times to have been greater

⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁵ *Ibid.*, p. 57.

courage than James. Hawthorne on the whole took things easier. In his Italian journal more than once we find a refusal to go too far out of his way for the Primitives, as for example in the May 28, 1858 entry for Assisi:

My wife, U —, and Miss Shepherd now set out with a ciccone to visit the great Franciscan convent, in the church of which are preserved some miraculous specimens, in fresco and in oils, of early Italian art; but as I had no mind to suffer any further in this way, I stayed behind with J— and R—, who were equally weary of these things... [Later the same day] My wife and the rest of the party returned from the convent before noon, delighted with what they had seen, as I was delighted not to have seen it.

And he remained consistently impenitent, for on June 8 of the same year he wrote «there were some of those distressing frescoes by Giotto, Cimabue, or their compeers... my wife left me to go in quest of yet another chapel, where either Cimabue or Giotto, or both, have left some of their now ghastly decorations». But Hawthorne was on the outside, and willing to accept this position although aware at times of the disadvantage to an artist. James, while extremely conscious of beginning, too, from the outside, was determined not to remain so.

In «The Madonna of the Future» James takes up the challenge voiced in Hawthorne's Preface to *The Marble Faun*, which suggests that America is barren soil for the artist, and replies:

Nothing is so idle as to talk about our want of a nursing air, of a kindly soil, of opportunity, of inspiration, of the things that help. The only thing that helps is to do something fine. There's no law in our glorious Constitution against that. Invent, create, achieve⁶.

Nevertheless the speaker of these fine phrases, the Moses who is to lead the Americans out of the house of bondage, is a singular failure in the tale. In his early novel, *Roderick Hudson*, James is even more sanguine:

⁶ *Stories of Artists and Writers*, op. cit., p. 21.

« Was this done in America? » he asked.

« In a square white wooden house in Northampton, Mass. » Roderick answered...

« If you could do so well as this there », said Singleton, blushing and smiling, « one might say that really you had only to lose in coming to Rome »⁷.

And this time the prophecy is born out by the results.

In *The Marble Faun* Hawthorne had the same idea for Hilda, who in Italy ceased to be an original artist and became a copyist of pictures. Certainly Hawthorne made her into a truly exceptional copyist: « In some instances even (at least, so those believed who best appreciated Hilda's power and sensibility) she had been enabled to execute what the great master had conceived in his imagination, but had not so perfectly succeeded in putting upon canvas »; but in spite of this rare gift Hawthorne poses the question:

We know not whether the result of her Italian studies, so far as it could be seen, will be accepted as a good or desirable one. Certain it is, that since her arrival in the pictorial land, Hilda seemed to have entirely lost the impulse of original design, which brought her thither⁸.

Yet if Hilda's talent was destroyed by Italy, the art of Hawthorne's two Alices (painting in the case of Alice Vane in the tale « Edward Randolph's Portrait »⁹, music, in that of Alice Pyncheon in *The House of the Seven Gables*)¹⁰ decayed when they were respectively transplanted from « sunny Italy » or « abroad » to their native America.

The point is that neither James nor Hawthorne, as they shuttled their artists to and fro across the Atlantic, could ever quite make up their minds where they would thrive, and were never entirely satisfied with the results, afraid that if uprooted they would lose their native inspiration, or that they would never learn if they stayed at home. The idea of learning obsessed them both. James,

⁷ *Roderick Hudson* (The Chiltern Library, London, 1947), pp. 90-91.

⁸ Modern Library edit., New York, 1937, p. 622.

⁹ *Twice Told Tales*, Riverside edit., Boston and New York, 1883, p. 294.

¹⁰ Riverside edit., Boston and New York, 1883, p. 230.

putting the idea into the mouth of an American character in «The Madonna of the Future» had said: «An American to excel has just ten times as much to learn as a European»¹¹, while Hawthorne's journals of his travels in England, France and Italy show how hard and sincerely (in spite of his impatience with the Primitives) he tried to learn: *The Marble Faun* bears witness to the extent to which, after all, he succeeded.

The tales of a novelist, with their barer outlines and limitation of subsidiary themes, often go farther toward uncovering the writer's intentions than his novels. Just as Hawthorne's «Rappaccini's daughter», «The Artist and the Beautiful» and «The Birthmark» all handle the question of the ultimate aim of the artist, asking whether it is enough to try to achieve perfection, so James' early tale «The Madonna of the Future» uncovers one of his basic themes. For James there are no doubts, the artist has only one aim, perfection, and there is only one danger — failure. This failure can be the result of a lack of dedication, but James knew that he himself ran no risks here. And this early tale, like his great final novel *The Golden Bowl*, was concerned with his own problems as an artist. In «The Madonna of the Future» the Europe-America theme is only subsidiary to the problem he dealt with overtly in a number of his stories, that of over-dedication, over caution, to the negation of achievement. At the end of the tale the artist is found pointing to his empty canvas. His last words are «Well for me if I had been vulgar and clever and reckless, if I could have shut my eyes and taken my leap»¹².

While as an artist James learned to leap at a height that leaves the reader breathless (a favourite word of his own), as an art-critic, for fear of being thought vulgar, he could never take the risk and make the necessary leap. Much of his criticism consists of descriptions of the works he is discussing, and as such they make delightful reading, for James was a master of description, and could pause to fix the impression of a curtain (for he delighted in costume and

¹¹ *Op. cit.*, p. 21.

¹² *Stories of Artists and Writers, cit.*, p. 48.

drapery) with as much care as the painter himself had taken over it:

The young lady, dressed in black satin, stands upright, with her right hand bent back, resting on her waist, while the other, with the arm somewhat extended, offers to view a single white flower. The dress, stretched at the hips over a sort of hoop, and ornamented in front, where it opens on a velvet petticoat with large satin bows, has an old-fashioned air, as if it had been worn by some demure princess who might have sat for Velasquez. The hair, of which the arrangement is odd and charming, is disposed in two or three large curls fastened at one side over the temple with a comb. Behind the figure is the vague faded sheen, exquisite in tone, of a silk curtain, light, undefined, and losing itself at the bottom. The face is young, candid and peculiar¹³.

These descriptions, therefore, make portraits in themselves, but James might to all intents and purposes have been standing, pen and paper in hand, at the artist's easel, drawing from life, instead of in a gallery with a picture as his model.

His greatest asset as a critic was just this felicity of expression, which charms the reader into overlooking the fact that he has so little that is new to say. It is a great deal that from time to time he can find a new way of saying it — whether by catching one of the more obvious features of Rubens in «carnal cataracts» or summing up the National Portrait Gallery (1897) in passing:

On the whole, however, nothing is more striking than the number of honourable persons who have been agreeably figured. If the biggest pictures are not the biggest people — for both the legal and regal professions enjoy, I think, an undue acreage — there are many mementoes that, as well as being precious on any terms, are both modest and charming¹⁴.

His best and most revealing comments are those of the inspired amateur, and are frequently due to his view of all the arts as one and interchangeable. It has often been noticed how the vocabulary of his novels is enriched by terminology from painting and architecture, and by a similar transition he can describe a «Gentleman painted by Aadrian de Vries» as «a work of the most harmonious completeness

¹³ «John Sargent», *The Painter's Eye*, *cit.*, p. 219.

¹⁴ «The Grafton Galleries», *ibid.*, p. 260.

— the perfect prose of portraiture »¹⁵. But this is common enough, as is his introduction of musical imagery into a description of a painting by Théodore Rousseau:

It is not an American sunset, with its lucid and untempered splendour of orange and scarlet, but the sinking of a serious old-world day, which sings its death-song in a muffled key¹⁶.

Often too he draws revealing comparisons between literary works and paintings. A small Daubigny reminds him « of one of George Sand's rural novels — *François le Champi* or the *Petite Fadette* »¹⁷. The pictures of Gérôme « are for art very much what the novels of M. Gustave Flaubert are for literature, only decidedly inferior »¹⁸. Here with literature he was back on his own ground and immediately more daring, sure of himself, at times finding excellent examples. Writing on an exhibition of French pictures in Boston in 1872 he could say: « if we were to seek for a literary correlative for that sadly imperfect Delacroix near by, we should find it in some fragment of Shelley »¹⁹.

Delacroix is one of the most interesting figures to appear in James' art criticism, just because for once James so clearly took the risk of admiring him. In an early essay « An English Critic of French Painting », 1868 (the earliest reproduced in Mr. Sweeney's selection), writing of Delacroix, James is still on the brink, taking his last precautions.

So many of his merits have the look of faults, and so many of his faults the look of merits, that one can hardly admire him without fearing that one's taste is getting vitiated, nor disapprove him without fearing that one's judgement is getting superficial or unjust²⁰.

One's taste and one's judgement: this is a key comment, especially in view of the date at which it was written, at the outset

¹⁵ « The 1871 Purchase », *ibid.*, p. 56.

¹⁶ « French Pictures in Boston », *ibid.*, p. 45.

¹⁷ *Ibid.*, p. 44.

¹⁸ « An English Critic », *ibid.*, p. 42.

¹⁹ « French Pictures in Boston », *ibid.*, p. 47.

²⁰ *Ibid.*, p. 39.

of his writings as an art critic, expressing the same feelings that he returned to forty-five years later in his autobiography, when recollecting his childhood impressions. This preoccupation, that is to say, ran through the whole of his work. This was James' approach to every picture — a concern primarily with himself and with his own reactions — would they be right?

In the character of Christopher Newman, in *The American*, James drew another American who came to Europe to learn, and who declares happily:

«I've come to see Europe, to get the best out of it I can. I want to see all the great things and do what the best people do»²¹.

Yet in spite of this laudable intention Mr. Newman is a failure. He begins badly, for on the first page of the novel he is found in the Louvre where «if the truth must be told, he had often admired the copy much more than the original». He buys one of these copies on the spot, which is later delivered to him, and it is clear from James' satire at this point that there is no longer any hope for Mr. Newman. How could such a man deserve a beautiful French aristocrat as a wife?

It had been endued with a layer of varnish an inch thick, and its frame, of an elaborate pattern, was at least a foot wide. It glittered and twinkled in the morning light and looked to Newman's eyes wonderfully splendid and precious. He thought of it as a very happy purchase and felt rich in his acquisition. He stood taking it in complacently...²².

It is interesting to find Hawthorne in his Journals taking the same innocent pleasure in frames and in what he called «the sunshine of varnish»; and in his entry for June 1858 he wrote cheerfully of the paintings in the Pitti gallery:

²¹ *The American* (The Chiltern Library, London, 1949), p. 40. I am grateful to Prof. Lombardo for drawing my attention to *The American* as a significant expression of James' taste.

²² *Ibid.*, p. 60.

It gladdened my very heart to find they were not darkened out of my sight, nor apparently at all injured by time, but were very well kept and varnished, brilliantly framed, and, no doubt, restored by skilful touches if any of them needed it.

Mr. Newman of *The American* remained, like Hawthorne, an outsider. James condemns him above all with the word *complacently*. Here is a millionaire who might have become a great collector, such as James so greatly admired, and who instead ordered six or eight such copies «as large as the original». Over and over again James returns to this lack of taste.

It is to be feared that his perception of the difference between the florid and the refined had not reached the stage of confidence, and that he might often have been seen — as we have already seen him — gazing with culpable serenity at inferior productions²³.

This, for James, was unpardonable and it is impossible to understand or enjoy the novel properly if we overlook this fact. Why otherwise should the novel not have a happy ending, why must the heroine be shut up in a convent and the hero leave Paris for ever, a sadder and wiser man? The sacrifice is not gratuitous but inevitable for James. Mr. Newman was not good enough for the heroine's family in that he was a «commercial man». But James furnished him with a document which could have been used to force the family's hand. At the last moment the document, which could have ruined the family, proves insufficient — against all the probabilities — because James felt himself that the Mr. Newman he had created was unworthy. He had been given every opportunity to learn, but had learnt little. He did the Grand Tour, Belgium, Holland, the Rhineland, Switzerland and Northern Italy, while Paris became for a time his home. But his approach is wrong, he will not make the necessary effort:

He liked everything, he accepted everything, he found amusement in everything; he was not discriminating, his values were as vague and loose as if he had carried them in his trousers pockets²⁴.

²³ *Ibid.*, p. 76.

²⁴ *Ibid.*, p. 77.

James' feelings about the importance of taste are the reason for the «sad» ending. Such a hero has to leave Paris «to stay away for ever».

But to go back to James' boyhood. He saw his first collection of Italian Primitives in America, and was forced sadly to admit that he was bored, and worse, that he «never afterwards stood before a real primitive, a primitive of the primitives, without having first to shake off the grey mantle of that night»²⁵. He describes them in words reminiscent of Hawthorne's own: «this collection of worm-eaten diptychs and triptychs, of angular saints and seraphs, of black Madonnas and obscure Bambinos». This was much more serious than a question of dragon-adorned wall-paper, it is a first and rare example of an open disagreement with the *best taste*. Once again his conscience must be squared — he cannot like Hawthorne simply accept his failure, there must be a more plausible explanation: «I like to think that the collection consisted without abatement of frauds and «fakes» and that if these had been honest things my perception wouldn't have so slumbered»²⁶. Rather than admit to an error in his childish judgement, a lack of perception or a taste as yet unawakened, he questions the authenticity of a whole «shipment» of Primitives (possibly with justice). Here I think, just in this inability to make, or to risk making, an error in judgement, lies the explanation why James, who with his knowledge and extreme sensitivity would have seemed the ideal art critic, somehow falls short: an impression which the reader receives more fully on a wider reading, taking in the whole sweep of James' art criticism, than from any particular comment or passage. He was always cautious, cautious even to the extent of recognizing the dangers of over-caution, so that in *The American* he can write:

«Hang it, I don't care for inanimate canvas or for cold marble beauty; I prefer the real thing!». And Mr. Tristram tossed off this

²⁵ *A Small Boy and Others*, cit., p. 153.

²⁶ *Ibid.*, p. 152.

happy formula with an assurance which the numerous class of persons suffering from an overdose of prescribed taste might have envied him²⁷.

Two distinctions must be drawn here. The cry in favour of life over art is uttered by Mr. Tristram, an unmitigated bounder as far as James was concerned. At the same time « prescribed taste » refers here rather to the number of stars in Baedeker than to what James elsewhere himself calls the best taste. There are many examples in James' novels of people suffering from « the prescribed taste » — the visitors to the Gallery in the scene in *The Golden Bowl* is a late example, while Hawthorne proved from his notebooks to be an almost chronic sufferer. Mr. Newman at work in the Louvre is another example.

He had looked out all the pictures to which an asterisk was affixed in those formidable pages of fine print in his Baedeker; his attention had been strained, his eyes dazzled; he sat down with an aesthetic headache²⁸.

Here, however, the criticism is rather directed to the size of the self-administered dose than to the prescription, for James himself was only too willing to be guided.

A further explanation why James did not strike out more as an art critic may perhaps be found in his status as an amateur. This being so he quite rightly took his stand on his own enjoyment of a work of art. In his review of Fromentin's *Les Maîtres d'Autrefois*, as Mr. Sweeney has pointed out, James took Fromentin to task for a certain over-technicality.

He enters too much, in our opinion, into the technical side, and he expects his readers to care much more than should be expected even of a very ardent art-lover for the mysteries of the process by which the picture was made. There is a certain sort of talk which should be confined to manuals and note-books and studio records²⁹.

²⁷ *The American*, cit., p. 36.

²⁸ *Ibid.*, p. 1.

²⁹ *The Painter's Eye*, cit., p. 118.

Yet in the last analysis the critic must evaluate the work before him. In this evaluation the technical element plays an important part, and here the amateur must rely on the specialist, who may lead him so far from his original impressions as to annul them. The amateur critic, for all his boast of freedom, is very far from being free. While taking his stand on enjoyment James too often allowed himself to be talked off it, whether in favour of the Impressionists or of the Italian Primitives.

The fact that he spent so much of his life in galleries and studios, or that he had tried his own hand and watched William trying his at the visual arts, did little or nothing to help him. The more he looked, the more the possibilities and dangers of error «bristled». There is by contrast a surer tone in James' comments on drama and on writing, as though he could trust his own judgement more thoroughly — a ring of assurance that is frequently wanting in his art criticism.

Perhaps for this reason the collector and critic who never makes a mistake is such a familiar figure in his novels, from the early Rowland Mallet in *Roderick Hudson* to Adam Verver in *The Golden Bowl*. The latter is especially interesting. He is, like Rowland Mallet, an American, and his taste throughout the novel is represented as infallible, but he is an example of the American who has learnt. Behind him is a dark past, before his visit to Europe after the death of his first wife, before his *sense was unsealed*. «He could wince, fairly» to remember the errors into which his taste had been led, looking back from his security of conviction and judgement — the security which we feel James so much envied:

Adam Verver knew, by this time, knew thoroughly; no man in Europe or in America, he privately believed, was less capable in such estimates, of vulgar mistakes³⁰.

He had become the perfect connoisseur, thinking back with a shudder to the time when he had been nothing of the kind, «too decidedly, too dreadfully not». The satisfaction of Adam Verver

³⁰ *The Golden Bowl*, Grove Press, New York, 1952, Book I, p. 142.

lay, James says, in the thought of « the affinity of Genius or at least of Taste, with something in himself — with the dormant intelligence of which he had almost violently become aware »³¹. Here Taste (capital again) comes second only to Genius, showing how highly James prized the inability to make vulgar mistakes, which is the rather negative aspect of it which seems, whether in Adam Verver or in the other collectors of his novels, to have fascinated James most.

The affection and respect with which James treated this character can be seen by his attempt to justify him, just as he tried later to justify his own early lapses. Almost instinctively he provides a screen for him in the figure of his first wife. It was she who had led him astray, in her innocent ignorance, and only her timely death, the collector admits to himself, has saved him:

Would she have led him altogether, attached as he was to her, into the wilderness of mere mistakes? Would she have prevented him from ever scaling his vertiginous Peak — or would she, otherwise, have been able to accompany him to that eminence, where he might have pointed out to her, as Cortez to *his* companions, the revelation vouchsafed? No companion of Cortez had presumably been a real lady: Mr. Verver allowed that historic fact to determine his inference³².

While in his art criticism James may strike us as having little to say, on the larger aesthetic problems he had instead everything. And here he was sure of his ground — but as an artist and not as a critic. In *The Golden Bowl*, the work which by James' own standards comes nearest to the vertiginous peak of perfection, he was concerned with the predicament of the artist. This comes out in the central symbol, in the bowl itself, and as so often happens, the meaning that he gave to the bowl is revealed in a much earlier story, in a passage which, as far as I have been able to check, has gone unnoticed. In « The Author of *Beltraccio* » (1884) we meet the golden bowl in a far from happy metaphor. An author, speaking of the book he is working on, says:

³¹ *Ibid.*, Book I, p. 143.

³² *Ibid.*, Book I, pp. 144-145.

This new affair must be a golden vessel, filled with the purest distillation of the actual; and oh how it worries me, the shaping of the vase, the hammering of the metal! I have to hammer it so fine, so smooth; I don't do more than an inch or two a day. And all the while I have to be careful not to let a drop of the liquor escape!³³

Here the artist is concerned with the shaping and hammering of the bowl, forming and making perfect his work by slow stages, and the precious content is the purest distillation of the actual. In 1888 in «The Lesson of the Master» James returns to the idea of gold as being the material of the artist. Again he is speaking of a writer:

I've touched a thousand things, but which of them have I turned into gold? The artist has to do only with that — he knows nothing of any baser metal³⁴.

In his early work James toyed with a number of symbols for art, taking over the rose of the Aesthetes for example in «The Next Time» (1895), to describe the writing of a book:

that fiery hearted rose as to which we watched in private the formation of petal after petal and flame after flame³⁵.

(Yeats' «Rosa Alchemica» dates from only a year or two later). James had a feel for the symbols in the air, but if the rose was the rose of the Rosecrucians, the Bowl was the San Graal, and was to develop for him until it could indeed hold *the purest distillation of the actual*.

This symbol, as he returned to it in *The Golden Bowl* had gained a further quality in its fragility — it must be both fragile and perfect — crystal covered with gold: «You couldn't scrape it off — it has been too well put on. I don't know when and I don't know how. But by some very fine old worker and by some very beautiful old process»³⁶. And there is no room for imperfection,

³³ *Stories of Artists and Writers, cit., p. 75.*

³⁴ *Ibid., p. 137.*

³⁵ *Ibid., p. 254.*

³⁶ *The Golden Bowl, cit., Book I, p. 118.*

however slight, in a work of art. The bowl has a crack — it must therefore be broken.

The moral interpretation of the symbol has been noted at length by a number of critics, and worked out very thoroughly in a recent book by Mr. Bowden³⁷. I wish here only to draw attention, in view of James' own respect for taste, to the significance which this crack in the golden bowl had for him. The infallible collector, Adam Verver, never himself saw the bowl, while the Prince (the European) saw the crack at a glance. It is the two women, first Charlotte and then the Princess, who in spite of all their taste and subtlety are unaware of the flaw. Both have actually to be told of it. It is difficult for the reader to imagine how important this mistake was in James' own eyes. Given the first description of the bowl « which rang with the finest, sweetest sound » their mistake seems pardonable enough. But for James such an error in judgment was unpardonable, just as a flaw in a work of art was unpardonable. He could accept nothing short of perfection, and perfection working with the most difficult material.

It is only with the breaking of the bowl, the realization of its imperfection, that the Princess can stand at the mantelshelf at the turning point of the book, with the pieces in her hand, holding them together, measuring the fact that though they still fit so perfectly there is nothing to hold them, and preparing for the final separation. James' four main characters, working out their perfectly balanced lives, are successful only in their recognition and acceptance of their failure to keep together. The perfection of the balance, the height at which the performance is being carried out, and the risks being taken, are shown most clearly in the subtlest of torture scenes, where Charlotte wills herself to go through her paces (one sees her as seeing herself condemned to an eternity of such performances in her husband's unique Boston collection) for a group of unworthy and unappreciative visitors:

« The largest of the three pieces has the rare peculiarity that the garlands, looped round it, which, as you see, are the finest possible

³⁷ *The Themes of Henry James*, New Haven, Yale University Press, 1956.

vieux Saxe, are not of the same origin or period, or even, wonderful as they are, of a taste quite so perfect. They have been put on at a later time, by a process of which there are very few examples, and none so important as this, which is really quite unique — so that, though the whole thing is a little *baroque*, its value as a specimen is, I believe, almost inestimable »³⁸.

This speech for thirty seconds sounds even to Maggie like the *shriek of a soul in pain*, which kept up a minute longer would break and collapse, so that even she, the torturer, in the moment of her triumph, almost cries out to her father « Can't she be stopped? Hasn't she done enough? ».

Is Charlotte then one of the Americans who has come to Europe and learnt? Before her marriage she was described as hanging over the golden bowl for a quarter of an hour, unable to discover its flaw. She is certainly described as going to school to Mr. Verver.

One of the attentions she had from immediately after her marriage most freely paid him was that of her interest in his rarities, her appreciation of his taste, her native passion for beautiful objects and her grateful desire not to miss anything he could teach her about them³⁹.

Yet the whole point of her tortured speech in the gallery seems to lie in the fact that it is an excellent performance, she is wonderfully trained, but she is little more than a dancing bear on the Jamesian level. A few pages before, her relation to her husband, Adam Verver, is described in the following terms:

and the likeness of their connection would not have been wrongly figured if he had been thought of as holding in one of his pocketed hands the end of a long silken halter looped round her beautiful neck⁴⁰.

Charlotte in the gallery is presented as another triumph of the connoisseur, another piece ready to be packed back to America, a piece too fine to be valued by gaping visitors, recognizable only by

³⁸ *The Golden Bowl*, cit., Book II, p. 300.

³⁹ *Ibid.*, Book II, p. 294.

⁴⁰ *Ibid.*, Book II, p. 295.

the initiated. Only James could have envisaged such a hell and such a fate as a fitting punishment for the young woman whose love had destroyed the perfect balance of the human relationships in his novel, who had destroyed at least temporarily what was to have been the perfect harmony, «The golden bowl — as it *was* to have been», and it was only his infallible collector, Adam Verver, who was fitted to say (in Maggie's translation of it): «Yes, you see — I lead her now by the neck, I lead her to her doom».

While generally speaking the idea of making the turning point of a long novel the act of breaking the golden bowl seems subtle, the culmination of James' symbolism, yet this symbolic act becomes almost vulgar in comparison with the arch-refinement of the later scene in Mr. Verver's gallery. James is working here on the highest possible plane, where only his taste and genius as an artist could guide him. All vulgar expression of feeling on the natural level had been dispensed with by Maggie in a wonderful passage after the breaking of the golden bowl:

the rights of resentment, the rages of jealousy, the protests of passion... figured nothing nearer to experience than a wild eastern caravan, looming into view with crude colours in the sun, fierce pipes in the air, high spears against the sky, all a thrill, a natural joy to mingle with, but turning off short before it reached her and plunging into other defiles⁴¹.

With this triumphant farewell to all that was vulgar in passion James was no longer dealing with the actual, but with *the purest distillation of the actual*, and it is with this that at the end his own gold and crystal bowl is filled, a challenge to the connoisseur.

BARBARA MELCHIONI

⁴¹ *Ibid.*, Book II, p. 243.

HENRY JAMES AND ITALY

In his short story «Four Meetings» (1877), published when he was thirty-four of age, Henry James has his well-travelled narrator, who is really patterned after himself, speak as follows to an untravelled New England maiden:

«There's one [country] I love beyond any. I think you'd do the same».

Her gaze rested as on a dim revelation and then she breathed «Italy?»

«Italy», I answered softly too; and for a moment we communed over it¹.

The interchange may seem a little precious, but the narrator is being perfectly sincere, and so was Henry James. For thirty years later that thoroughly seasoned traveller wrote as follows to a friend, having concluded his final of many many visits to Italy:

...incomparably the old *coquine* of an Italy is the most beautiful country in the world — of a beauty (and an interest and complexity of beauty) so far beyond any other that none other is worth talking about².

And so it all was, through all the years for James, from his first almost drunken initiation into Italian beauty, both natural and man-made, to the very end of his days. He first descended upon Italy in September, 1869, and not only was the youth of twenty-six enthralled on his road to Rome by way of Venice and Florence — for here were paintings, buildings, statues, ruins, and scenery almost beyond his dreams — but he was also puzzled. Why had his parents never brought him to this wondrous land during the

¹ *The Novels and Tales of Henry James: The New York Edition*, 26 vols. (New York: Charles Scribner's Sons, 1907-1917), XVI, p. 272.

² *The Letters of Henry James*, ed. by Percy Lubbock, 2 vols. (New York: Charles Scribner's Sons, 1920), II, 80.

several trips the entire cosmopolitan and deliberately rootless family made³? The wealthy father, the devoted mother, and the five children had left New York in 1855 to begin a three-year residence in Europe, first settling in Geneva and then moving to London, Paris, and elsewhere. Hardly more than a year after their return to America, the family again moved to the Old World; but eleven months later they returned to the United States. The Civil War and the studies of the two oldest sons, William and Henry, combined to delay further travel until later. But from his very early days the future novelist's curiosity had been sharpened by paintings of Tuscan scenes which decorated the parlors of the family residence in New York and of which the accuracy was learnedly discussed before the imaginative boy⁴. Therefore, in the formative years now ended, as young James was often to ponder, it was strange that Italy had remained an unopened chapter.

When he did descend in triumph on Rome, his response was instantaneous delight. In October, 1869, he wrote to his favorite brother, William, a most enthusiastic letter, part of which follows:

Here I am... in the Eternal City... From midday to dusk I have been roaming the streets... At last — for the first time — I live! It beats everything: it leaves the Rome of your fancy — your education — nowhere. ... I went reeling and moaning thro' the streets, in a fever of enjoyment. In the course of four or five hours I traversed almost the whole of Rome and got a glimpse of everything — the Forum, the Coliseum (stupendissimol), the Pantheon, the Capitol, St. Peter's, the Column of Trajan, the Castle of St. Angelo — all the Piazzas and ruins and monuments. The effect is something indescribable... Even if I should leave Rome tonight I should feel that I have caught the keynote of its operation on the senses... I have looked along... the Appian Way and seen... the Coliseum... I've trod the Forum and I have scaled the Capitol. I've seen the Tiber... From... a great chapel of St. Peter's I have heard ... the papal choir... In fine I've seen Rome, and I shall go to bed a wiser man than I last rose...⁵

³ ROBERT C. LE CLAIR, *Young Henry James: 1843-1870* (New York: Bookman Associates, 1955), p. 433.

⁴ HENRY JAMES, *A Small Boy and Others*, in *Autobiography*, ed. by F. W. DUFEY (New York: Criterion Books, 1956), pp. 153-154.

⁵ *Letters*, I, 24-25.

Those were juvenile intonations, to be sure, and the years of later travel and residence, and time itself, were to modify them sharply. For example, during his final visit to Rome, which began in April, 1907, James complained in one letter of the «now highly-developed heat and dust and glare»⁶ and added in another letter, more violently and, I am certain, less literally, that «I feel that I shouldn't care if I never saw the perverted place again»⁷. Even his adored Florence he intemperately branded late in life as «vulgarized»⁸. Indeed, throughout his career James often wrote that many regions in Italy sacred to him were being polluted by streams of tourists and falsely gilded by those purveying to them. Nonetheless, though his travel writings and private letters developed a note of wistfulness too quickly, James found rest, spiritual refreshment, and artistic inspiration in dozens of havens throughout the Italy he knew intimately, for he returned to its fountains again and again.

In fact, after his first visit in 1869, he returned to Italy again within three years in the company of his aunt and his sister. Family guide though he was, he still had time to observe Venice so closely that he wrote for magazine publication that year a fine little essay called «Venice: An Early Impression». A few months later James, now alone again, left a Paris residence to settle for six delightful months in Rome, and more Italian sketches resulted, including the impressionistic «A Roman Holiday» and the haunting «The After-Season in Rome» (both 1873)⁹. These early pieces make clear both James's accuracy and thoroughness of observation and his decided preference for solitude when in Italy.

Very early in 1874 James was obliged to leave Rome, not exclusively because as he wrote a friend that city had «too many distractions and a languifying atmosphere»¹⁰, but instead specifically

⁶ *Ibid.*, II, 74.

⁷ *Ibid.*, II, 79.

⁸ *Ibid.*, II, 81.

⁹ All of these sketches, and nineteen others, are collected and reprinted in HENRY JAMES, *Italian Hours* (Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1909).

¹⁰ *Letters*, I, 35.

because his brother William, visiting in Rome, had contracted malaria and withdrawn to Florence, where Henry followed to attend him. Florence, «the little treasure-city»¹¹, as he called it, was not new to James at this time: as early as 1870 he had written that it was part of his destiny¹². But later he was to remember 1874 and Florence with special fondness, since it was then and there that he had written much of *Roderick Hudson* (1875), his first important novel. Its preface, composed thirty years later for the collected edition, glows with memories of the «rather dusty but ever-romantic glare of Piazza Santa Maria Novella»¹³; actually, as James admits, he was homesick for Florence when he was finishing *Roderick Hudson* in New York a few months later.

Later visits time and again only confirmed his love of Florence and its environs, and for other favorite Italian cities. In 1875 he decided¹⁴ to live in Europe for some time, and, to quote from his private notebook, «Europe for me then meant simply Italy». However, as he added at once, Italy, «lovely and desirable though it was, didn't seem as a permanent residence, to lead to anything»¹⁵. So he settled first in Paris, then in London, which was destined to be his home for forty years. Yet Italy drew him down often, what he later complainingly called in a letter to William his «few dips into Italy»¹⁶. Those «few dips» might have satisfied less demanding travellers: actually, James was in Italy for from weeks to months in 1877, 1879, 1880, 1881, 1884, 1887, 1888, 1890, 1892, 1899, and finally

¹¹ *Italian Hours*, p. 171.

¹² RALPH BARTON PERRY, «Henry James in Italy», *The Harvard Graduates' Magazine*, XLI (June, 1933), 199.

¹³ HENRY JAMES, *The Art of the Novel: Critical Prefaces* (New York: Charles Scribner's Sons, 1934), p. 7.

¹⁴ See F. W. DUPRE, «The Great Decision», *Henry James. The American Men of Letters Series* ([New York]: William Sloane Associates, 1951), pp. 67-86.

¹⁵ *The Notebooks of Henry James*, ed. by F. O. Matthiessen and Kenneth B. Murdock (New York: Oxford University Press, 1947), p. 24. James rejected Italy as a permanent home for two main reasons: its beauties were increasingly distracting to his works, and it was not closely enough connected with the late nineteenth-century Anglo-French literature in which he had been reared and of which it was his ambition to become a part.

¹⁶ *Letters*, I, 417.

1907¹⁷. Venice, Florence, and Rome remained his favorite areas, and probably in that order.

Of his love for Florence and Rome I have perhaps adduced sufficient proof for now. Let me therefore turn now to Venice, which James knew thoroughly from repeated residences there, usually at the Palazzo Barbaro. From the first he adored this city, with its many sounds and colors, its Grand Canal and San Marco, and its immortal Tintoretto, Carpaccio, and Bellini — «the dazzling Venetian trio», as he described them in a splendid essay entitled «Venice» (1882)¹⁸. The happiest of professional memories were also associated with the place: *The Portrait of a Lady*, started in Florence in 1880, was finished in Venice a year later¹⁹. As James reminds himself in his private notebook,

It was a charming time; one of those things that don't repeat themselves; I seemed to myself to grow young again. The lovely Venetian spring came and went, and brought with it an infinitude of impressions, of delightful hours. I became passionately fond of the place, of the life, of the people, of the habits... I lodged on the Riva, 4161, *quarto piano*. The view from my windows was *una bellezza*; the far-shining lagoon, the pink walls of San Giorgio, the downward curve of the quay, the gondolas in profile. Here I wrote diligently every day and finished, or virtually finished, my novel²⁰.

And James tells us publicly, in his preface to *The Portrait of a Lady*, that the Venetian drama outside his windows was so splendid and many-voiced that it often wooed him from his desk.

... the waterside life, the wondrous lagoon spread before me, and the ceaseless human chatter of Venice came in at my windows, to which I seem to have been constantly driven, in the fruitless fidget of composition, as if to see whether, out of the blue channel, the ship

¹⁷ LYON B. RICHARDSON, *Henry James: Representative Selections, with Introduction, Bibliography, and Notes* (New York et al.: American Book Company, 1941), pp. cxiii-cxx; MORTON DAUWEN ZABEL, ed., *The Portable Henry James* (New York: The Viking Press, 1951), pp. 31-33.

¹⁸ *Italian Hours*, p. 24.

¹⁹ *Notebooks*, pp. 30-32.

²⁰ *Ibid.*, p. 31.

of some right suggestion, of some better phrase, of the next happy twist of my subject, the next true touch for my canvas, mightn't come into sight. But I recall vividly enough that the response most elicited, in general, to these restless appeals was the rather grim admonition that romantic and historic sites, such as the land of Italy abounds in, offer the artist a questionable aid to concentration when they themselves are not to be the subject of it. They are too rich in their own life and too charged with their own meanings merely to help him out with a lame phrase; they draw him away from his small questions to their own greater one...²¹

The Venetian voice always called to James. He answered it often but apparently was never satisfied. It must have seemed Siren-like to him in London in June of 1897, for example, when, surrounded by work, he wrote to a friend, «The voice of Venice, all this time, has called very loud. But it has been drowned a good deal in the click of the typewriter to which I dictate...»²². And after his final trip to Italy, which of course included a short stay at the Barbaro in Venice, he may have written petulantly of certain changes in some Italian cities, as has been stated, but not so of his changeless favorite: «I spent [he tells a correspondent] ... two divine weeks at Venice -- at the Barbaro ... Venice never seemed to me more loveable»²³. Perhaps while so writing he turned back the leaves of his memory and remembered that many works besides *The Portrait of a Lady* were intimately connected with lovable Venice. Several essays, for example «The Grand Canal» (1892) and «Casa Alvisi» (1902), concerned admired spots there²⁴. A few stories were conceived, and others written, there. For two examples among more, «A London Life» (1888) was begun in a Venetian palace in «a room with a pompous Tiepolo ceiling and walls of ancient pale-green damask», as its preface tells us²⁵, while the short novel *The Reverberator* (1888) grew from

²¹ *The Art of the Novel*, pp. 40-41.

²² *Letters*, I, 256.

²³ *Ibid.*, II, 81.

²⁴ Reprinted in *Italian Hours*.

²⁵ *The Art of the Novel*, p. 135.

the notoriety attaching to a tactless American woman's exposure of Venetian society manners in a letter to a New York newspaper²⁶. And still other stories and novels, if not conceived or born in Venice, have their beautiful settings there, as I shall indicate in a moment.

So Rome, Florence, and Venice delighted James; but so did countless other Italian centers of art and natural beauty. In Milan he admired the Cathedral, responded feelingly to Leonardo's «Last Supper», stood before Raphael's «Marriage of the Virgin» at the Brera, and so on²⁷. Como and its environs inspired this simple statement: «One can't describe the beauty of the Italian lakes»²⁸. Perugia he called «the little City of the infinite View»²⁹; Narni too gave him a view, «exactly as like the bit of background by an Umbrian master as it ideally should have been»³⁰; Assisi was «a vignette out of some brown old missal»³¹. Late in life Subiaco was a thrill, for it was to James then «conventional 'wild' Italy raised to the highest intensity, and ideally, the sublimely conventional and wild, complete and supreme in itself, without a disparity or a flaw»³². Siena exerted a constant appeal, and of it James wrote two fine essays which more than thirty years separated³³. As for Ravenna, he «had nothing but smiles — grave, reflective, philosophic smiles, ... such as accord with the historic dignity, not to say mortal sunny sadness, of the place»³⁴; he follows this effusion with solid descriptions of Sant'Apollinare Nuovo, Santi Nazaro e Celso, the grave of Dante, and the Pineta. Finally, as we move south with him, we may read that the Bay of Naples struck James as «the last

²⁶ *Notebooks*, pp. 82-83; see also *The Art of the Novel*, pp. 183-186.

²⁷ *Italian Hours*, pp. 126-130; however, *apropos* of the last-named painter, I should perhaps quote the following from James: «... if it came to a question of keeping or losing between half-a-dozen Raphaels and half-a-dozen things it would be a joy to pick out at the Academy [in Florence], I fear that, for myself, the memory of the Transfiguration, or indeed of the other Roman relics of the painter wouldn't save the Raphaels»; *Italian Hours*, pp. 385-386.

²⁸ *Ibid.*, p. 147.

²⁹ *Ibid.*, p. 331.

³⁰ *Ibid.*, p. 321.

³¹ *Ibid.*, p. 322.

³² *Ibid.*, pp. 305-306.

³³ See the two parts of «Siena Early and Late», in *Italian Hours*, pp. 345-372.

³⁴ *Ibid.*, p. 469.

word », that Capri oddly seemed « beautiful, horrible and haunted » with its « splendid couchant outline », and that Naples proper « is at the best wild and weird and sinister », and yet during his last visit there seemingly « seated more at her ease in her immense natural dignity »³⁵. We have no time to do more than mention such other places, great and small, known and loved well by James, as Bologna, Castel Gandolfo, Cortona, Orvieto, Pisa, Pompei, Spezia, Torino, Terracina, and Vallombrosa. All in all, therefore, it seems incredible that this richly fortunate traveller should write the following statement to his brother William late in life:

I have practically never travelled at all... I've only gone for short periods, a few times — so much fewer than I've wanted — to Italy... These visions I've had, one by one, all to give up — Spain, Greece, Sicily, any glimpse of the East...³⁶

The more important half of my subject remains to be considered now. Italy served Henry James best not by providing him subjects for travel sketches, charming or penetrating though the results might be, but instead by aiding his literary art in two subtler ways: Italy laid before James's vision scene after scene upon which to cast his fictional actions, and Italy filled his mind with clustered images which he frequently drew upon for figurative description.

It is interesting that twenty-eight of James's 135 short stories and novels are cast entirely in Italy, or include Italian characters. Sometimes the plot might have been transplanted to another land of James's acquaintance — to England or America, to France, or even to Germany or Switzerland — with no vital change in effect. For example, « Benvolio » (1875), a youthful tale cast vaguely in Italy and mentioning « the cardinals, the princesses, the ruins, the warm southern rides which seemed the voice of history itself »³⁷, is really a landless allegory showing the artistic temperament torn between art and love, and further torn between love of social prominence and

³⁵ *Ibid.*, pp. 481, 482, 497.

³⁶ *Letters*, I, 417.

³⁷ *The Novels and Stories of Henry James: New and Complete Edition*, 35 vols. (London: Macmillan and Company, 1921-1923), XXIV, 352.

love of intellectuality. So the setting is unimportant. But just as often the vibrantly pictured setting is vital. Here are some examples. The achieved treasures of the Uffizi and the Pitti combine to form a perfect foil for the ineffectual, would-be painter in «The Madonna of the Future» (1873), who delays and delays and never puts paint on canvas. Florence and Rome in *The Portrait of a Lady* are solidly drawn; the former city is the beautiful place of Isabel Archer Osmond's hideous marriage, and the latter the scene of her regular residence. Fine imagery makes Naples a beautiful backdrop for the middle episodes of «Georgina's Reasons» (1884) — Naples with its Bay which «would have looked painted if you had not been able to see the little movements of the waves», and its Vesuvius crowned by its «breathing crest ...»³⁸. The canals and villas of Venice are a fine feature of «The Aspern Papers» (1888), while the same rain-drenched, sun-gilded city, in which death finds Milly Theale, is impressionistically painted in the famous Jamesian final manner in *The Wings of the Dove* (1902).

Sometimes the Italian characters are central in their plots, as is Marco Valerio, the curious hero of «The Last of the Valerii» (1874), a young bearded Roman count who worships a statue of Juno exhumed from his villa grounds, until his perturbed American wife buries it again and brings Marco back from the pagan past. Just as often an Italian is a minor character in a work, as is the flexible, attractive Oronte, who in «The Real Thing» (1893) turns up in a British painter's studio and becomes a unique valet-model. Curiously, there are no Italian villains in James's fiction, though many readers might offer as a possible candidate Prince Amerigo, Maggie Verver's wayward husband in *The Golden Bowl* (1904); but it is really the dangerous emotion of excessive pity which villainously drives all four central characters into their horrible tangle — fortunately pity can extricate them too³⁹. Other readers might offer Giovannelli as villain, since he takes the titular heroine of «Daisy Miller»

³⁸ *Ibid.*, XXV, 292.

³⁹ For this interpretation I am indebted to OSBORN ANDREAS, *Henry James and the Expanding Horizon: A Study of the Meaning and Basic Themes of James's Fiction* (Seattle: University of Washington Press, 1948), pp. 73-74.

(1879) one night to the Coliseum, where she contracts the Roman *perniciosa* of which she dies. But the interpretation that Giovanelli scensed Daisy's unrequited love for the American narrator and therefore in frustration killed the girl is, I think, unsatisfactory: Giovanelli is a somewhat oily opportunist but is hardly a murderer, and he too might have caught the fatal fever.

Very seldom does James have a character from one novel or story reappear in a later one. A pair who do are Christina Light, who is half Italian, and the Prince Casamassima. They wed in Rome late in the novel *Roderick Hudson* (1875). Then ten years later, James has Christina reappear in London as the wayward heroine of *The Princess Casamassima* (1885), followed by her outraged husband, no longer fatuous as in the first novel but now brooding and pathetic. But the best example of a reappearing character is the magnificent sculptor Gloriani, another Italian and the only personage to figure in three of James's fictional pieces. We first see him in *Roderick Hudson*, offering encouragement to young Hudson in Rome. Next we meet him in *The Ambassadors* (1903), where he is even more experienced, even more wondrous, and is thrilling to the hero Strether because of his so obviously having lived: it is in Gloriani's Paris garden that Strether tells a young American to live all he can. And we see the magnificent sculptor a final time in the short story «The Velvet Glove» (1909), in which he is still attracting all manner of art folk to his famous Paris salon.

If there are several Italian heroes in James's fiction, there are also a few Italian victims. In addition to the Prince Casamassima, whose wife makes his life a misery, we find the Count Gemini, whose wife is the sister of Gilbert Osmond, the effete villain in *The Portrait of a Lady*; Amy Gemini has her virtues, as for example her courage in warning Isabel, but those virtues do not include marital fidelity. Another victim is the charmingly drawn, sweetly named Angelo Beati, in the unimportant early tale called «Adina» (1874). An American named Scrope cheats Angelo out of a valuable topaz; when Angelo learns the truth, he takes the simple revenge of winning and eloping with Scrope's fiancée Adina. In

«Miss Gunton of Poughkeepsie» (1900) the heroine Lily Gunton seeks to humble the proud family of her fiancé, a Roman prince, by forcing her prospective mother-in-law to take the first step, that of sending her a written invitation to call. The pressured woman does so finally, but too late: the engagement has been broken. The prince, however, is not a completely innocent victim, for James hints that possibly his main concern was with Miss Gunton's money.

Other strictly Italian characters in the fiction are few: in fact, of an incomplete list of just less than 350 characters in James, as printed in one book⁴⁰, only nine are Italians. While these totals are not complete, the proportion is undoubtedly accurate.

More of James's characters are American, English, or French; for, just as James knew the English and French languages much better than he knew Italian⁴¹, so he also knew more intimately American, British, and French society. And, although Italy appealed to him strongly from first to last, it should be mentioned that as the decades advanced James turned more and more from Italian settings for fiction to settings of other lands. In fact, of his novels and stories set at least partly in Italy or having an Italian personage or two, nearly half are to be dated before 1880, and all but a few before 1890, although he was writing fiction until a short

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 175-179.

⁴¹ James's French, in the words of one of his biographers, «was more than good, it was phenomenal» (DUPRE, *Henry James*, p. 91): he wrote letters in French (see, for example, in *Letters*, I, 108-109, and in *The Selected Letters of Henry James*, ed. by LEON EDEL [New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1955], pp. 147-148, two to Alphonse Daudet, whose *Fort Tarascon* he translated into English) and mastered the French theater of his day (see his letter to William James, July 29, 1876 — «I know the Théâtre Français by heart! —» — [*Selected Letters*, p. 51], and his essay «The Théâtre Français», in *French Poets and Novelists* [London: Macmillan and Co., Ltd., 1878], pp. 316-344). His Italian was much less fluent, for he confesses once attending Carlo Goldoni's *I Quattro Rusteghi* and «but half follow[ing]» its Venetian dialect (*Italian Hours*, p. 293). However, Edel writes that «When in Italy, he occasionally moved in Italian literary circles, as his essays on D'Annunzio and Matilde Serao suggest» (EDL, ed., *Selected Letters*, p. 137). It is interesting to observe the frequency with which James dots both letters and notebooks with *coco's*, *baria's*, *pazienza's*, *speriamo's*, and the like; but when he is seriously questioning a literary problem in the privacy of his notebook he uses, if not English, only French, often even to the extent of calling himself *mon bon*. Finally, James knew some German but appears to have disliked the language (see LEXIAER, *op. cit.*, pp. 312-320).

time before his death in 1916. Two magnificent exceptions to what I have been saying are the late novels *The Wings of the Dove* (1902) and *The Golden Bowl* (1904). It almost seems that James, feeling sorry at the turn of the century for having neglected his beloved Italy, turned back to her penitently.

Through all his career James constantly paid Italy the subtle tribute of confessing, in the figurative imagery of his fiction, that visions of Italian art had sunk deep into his unconscious mind, there to remain until needed for pictorial or illuminating comparisons. To me James's metaphors and similes which derive from deep love and thorough knowledge of the old Italian masters comprise a surer proof of his tender love of Italy than most of the dozens and dozens of pages he devoted in his numerous Italian sketches to literal descriptions of masterworks. First let us briefly consider these literal laudatory descriptions and then the greater homage to the masters in the form of figurative comparisons based on their art.

James the travel-writer dealt rather often in superlatives and rhapsodies when he described the art works he saw. Thus, in Venice Tintoretto's «Rape of Europa» is «the happiest picture in the world», Bellini's work in the sacristy of the Frari «seems painted with molten gems, which have only been clarified by time», and Carpaccio's «St. Jerome» at S. Giorgio Schiavoni is «a pearl of sentiment, and ... a ruby of colour»⁴². In Rome we find James writing that Michelangelo's «Pietà» is «indeed to my sense the rarest artistic combination of the greatest things the hand of man has produced»⁴³, and describing the Villas Borghese, Mellini, and Medici in hyperbolic terms. From Assisi he reports of Giotto — «Meagre, primitive, undeveloped, he yet is immeasurably strong ... The something strange that troubles and haunts us in his work springs ... from a kind of fierce familiarity»⁴⁴. Among the Florentines James gives high praise to Botticelli — «the only Florentine save Leonardo and Michael in whom the impulse was original and the inven-

⁴² *Italian Hours*, pp. 31, 33, 36.

⁴³ *Ibid.*, p. 209.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 325.

tion rare »⁴⁵ — but reserves his love for Andrea del Sarto, « that most touching of painters who is not one of the first »⁴⁶. He calls the Uffizi « the great central treasure-chamber of the town »⁴⁷; but the Pitti he regards as merely « splendid rather than interesting »⁴⁸, with its array of masterpieces which « jostle each other ... [and] ... fatigue our imagination »⁴⁹. Nonetheless, of Veronese's « Baptism of Christ » in the Pitti James writes, « We ask ourselves whether painting as such can go further »⁵⁰. In the Siena Cathedral he notes the library and the sacristy decorations of Pinturicchio, « coolest and freshest and signally youngest and most matutinal (as distinguished from merely primitive or crepuscular) of painters »⁵¹.

But the supreme homage that James the fiction-writer pays to the old Italian masters lies in many of his metaphors and similes. Of more than four hundred painting images in his fiction, some seventy directly name more than thirty painters. Of these thirty, the Italians have a clear majority, with Titian, Veronese, Michelangelo, and Raphael⁵² leading in that order. If such indirect statistics are at all reliable, Titian was a beloved favorite of James's, for in his *Portrait of a Lady*, for example, he praises Titian wondrously by having a friend praise the heroine Isabel thus: « 'A character like that', he said to himself — 'a real little passionate force to see at play is the finest thing in nature. It's finer than the finest work of art — than a Greek bas-relief, than a great Titian, than a Gothic cathedral' »⁵³. An attractive woman in James's posthumously published novel *The Sense of the Past* (1917) is said to resemble « an Italian princess of the *cinquecento*, and Titian or the grand Veronese might, as the phrase is, have signed her image »⁵⁴. More colorfully, a helpful friend regards Milly Theale's Venetian *palazzo* in *The Wings of the Dove*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 385.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 185.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 384.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 400.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 383-384.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 406.

⁵¹ *Ibid.*, p. 365.

⁵² However, for an adverse opinion of Raphael see footnote 27 above.

⁵³ *New York Edition*, III, 86.

⁵⁴ *Ibid.*, XXVI, 7.

as «'... a Veronese picture, as near as can be — with me as the inevitable dwarf, the small blackamoor, put into a corner of the foreground for effect'»⁵⁵. Also, James often achieves particular desired aims by using lesser-known Italian painters in his imagery: thus, one angular woman is said to resemble a portrait in a Ghirlandaio fresco⁵⁶; a Utopian dream valley is like «some old Italian picture, some Carpaccio or some early Tuscan»⁵⁷; Roderick Hudson is called «'a Pinturicchio-figure ... come to life'»⁵⁸; and so on. James could hardly praise his favorite Italian painters more highly than by this often-used device of making their works the basis of numerous imagistic comparisons in his own sacredly executed canvases.

The infrequent sculpture images in James do not usually suggest that the carved originals are specifically Italian. Only one such figure points to a definite sculptured work as source; Marco Valerio, in «The Lust of the Valerii», is said to have a head «like some of the busts in the Vatican ... a head as massively round as that of the familiar bust of the Emperor Caracalla, and covered with the same dense sculptural crop of curls»⁵⁹. In *The Golden Bowl*, famous for containing James's notable final style, we find proof of its author's continued love of Florence and Rome. Charlotte Stant's lithe arms seem to her lover Prince Amerigo to have «the completely rounded, the polished slimness that Florentine sculptors in the great time had loved and of which the apparent firmness is expressed in their old silver and old bronze». Maggie, heroine of the same novel, has in the eyes of her devoted father «the appearance of some slight slim draped 'antique' of Vatican or Capitoline hills ... set in motion ... and yet ... keeping still the quality, the perfect felicity, of the statue»⁶⁰.

And so we must all agree that Henry James, distinguished American novelist, knew well and abundantly praised his beloved Italy.

⁵⁵ *Ibid.*, XX, 206.

⁵⁶ *Ibid.*, III, 372.

⁵⁷ *Ibid.*, XVI, 252.

⁵⁸ *Ibid.*, I, 191.

⁵⁹ *New and Complete Edition*, XXVI, 4.

⁶⁰ *New York Edition*, XXIII, 46-47, 187.

Other Jameses did too; and when the sister Alice died in 1892 the brother William reverently consigned her ashes to a Florentine urn on which were graven lines from Dante, and placed all in the cemetery at Cambridge, Massachusetts. One of Henry James's finest passages of writing, intended when penned in 1905 for his private notebook only, records his reverent memory of a visit to the cemetery. With it I shall close.

Everything was there, everything *came*; the recognition, stillness, the strangeness, the pity and the sanctity and the terror, the breath-catching passion and the divine relief of tears. William's inspired transcript, on the exquisite little Florentine urn of Alice's ashes, William's divine gift to us, and to her, of the Dantcan lines —

*Dopo lungo esilio e martiro
Viene a questa pace —*

took me so at the throat by its penetrating *rightness*, that it was as if one sank down on one's knees in a kind of anguish of gratitude before something for which one had waited with a long, deep *ache*. But why do I write of the all unutterable and the all abysmal? Why does my pen not drop from my hand on approaching the infinite pity and tragedy of all the past? It does, poor helpless pen, with what it meets of the ineffable, what it meets of the cold Medusa-face of life, of all the life *lived*, on every side. *Basta, Basta!*⁶¹

ROBERT L. GALE

⁶¹ *Notebooks*, p. 321.

JAMES E TROLLOPF.

Chi è familiare con l'opera di Henry James o con il suo saggio su Trollope¹ potrà sorprendersi a tale accostamento. Tanto infatti è stato detto sul rapporto George Eliot-James² o Hawthorne-James³, ma quasi inosservate sono passate le affinità tra Trollope e James. Tuttavia alcune righe a esempio del volume di Mario Praz, *La Crisi dell'Eroe nel Romanzo Vittoriano*⁴: «ma la specialità di Trollope sono i caratteri perversamente ostinati..., ragazze che per orgoglio o spirito di sacrificio respingono l'uomo amato»⁵ fanno balzare alla mente di un lettore appassionato di James, Fleda Vetch di *The Spoils of Poynton*. E non è senza ragione che un altro critico⁶, proprio a proposito dei personaggi di James, ed esattamente di Fleda Vetch, fa uso del termine «Quixotic sense of honour» che ci rammenta il «sheer Quixotism» di conio trollopiano, applicato da Mario Praz a Phineas Finn.

È vero che in James c'è un atteggiamento insofferente nei confronti di Trollope, ma se ben lo si osserva ci si accorgerà come esso si temperi non appena, (come pure Cornelia Pulsifer Kelley ebbe a dire nel suo studio delle prime opere di Henry James)⁷, dall'attività critica questi passi all'attività creativa. Termini quali «general mediocrity» parlando di *Can You Forgive Her?* o «stupid

¹ HENRY JAMES, *Anthony Trollope*, pubblicato in *Partial Portraits*, London & New York, Macmillan, 1888. Vedi pure *The Art of Fiction and Other Essays*, a cura di MORRIS ROBERTS, New York, Oxford University Press, 1948, qui usato per le citazioni.

² Vedi F. R. LEAVIS, *The Great Tradition*, London, Chatto & Windus, 1948.

³ Vedi F. O. MATTHESSSEN, *American Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1949 e M. BEWLEY, *The Complex Fate: Hawthorne, Henry James and Some Other American Writers*, London, Chatto & Windus, 1952.

⁴ MARIO PRAZ, *La Crisi dell'Eroe nel Romanzo Vittoriano*, Firenze, Sansoni, 1952.

⁵ *Op. cit.*, p. 283.

⁶ J. WARREN BEACH in: *The Method of Henry James*, Philadelphia, Albert Saifer Publisher, 1954.

⁷ CORNELIA PULSIFER KELLEY, *The Early Development of Henry James*, University of Illinois Studies in Language and Literature, Urbana, Illinois, 1930.

book» a proposito di *The Belton Estate*⁸ si mutano improvvisamente in lodi per *Linda Tressel*, di cui sebbene pubblicato anonimo, James individua subito l'autore⁹.

E certo non mancano punti di contatto tra i due scrittori: fedeli interpreti del mondo circostante entrambi, rifuggenti da meri sentimentalismi, intenti a scoprire la bellezza interiore di un personaggio o di un paesaggio, pronti a fare riapparire in un romanzo successivo una creazione più cara alla loro fantasia, a descrivere con uno spirito critico emulo di Thackeray e più tardi di Proust, le piccole invidie, i puntigli, le inimicizie della vita di società, a penderare sui dubbi o sulle incertezze nella condotta di individui, la cui vita, priva di difficoltà materiali, si esacerba in problemi psicologici.

E se pure da un lato l'*Autobiografia* di Trollope ci presenta una personalità troppo costretta entro gli schemi di una severa *routine*, che quasi ci infastidisce per la meticolosità con la quale si dedica al calcolo giornaliero delle pagine compilate o da compilarsi, delle cifre ricavate con le opere; dall'altro dobbiamo riconoscere che anche per James l'arte è una fatica quotidiana, a ritmo regolare, e che la minuta descrizione delle origini di una idea, delle proprie opinioni in tema di letteratura, perfino l'esigenza di premettere una prefazione a un'opera quale *The Vicar of Bullhampton*, sono necessità altrettanto vive per Trollope che per il James dei *Notebooks* o delle *Prefazioni*. Così il compiacersi, in Trollope, di trasformare un'opera narrativa in opera teatrale, *The Vicar of Bullhampton*, per esempio, in *Did He Steal It?* o, seguendo il processo inverso, *The Noble Jilt* in *Can You Forgive Her?* ci rammenta simili tentativi jamesiani di dare forma drammatica a *Daisy Miller* o a *The American*, per citarne alcuni¹⁰. Tentativi che tuttavia erano destinati da ambo le parti al fallimento perché troppo, nei due scrittori, l'intensità drammatica si esauriva in schermaglia dialogica o simbolismo.

⁸ *Op. cit.*, pp. 48, 49.

⁹ *Op. cit.*, p. 93.

¹⁰ Vedi: NEMI D'AGOSTINO, « Sul Teatro di Henry James » in: *Studi Americani*, n. 2, Roma, 1956.

Nemmeno il rapporto Inghilterra-America sembra essere stato trascurato da Trollope, dopo le sue visite oltre-Atlantico, e non è da meravigliarsi che nel suo saggio James se ne compiacesse con l'osservare che a paragone di altri scrittori britannici questi era dotato di una felice capacità divinatoria in tema di carattere americano. E neppure gli sfuggì il fatto che varie volte nelle opere di Trollope un rappresentante dell'aristocrazia britannica fosse stato onorato della mano di una ragazza americana, tanto da farci quasi pensare alle sue proprie eroine quando concludeva che prima o poi la ragazza americana avrebbe fatto il suo ingresso nella letteratura inglese¹¹.

In effetti, oltre ad aver visitato il Nuovo Continente più volte, Trollope aveva, nell'autunno del 1860, incontrato a Firenze una giovane americana, di molti anni più giovane di lui: la probabile ispiratrice di *An Old Man's Love*, scritto una ventina d'anni più tardi. La figura di Kate Field, per la quale egli sembra aver concepito una dolce passione, rivive in una delle pagine dell'*Autobiografia*¹² benché Trollope si guardi bene dal nominarcela. E una delle numerose lettere a lei indirizzate e raccolte tra le memorie della sua vita da Michael Sadleir — in data 23 agosto 1862 — è per noi di particolare interesse riguardo al rapporto Inghilterra-America perché vi troviamo:

I was thinking to-day nature intended me for an American rather than an Englishman. I think I should have made a better American. Yet I hold it higher to be a bad Englishman, as I am, than a good American as I am not¹³.

La reticenza, in tema di esperienza amorosa, alla quale si accennava un momento fa, è pure una delle caratteristiche fondamentali di Henry James. Basti pensare alla soave figura di Minny Temple, la cugina che morì giovanissima, per la quale tutto ci lascia supporre che egli abbia nutrito un tenero affetto e che ispirerà

¹¹ *Op. cit.*, p. 62.

¹² A. TROLLOPE, *An Autobiography*, New York, Toronto, Oxford University Press, 1947, p. 288.

¹³ M. SADLEIR, *Trollope, A Commentary*, London, Constable & Co. Ltd, 1947, p. 236.

le figure di Isabel Archer di *The Portrait of a Lady* e di Milly Theale di *The Wings of The Dove*. Immagini tra le più soavi del mondo jamesiano, recanti in sé qualcosa della dolcezza tragica di una Cordelia o di un'Ofelia, nel doppio sentimento di attaccamento alla vita e di rinuncia ad essa.

Altrettanta è la dolcezza delle creazioni trollopiane, secondo il James stesso: «Trollope's genius is not the genius of Shakespeare, but his heroines have something of the fragrance of Imogen or Desdemona», ci dice nel suo saggio¹⁴.

Proprio qui, direi, sta la più intima affinità tra i due scrittori: l'idoleggiamento di una femminilità dolce, e a un tempo forte, sana, morale. Poco interessa a Trollope l'aspetto esterno delle sue eroine, tutte insignificanti, piccole e brune, perfino dalla voce debole (in questo egli è affine alla sua contemporanea, la Eliot) purché esse siano ricche di qualità interiori. Dolci, eppure, ove sia necessario, coraggiose e altere, ma sempre estremamente femminili, esse trionfano nella vita familiare, siano esse Lily Dale, Mary Thorne, Lucy Robarts, Alice Varvasor, Rachel Ray, Linda Tressel o Nina Balatka, per nominarne soltanto alcune della fitta schiera, pronte a scomparire nella quieta *routine* della loro casa, incuranti di altre glorie. E non c'è da stupirsi che altrove, nelle sue lettere, egli cercasse di fare comprendere alla giovane Kate Field, attratta invece dal successo letterario, come in fondo questa dovesse essere l'aspirazione intima di ogni donna; non dissimile in ciò da James allorché in *The Bostonians* ci presentava il fallimento del tentativo di Verena Tarrant di astrarsi da tale necessità di vita.

Belle di forme e di mente sono le eroine jamesiane; ma dolci e femminili, coraggiose e altere, e ricche di doti intime anch'esse. «In these frail vessels is born onward through the ages the treasure of human affections» sono le parole della Eliot, a James particolarmente care, che egli cita nelle *Prefazioni*¹⁵. Isabel Archer,

¹⁴ *Op. cit.*, p. 59.

¹⁵ HENRY JAMES, *The Art of the Novel, Critical Prefaces*, New York, London, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 59. Vedi anche la traduzione italiana con introduzione di AGOSTINO LOMBARDO: HENRY JAMES, *Le Prefazioni*, Venezia, Neri Pozza Ed., 1956.

Fleda Vetch, Milly Theale, Laura Wing, Maggie Verver rispondono esattamente al suo ideale; non così spregiudicate come Daisy Miller e Kate Croy, già più moderne nel loro tipo.

Perché in fondo, come per Trollope, ciò che più lo affascina in esse è il problema della loro coscienza: la vita morale. Fleda Vetch sembra quasi sorella di Lucy Robarts o di Alice Varvasor nella perfezione intima che la trascina a continui travagli interni, a lotte contro se stessa, pur di non venire meno a un proprio principio etico. Essa, l'eroina di *The Spoils of Poynton*, è pronta a rinunciare alla felicità intravista appena, perché il senso dell'onore le vieta di fare un torto a Mona Brigstock con la quale Owen Gereth è fidanzato, benché Mona dimostri di essergli attaccata soltanto per le sue proprietà, tra cui le famose « spoglie ».

Ma la coscienza di Fleda è stata in pieno travaglio fin dal momento in cui si è trovata a vivere con Mrs. Gereth, detentrica delle « spoglie » e nemica acerrima di Mona. In posizione falsa, quasi di traditrice, essa si sente, tanto da essere assalita da incubi notturni, ove gli oggetti stessi, fattisi animati, sembrano dirle con il loro lamento che non potrà mai fare nulla contro la fidanzata di Owen:

She couldn't care for such things when they came to her in such ways; there was a wrong about them all that turned them to ugliness. In the watches of the night she saw Poynton dishonoured; she had cherished it as a happy whole, she reasoned, and the parts of it now around her seemed to suffer like chopped limbs. To lie there in the stillness was partly to listen for some soft low plaint from them¹⁶.

Come avrà a dire più tardi essa non potrà mai levare neppure un dito contro la giovane Mona:

She could never be the girl to be drawn in; she could never lift her finger against Mona. There was something in her that would make it a shame to her for ever to have owed her happiness to an interference¹⁷.

E sarà poi Owen stesso a ringraziarla di averlo mantenuto sulla retta via.

¹⁶ Cap. VII.

¹⁷ Cap. IX.

Al pari di altre eroine jamesiane Fleda vive quasi sempre al di fuori della propria famiglia — ci basti pensare alle protagoniste di *The Wings of the Dove* o di *The Portrait of a Lady*. Così Alice Varvasor in *Can You Forgive Her?* di Trollope, per lo più lontana dal padre, che fin da piccola l'aveva abbandonata, dicendo che non era come le altre e che non le occorreva protezione. Eppure la ragionevole Alice subisce le più terribili crisi di coscienza, e la sua personalità è altrettanto complicata di quella di un'eroina di James. « That Alice had thought too much about it, I feel quite sure » ci dice Trollope, secondo la sua abitudine di rivolgersi continuamente al lettore, mentre ci parla dei dubbi di Alice sul matrimonio con il giovane Grey, al quale è fidanzata.

« She had gone on thinking of it till she had filled herself with a cloud of doubts which even the sunshine of love was unable to drive from her heavens »¹⁸. Ma sarà proprio Grey, una volta lasciato, a rendersi conto di come la causa di tutto ciò sia la coscienza troppo sensibile di Alice, e a spiegarlo al padre: « I've no doubt of her being what you call a good girl — none in the least. What she has done to me does not impair her goodness. I don't think you have understood how much all this has been a matter of conscience with her ». Al che il padre, che non l'aveva mai compresa, risponderà: « Conscience! I hate such conscience. I like the conscience that makes a girl keep her word, and not bring disgrace upon those she belongs to! »¹⁹.

Fidanzata al giovane Grey che le era sembrato troppo perfetto — e qui vengono alla mente le parole di Isabel Archer in *The Portrait of a Lady* a proposito di Lord Warburton: « I refused him because he was too perfect then. I'm not perfect myself, and he's too good for me. Besides, his perfection would irritate me »²⁰ — lo aveva abbandonato infatti, ma poi era stata pronta a rammaricarsene e a cedere alle sue nuove richieste quando (dopo un temporaneo fidanzamento con un cugino indegno di lei) egli l'aveva

¹⁸ Cap. XI.

¹⁹ Cap. LXIII.

²⁰ Cap. XV.

raggiunta all'estero — motivo frequente e tipico pure questo nell'opera di James.

Crisi di coscienza, come si diceva, simile a quella di Isabel, che in un altro punto di *The Portrait of a Lady* fa dire all'autore: « She had not been simple when she refused him; that operation had been as complicated as, later, her acceptance of Osmond had been »²¹, o alla Contessa Gemini, allorché Isabel appare delusa dal matrimonio con Osmond: « You seem to have so many scruples, so many ties... My poor Isabel, you are not simple enough »²².

Anche Lucy Roberts di *Framley Personage* è creatura sensibile e legata da impegni di ordine morale. Innamorata di Lord Lufton è pronta a respingerlo, se Lady Lufton non le chiederà di divenire sua nuora.

È vero che, non meno delle loro progenitrici letterarie, le figure della Austen, tanto Fleda che Lucy o Alice peccano di orgoglio e che Lucy riconosce di essere disposta a rinunciare all'amore perché non la si rimproveri poi di aver preso in trappola Lord Lufton, ma, come avrà a dire la sorella con la madre di questi perché non vuole creare malintesi in famiglia: « She is sacrificing herself now, because she will not be the means of bringing trouble and dissensions between you and your son »²³.

Che questo fosse un luogo comune in Trollope è evidente, e in un'altra opera, *Dr Wortle's School* — come vedremo interessante sotto altri aspetti — Mary, la figlia del dottore, si trova nella stessa situazione di rifiutare la mano del nobile Carstairs, affidato alle cure del padre per l'educazione, perché non le si dica di avere intrappolato il giovane e per non causare difficoltà in famiglia:

She had an idea that, circumstanced as she was, she was bound by loyalty both to her own father, and to the lad's father not to be able to love him... There was no reason why the son of a peer should not marry the daughter of a clergyman ... But young Carstairs had been there in trust. Lord Bracy had sent him there to be taught Latin and Greek, and had a right to expect that he should not be encouraged to fall in

²¹ Cap. XLI.

²² Cap. II.

²³ Cap. XLI.

love with his tutor's daughter. It was not that she did not think herself good enough to be loved by any young lord, but that she was too good to bring trouble on the people who had trusted her father. Her father would despise her were he to hear that she had encouraged the lad, or as some might say, had entangled him²⁴.

Perché in fondo, come si diceva, ciò che più interessa i due scrittori è il tema della coscienza. Sappiamo l'importanza fondamentale che esso riveste nella maggior parte dell'opera di James: dalla patetica figura di Isabel Archer di *The Portrait of a Lady*, qui già nominato più volte, attraverso la palpitante Fleda Vetch di *The Spoils of Poynton* e la mobile e acuta piccola Maisie di *What Maisie Knew*, che si apre alla consapevolezza e alla vita, fino alla commovente e delicata Milly Theale di *The Wings of the Dove* e alla sofferente e tormentata Maggie Verver di *The Golden Bowl*, il cui mondo sembra a un tratto naufragare.

Opere tutte che riflettono l'intima esigenza morale dell'autore e che insieme a *The Ambassadors*, rappresentano il meglio della sua produzione.

Basti pensare alla *Prefazione* a *The Portrait of a Lady*, ove James ci spiega quanto interesse abbia suscitato in lui lo studio della coscienza della giovane eroina, e ha tutta l'aria di compiacersi della difficoltà del gioco e di abbandonarsi ciecamente a esso:

'Place the centre of the subject in the young woman's own consciousness' I said to myself 'and you get as interesting and as beautiful a difficulty as you could wish' ... It was naturally of the essence that the young woman should be herself complex; that was rudimentary — or was at any rate the light in which Isabel Archer had originally dawned. It went however, but a certain way, and other lights, contending, conflicting lights, and of as many different colours, if possible, as the rockets, the Roman candles and Catherine-wheels of a «pyrotechnic display», would be employable to attest that she was²⁵.

Mentre, nel corso dell'opera stessa, la lettera di Mme. Touchett a Isabel, per richiamarla presso il capezzale di Ralph Morente,

²⁴ Cap. IV.

²⁵ *Op. cit.*, pp. 51, 52, 53.

sembra riassumere in sé ed esprimere quella che è sempre stata la regola e l'aspirazione intima della giovane nella sua vita: non venir meno al proprio dovere:

(He) Wishes me to say that you must come only if you've not other duties. Say, for myself, that you used to talk a good deal about your duty and to wonder what it was, shall be curious to see whether you've found it out²⁶.

Altrove, come nel già citato *The Spoils of Poynton*, il problema è ancora più vivo e si esprime pure esteriormente nel contrasto tra i principî di Fleda, che si attarda in considerazioni di ordine etico, e la semplice morale utilitaria di Mona, che mira dritto allo scopo.

Perché la felicità dell'una — come spesso nella vita — dovrà nascere dal dolore dell'altra; così proprio la piccola Maisie, sbalzata da un coniuge all'altro, quasi si trattasse di una palla da tennis, per fare uso di una similitudine cara a James stesso, si formerà una propria consapevolezza, a contatto di un mondo spesso confuso e contrastante, dove ciò che è bene per l'uno è spesso male per l'altro:

No themes are so human as those that reflect for us, out of the confusion of life, the close connexion of bliss and bale, of the things that help with the things that hurt, so dangling before us for ever that bright medal, of so strange an alloy, one face of which is somebody's right and ease and the other somebody's pain and wrong. To live with all intensity and perplexity and felicity in its terribly mixed little world thus be the part of my interesting small mortal²⁷.

E sarà ancora la dolce e delicata Milly, sulla soglia della morte, ma appunto per questo in grado di vivere con una spiritualità più intensa, al pari di Ralph in *The Portrait of a Lady*, a trarre una tragica esperienza dal contrasto tra la propria innocenza e ingenuità e la scaltrezza e malizia di Kate Croy, che come Mona — questa volta tuttavia invano — mirerà dritta allo scopo di im-

²⁶ Cap. LI.

²⁷ *Op. cit.*, p. 143.

possessarsi delle ricchezze dell'amica per potersi sposare con il giovane del quale sono entrambe innamorate.

Mentre Maggie, al pari della piccola Maisie, sembrerà per un attimo naufragare nel vortice del mondo circostante, incapace di distinguere tra il bene e il male, allorché scoprirà che la spregiudicata Charlotte — un tempo sua amica, e dietro suo consiglio, ora sposa del padre rimasto vedovo — è l'amante del marito; e soltanto a costo di una terribile lotta interiore, potrà uscirne salva.

E Strether, al contatto con il mondo parigino di *The Ambassadors*, sosterrà un conflitto altrettanto arduo, attratto e a un tempo respinto dalle passioni travolgenti di un mondo fino ad allora ignorato, in ciò non dissimile dall'autore stesso, affascinato e sbigottito dalla sua prima esperienza europea:

Live all you can; it's a mistake not to. It doesn't so much matter what you do in particular so long as you have your life. If you haven't had that what *have* you had? I'm too old — too old at any rate for what I see. What one loses one loses: make no mistake about that. Still, we have the illusion of freedom; therefore don't, like me to-day, be without the memory of that illusion. I was either, at the right time, too stupid or too intelligent to have it, and now I'm a case of reaction against the mistake. Do what you like so long you don't make it. For it was a mistake. Live, live!

Anche queste parole di Strether, riportate dall'autore nella sua prefazione²⁸ hanno valore autobiografico nel rimpianto per una esistenza non goduta appieno, quasi vi affiorasse il continuo travaglio tra la necessità di una scelta cosciente di un sistema di vita e l'abbandono passivo a un qualunque sentimento, intensamente vissuto di per se stesso.

In realtà il travaglio morale si avverte a ogni svolta della vita di James: basti pensare al tormento della «orrenda seppure oscura lesione», come egli ebbe a chiamarla²⁹, che, rendendolo invalido, gli impedì di prendere parte attiva alla vita della nazione, e al

²⁸ *Op. cit.*, pp. 307, 308.

²⁹ Vedi in proposito: PAOLO MUANO, *Henry James o il Prusirito Volontario*, Milano, Mondadori, 1948 e l'introduzione a *Le Prefazioni*, sopra citate, di AGOSTINO LOMBARDO.

senso di colpa conseguente; o all'attrazione, cui si accennava or ora, per il mondo parigino con tutto ciò che poteva offrire di inebriante e raffinato per un individuo nel quale il retaggio puritano era pur sempre vivo; o alla scelta finale tra America ed Europa, che tanta eco trova nella sua opera. E l'arte stessa gli si rivelerà come missione, come un dovere individuale, che dovrà privarlo di ogni affetto, in questo simile ai protagonisti di quei racconti che hanno per soggetto la vita dell'artista.

D'altra parte, la morale di Trollope non era disgiunta da un sentimento religioso che, rifuggente dagli eccessi di un rigore puritano, si compiaceva di figurarsi un Dio comprensivo e pietoso.

Così, lo scarso raccolto delle patate in *Castle Richmond*, che gli Irlandesi imputavano alla causa dell'ira divina, lo induceva a esprimerci la sua idea di un Dio clemente, pronto a soccorrerci nelle nostre necessità o miserie, anziché a infierire. Parole non dissimili da quelle messe in bocca ai suoi ecclesiastici o al Dottor Wortle, ove piace ravvisare l'autore stesso, tutti animati da una pacata bonomia e da una comprensione del cuore umano, che più di una volta diedero adito a false congetture e supposizioni, quando sembrò quasi giustificare colpe o peccati. Eppure nell'*Autobiografia*, proprio parlando della sua arte, Trollope non manca di dirci: « I have ever thought of myself as a preacher of sermons and my pulpit as one which I could make both salutary and agreeable to my audience »⁵⁰.

È se mai verso la fine della sua carriera che si ritrova una spiccata tendenza al morboso e allo studio psicologico. Un marito sospettoso che lentamente impazzisce è il protagonista di *He Knew He Was Right*. Agonie e incertezze assalgono Henry Jones in *Cousin Henry*, quando scopre il testamento che lo priverrebbe della propria eredità. Tema più jamesiano di questo — con la lotta interiore tra interesse e onestà — sarebbe difficile immaginare.

Non che, come abbiamo visto, il motivo della coscienza fosse estraneo alle opere antecedenti, ché anzi — come nel caso di *Framley Personage* o di *Can You Forgive Her?* — esso le animava ed era

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 134.

per esempio anche alla base di *The Warden*, definito da James stesso nel suo saggio « the history of an old man's conscience »³¹; soltanto nelle ultime esso è preponderante.

Così, in *Dr. Wortle's School* — che come si è detto, riflette nella figura del dottore, combattuto dal desiderio di ispirarsi a una morale più umana di quella corrente, l'autore stesso — il filo conduttore è la reazione di un gruppo di individui, intenti a scoprire la vita intima di un precettore dell'istituto, sotto altri aspetti irreprensibile, con il dramma psicologico conseguente.

Qui, ove ci avvicineremmo quasi al « punto di vista limitato » di James, in una vicenda carica di suspense e di intensità, il metodo non potrebbe essere meno adatto: Trollope ha già pensato di eliminare ogni dubbio e ha messo il lettore a parte del mistero.

Che l'uno e l'altro scrittore avessero una fondamentale preferenza per il mondo morale ce lo conferma il comportamento, a esempio, di Lady Glencora di *Can You Forgive Her?* che, in preda a una passione travolgente, dopo aver contemplato per un attimo la possibilità di abbandonare il tetto coniugale con Burgo Fitzgerald, torna al marito, al pari di Isabel Archer che, pure delusa del matrimonio, quasi disposta nell'irruenza della passione a cedere a Goodwood, in *The Portrait of a Lady*, trova a un tratto la forza di guardare dritto dinanzi a sé e di affrontare di nuovo la vita con Osmond. Ed è strano che James proprio nel suo saggio notasse che Lady Glencora nella realtà avrebbe agito diversamente: « The actual woman would have made a fool of herself to the end... »³².

La loro abilità si esplica se mai nelle piccole inimicizie o negli antagonismi di salotto. Lady Lufton, che sfugge altera il Duca di Omnium in *Framley Parsonage*, potrebbe con altrettanta perfidia fare la parte di Mrs. Grantham, che in *The Two Faces* di James chiude i battenti della società su una giovane signora.

Una società la loro ove, come nella realtà, il fattore principale è spesso il danaro con il gioco di interessi che coinvolge. Così, se c'è in

³¹ *Op. cit.*, p. 57.

³² *Op. cit.*, pp. 68, 69.

James chi sembra occupare il proprio tempo in «little refinements of conversation»³³, o vivere soltanto per il prezioso mobilio francese o per la porcellana d'Oriente perché «for Mrs. Gereth the sum of the world was rare French furniture and Oriental china»³⁴, non manca il dramma della creditiera di *Washington Square*, che si ritrova amata solo in quanto tale, o di Isabel, sempre in *The Portrait of a Lady*, il cui matrimonio fallisce, appunto perché fondato su questioni di interesse:

She found herself confronted in this manner with the conviction that the man in the world she had supposed to be the least sordid had married her, like a vulgar adventurer, for her money. Strange to say; it had never before occurred to her; if she had thought a good deal of harm of Osmond she had not done him this particular injury³⁵.

E se una delle più simpatiche creazioni trollopiane è il mite Mr. Harding di *The Warden*, del tutto distaccato da ogni esigenza terrena, non mancano chiari intendimenti materiali alla base del corteggiamento di Lady Glencora da parte di Burgo Fitzgerald o di Alice da parte del cugino George in *Can You Forgive Her?*

Mentre sembrano riccheggiare il dramma di *Washington Square* le parole del padre di Alice: «No, my dear; I cannot allow you to sacrifice yourself without telling you that are doing so. If it were not for your money he would never think of marrying you»³⁶, o quelle di Mr. Grey all'avvocato: «I wish that he should have what money he wants and then we shall find what it is he really wishes»³⁷, che danno a George l'occasione di dimostrare se veramente ama.

Non si può negare che proprio la fondamentale onestà dell'uno e dell'altro autore li inducesse a rappresentare il lato della vita a loro più noto. Vita di società, con interessi spesso contrastanti, antagonismi e inimicizie, ma pur sempre espressione di un determinato mondo sociale, quello cui erano legati, libero da preoccupazioni di carattere materiale.

³³ *The Portrait of a Lady*. Cap. XLVIII.

³⁴ *The Spoils of Poynton*. Cap. III.

³⁵ Cap. XLIX.

³⁶ Cap. XXXIV.

³⁷ Cap. XXXII.

Da un lato sofisticato e cosmopolita, di élite, ove gli interessi individuali si risolveranno in conflitti psicologici; dall'altro più circoscritto e limitato, prettamente anglosassone, fondamentalmente morale, i cui problemi si temperavano a contatto di una vita pratica e attiva, ove lo sport e in particolare, come per Trollope, la caccia, avevano parte preponderante.

E questo, direi, fu ciò che più piacque a James di Trollope.

His natural rightness and purity are so real that the good things he projects must be real. A race is fortunate when it has a good deal of that sort of imagination — of imaginative feeling — that had fallen to the share of Anthony Trollope; and in this possession our English race is not poor³⁸.

Così conclude il saggio più volte citato. Vi si parla di una «imagination» che, come sappiamo, si rivelava anche nei momenti che sembrerebbero meno opportuni per l'arte:

It was once the fortune of the author of these lines to cross the Atlantic in his [Trollope's] company and he has never forgotten the magnificent example of plain persistence that it was in the power of the eminent novelist to give on that occasion. The season was unpropitious, the vessel overcrowded, the voyage detestable, but Trollope shut himself up in his cabin every morning... The power to shut one's eyes, one's ears... upon the scenery of a pitching Cunarder and open them upon the loves and sorrows of Lily Dale or the conjugal embarrassments of Lady Glencora Palliser, is certainly a faculty which could take to itself wings³⁹.

Non dissimile in ciò dalla madre, che — come Trollope ebbe a direi nell'*Autobiografia*, e a stupirsene — riusciva a scrivere, tra fiale e medicine, presso il capezzale dell'altro figlio tisico, morente.

Ma non va sottovalutato neppure l'apporto dell'attività di Trollope come impiegato postale, che lo mise a contatto con una quantità di persone e situazioni. E James stesso non sembrò essere alieno da tale fascino, che gli fece dire a proposito di *The Cage*, nelle *Prefazioni*:

³⁸ *Op. cit.*, p. 69.

³⁹ *Op. cit.*, p. 49.

The postal-telegraph office in general, and above all the small local office of one's immediate neighbourhood, scene of the transaction of so much of one's daily business, haunt of one's needs and one's duties, of one's labours and one's paticences, almost of one's rewards and one's disappointments, one's joys and one's sorrows, had ever had, to my sense, so much of London to give out, so much of its huge perpetual story to tell, that any momentary wait there seemed to take place in a strong social draught...⁴⁰.

Aderenza alla realtà e onestà, dicevamo prima. E forse proprio a quest'ultima bisogna ascrivere la eccessiva franchezza dell'*Autobiografia* e la continua necessità di rivolgersi al lettore, che tanto infastidì James. Eppure anche il raffinato James, al tempo di *The Portrait of a Lady*, si compiaceva di non avere segreti con il lettore:

We know ourselves that Isabel had made many conquests — whether inferior or not to those she might have effected in her native country it would be a delicate matter to decide.

The reader already knows more about him than Isabel was ever to know, and the reader may be given the key of the mystery.

The working of this young lady's spirit was strange and I can only give it to you as I see not hoping to make it seem altogether natural⁴¹.

Sono tre esempi di una tendenza, assai affine a quella di Trollope, che scomparirà soltanto in un secondo tempo.

E con quest'ultimo punto di contatto non ci resta che concludere la rassegna delle affinità più salienti tra i due scrittori, che, pur appartenendo a mondi fondamentalmente distinti, sembrano in effetti, per le medesime tendenze e capacità, volgersi entrambi a una rappresentazione dell'essenza intima dell'io, o meglio, dell'io morale.

CAMILLA ZAULI-NALDI

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 154.

⁴¹ *Curry*, XXXI, XXXIX, e XXXIX.

LA POESIA DI T. S. ELIOT *

«Noi sappiamo troppo e abbiamo troppo poche convinzioni». Queste parole che Eliot scrisse nel 1928, nel *Dialogue on Dramatic Poetry*¹, si potrebbero porre come epigrafe a tutta la sua opera poetica fino a *The Waste Land* e a *The Hollow Men*. Americano di nascita, ma di formazione culturale fundamentalmente inglese ed europea, il giovane Eliot mostra una sensibilità e una *forma mentis* caratteristiche di una larga parte della cultura letteraria e filosofica del novecento, di quella che, con un certo gusto drammatico, ma anche, non c'è dubbio, con buone ragioni oggettive, è stata insistentemente definita una cultura di crisi. Le sue prime opere poetiche presentano uno dei quadri più desolati che mai si siano dati della civiltà del nostro tempo, di quell'«immenso panorama di futilità e d'anarchia», per usare parole sue, «che è la storia contemporanea»². Già *The Love Song of J. Alfred Prufrock* — che apre la sua prima raccolta di versi: *Prufrock and Other Observations* (1917) — introduce in un mondo in cui non si trova più nessuno di quei valori e di quelle ragioni spirituali che danno un senso alla vita, un mondo che si può tutto riassumere nei simboli dell'aridità, della desolazione, della morte. Questa poesia è davvero particolarmente significativa e caratteristica del primo Eliot. Prufrock rappresenta l'io disperso in un mondo in cui esistono ancora cose ed eventi, ma oramai svuotati d'ogni significato, in disordine, sconnessi. Richiama due dei temi più insistiti della filosofia dell'esistenza e di buona parte della letteratura contemporanea: l'angoscia e la nausea che accompagnano l'esistere come nudo essere nel mondo, quando l'io, per usare lo schema di Sartre, ha ormai rifiutato

* Questo breve saggio è il testo di una conferenza tenuta in Roma, al secondo Seminario di studi americani, nell'aprile del 1956.

¹ Cfr. *Selected Essays*, Londra, 1934 (II ediz.), p. 44.

² «Ulysses, Order, and Myth», in *The Dial*, nov. 1923, pp. 480-83. Citato in F. O. MATTHESSEN, *The Achievement of T. S. Eliot*, Oxford University Press, 1947 (II ediz.), p. 40.

di restare nel « già fatto » in cui vivono i « *salauds* », ma tuttavia non è ancora riuscito a fondarsi nella sua autenticità.

Ci sarebbero infatti delle buone ragioni per tracciare un parallelo, ad esempio, fra l'Antoine Roquentin de *La Nausée* di Sartre e il Prufrock di T. S. Eliot. Essi appaiono entrambi afferrati da quella nausea che rovescia tutti gli aspetti dell'essere nel caos di un'esistenza assolutamente assurda, senza fondamento e senza significato, dominata da un senso di indicibile desolazione, di sazietà, di stanchezza, di paura. Ma, naturalmente, c'è fra loro anche una differenza importante. Antoine Roquentin vive e soffre ancora seriamente il dramma dell'assenza di significato provocato dalla nausea; Prufrock, invece, è ormai arrivato ad ironizzarlo. Egli è insieme l'attore e lo spettatore del proprio dramma. Non può far nulla senza avere nello stesso tempo un'acuta consapevolezza delle proprie azioni. E questa consapevolezza, attraverso la potenza corrosiva dell'ironia, lo paralizza infine completamente.

Il dramma dell'« anima bella » che, come si esprimeva lo Hegel, non sa sopportare l'« effettualità del reale », si è fatto sempre più acuto a partire dall'età romantica. Prufrock ne rappresenta l'ultima fase, la fase in cui, diventando più consapevole, il dramma arriva ormai a ironizzare se stesso. Nel dramma di un romantico, o, più tardi, di un simbolista (fino a Corbière e Laforgue), c'è ancora, per così dire, un'energia latente, la forza di tentare un'evasione in qualche mito, di ritrovare almeno qualche parziale significato. Persino quando arriviamo ad atteggiamenti di così estrema delusione come quello espresso nel verso famoso di Mallarmé: « *La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres* », resta ancora la possibilità di un riscatto nel sogno di una « *exotique nature* » e nella fede nell'« *adieu suprême des mouchoirs* »³. L'io che prende seriamente il proprio dramma ha ancora la vitalità di scavare in esso e di cercare oltre ad esso, di uscirne, di superarlo almeno qualche volta. Questo è più evidente nel caso dei romantici, è meno evidente, ma pure vero, in quello dei simbolisti.

Nel dramma vissuto e sofferto c'è ancora un elemento di salute

³ Cfr. *Brise Marine*.

e una possibilità di salvezza. Ma quando il dramma stesso finisce di contare, arrivando a ironizzare se stesso, non resta più che il vuoto interiore, il completo ristagnamento e l'assoluta sterilità spirituale. Questa è la situazione di Prufrock, il quale ci dà insieme il dramma del dissidio fra l'io e il reale, e la consapevolezza ironica dell'inutilità di tale dramma.

Perciò non possiamo aspettarci che la sua angoscia e la sua nausea lo portino, per continuare a riferirci alla filosofia dell'esistenza, né a fare il «salto» nella trascendenza, ad aprirsi alla trascendenza (Jaspers), né all'esperienza fondamentale del nulla che rivela il significato ultimo dell'esistere (Heidegger), né alla comprensione, o, meglio, «fondazione» dell'essere attraverso l'*engagement* (Sartre, Abbagnano). Prufrock, potremmo dire con le parole di Kierkegaard, è arrivato alla completa paralisi spirituale nell'«assoluta negatività dell'ironia».

Egli sa tutto e ha già scontato tutto in anticipo:

For I have known them all already, known them all —
I have known the evenings, mornings, afternoons,
I have measured out my life with coffee spoons...

Esaurite così, nella realtà o anche solo nell'astrazione della mente, le possibilità dell'esperienza, a Prufrock non resta più che il senso del suo vuoto interiore, della sua miseria fisica e di una prematura vecchiaia:

They will say: 'How his hair is growing thin!'
They will say: 'But how his arms and legs are thin!'
I grow old... I grow old...
I shall wear the bottoms of my trousers rolled...

Ma mentre sa tutto e ha a volte un senso quasi disperato della propria aridità spirituale, Prufrock è così privo di convinzioni che davvero non sembra convinto nemmeno del proprio dramma, e non può viverlo seriamente. L'ironia affiora da tutte le parti, e anche già nel titolo, di questa poesia. Prufrock non sa prendere nessuna decisione, tuttavia non è un Amleto (*No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be ...*), non c'è in lui un conflitto di forti

passioni, nulla di nobile e grande. Egli non è una figura tragica nel vecchio senso, è anzi

Deferential, glad to be of use,
 Politic, cautious, and meticulous;
 Full of high sentence, but a bit obtuse;
 At times, indeed, almost ridiculous —
 Almost, at times, the Fool..

La sua mente fluttua fra il reale e il fantasticato, senza riuscire ad afferrare nulla, a far presa su nulla. È il dramma dell'uomo perpetuamente davanti allo specchio, in cui ogni impulso, o, meglio, ogni velleità d'azione, resta subito soffocata da una coscienza paralizzante. In *Animula*, una delle migliori fra le sue poesie brevi, l'Eliot ha scritto:

Issues from the hand of time the simple soul
 Irresolute and selfish, misshapen, lame,
 Unable to fare forward or retreat,
 Fearing the warm reality, the offered good,
 Denying the importunity of the blood,
 Shadow of its own shadow, spectre in its own gloom...

Questi versi fissano come meglio non si potrebbe l'immagine di Prufrock. Egli è appunto indeciso ed egoista, spiritualmente mutilo e deforme, incapace di avanzare o di ritirarsi, atterrito dalla calda realtà delle cose.

Lo stesso dramma della sterilità spirituale e della mancanza di significato è illustrato in *Portrait of a Lady*, che è, assieme a Prufrock, una delle due poesie più importanti nella raccolta del 1917. La scena è costituita da un salotto in penombra — illuminato solo da quattro candele, in un'atmosfera un pò romantica e un pò lugubre (*An atmosphere of Juliet's tomb*) — di una signora dell'alta classe borghese, o forse dell'aristocrazia. Ci sono soltanto due personaggi: questa signora stessa — che possiamo immaginare ormai matura, forse già in declino — e un suo giovane amico, un altro Prufrock sofisticato e ironico. Essi appaiono entrambi afferrati da una sorta di *impuissance de vivre*. Ma mentre lui ha la coscienza

ironica, lucida, quasi spietata della propria impotenza, lei sogna e cerca ancora stancamente un pò di romanzo, un momento d'abbandono e di evasione. È languida, disillusa, sospira stancamente, ha una estrema compassione per se stessa, è chiaramente incapace di forti passioni, tuttavia può ancora autoingannarsi e cercare qualcosa che le scuota i sensi, che le dia almeno un barlume di vita, un brivido a fior di pelle. Le sue parole sono tuttè uno stanco, cauto invito. Ma l'amico non può lasciarsi andare nemmeno per un momento. Siede senza dir nulla, inerte e ironico, sorseggiando il suo tè. Ha un perfetto controllo su se stesso, e se per un momento lo perde è solo per provare un leggero senso di imbarazzo. Che ammende può fare se non sa rispondere all'invito dell'amica? Cosa « dovrebbe » sentire? Cosa « dovrebbe » dire? Non gli vengono in mente che immagini della futilità quotidiana o delle tragedie senza senso della vita:

You will see me any morning in the park
 Reading the comics and the sporting page.
 Particularly I remark
 An English countess goes upon the stage.
 A Greek was murdered at a Polish dance,
 Another bank defaulter has confessed...

La sua mente oscilla fra immagini e pensieri senza significato, o con appena un significato ironico, nell'«immenso panorama di futilità e d'anarchia che è la storia contemporanea». Persino la vista dei sensi è spenta. La paralisi è completa. Non restano più che la sterilità, l'aridità, il buio senza fine di una totale impotenza.

Un'altra poesia particolarmente caratteristica del mondo del primo Eliot è *Gerontion*, che apre la sua seconda raccolta di versi: i *Poems* del 1920. *Gerontion* è forse anzi la più importante fra le poesie anteriori a *The Waste Land*. Riprende il tema di *Prufrock* e di *Portrait of a Lady*, il tema della sterilità spirituale, ma con un tono molto diverso ed uno svolgimento più complesso. *Gerontion* non ironizza il proprio dramma, anzi lo descrive con un'eloquenza a tratti appassionata. Inoltre, a differenza di *Prufrock*, egli presenta il suo dentro il più grande dramma del mondo moderno,

dominato dalla volgarità e dal materialismo, e dall'unica vera potenza del denaro. La differenza che c'è fra questo mondo e Gerontion è la stessa che c'è fra la donna di *Portrait of a Lady* e il suo amico: la differenza cioè fra la sterilità che cerca di dimenticarsi e di mascherarsi in un gioco infinito di distrazioni, e la sterilità che prende invece un'ironica o drammatica coscienza di se stessa. Così Gerontion non si presenta semplicemente come un qualsiasi uomo in crisi, ma come la coscienza della crisi di tutto il mondo moderno. Egli ha rifiutato le evasioni e le distrazioni per scavare dentro a se stesso, e diventare consapevole di un dramma che si estende ben al di là del suo proprio io.

Prufrock, *Portrait of a Lady* e *Gerontion* danno un quadro completo della desolata visione del mondo del primo Eliot. Le altre poesie minori delle sue due prime raccolte, per quanto tutt'altro che trascurabili, non fanno che riconfermarlo su un piano artisticamente e psicologicamente più limitato. I Quattro *Preludes*, la *Rhapsody on a Windy Night* e *Morning at the Window* evocano, per usare parole dello stesso Eliot, «le mille sordide immagini del mondo contemporaneo»; *The Boston Evening Transcript*, *Aunt Helen* e *Cousin Nancy* descrivono un piccolo mondo, provinciale e candido, che va scomparendo silenziosamente con i suoi pappagalli e i suoi cani; *Mr. Apollinax* è il ritratto di un estroverso — esattamente l'opposto di Prufrock e Gerontion — rumoroso e grossolano, che batte la terra con «unghie di centauro» e ride come «un irresponsabile feto»; *Conversation Galante* ironizza il romanticismo convenzionale fatto di musica e chiaro di luna; *Burbank with a Baedeker*; *Bleistein with a Cigar* satireggia una società internazionale equivoca e grossolana sotto le sue pretese di raffinatezza; *Sweeney Erect* descrive una scena isterica e volgare in un altro ambiente equivoco; *A Cooking Egg* pone a contrasto un mondo di fantastici sogni a occhi aperti con le miserie della realtà quotidiana; *The Hippopotamus* paragona ironicamente il materialismo dell'uomo moderno, simboleggiato nell'ippopotamo, con quello della «vera chiesa»; *Mr. Eliot's Sunday Morning Service* è una satira, piuttosto complessa e oscura, della religiosità svuotata d'ogni vita

spirituale e ridotta al formalismo tutto esteriore del culto; *Sweeney Among the Nightingales* dell'amore commercializzato, pieno di stanchezza, d'indifferenza, di volgarità, di noia.

I temi più significativi delle due raccolte di versi che abbiamo considerato sono ripresi e sviluppati, in una sintesi assai complessa, nella poesia che si può considerare il coronamento dell'opera poetica del primo Eliot: *The Waste Land*. Questo titolo, *La terra desolata*, è stato spesso interpretato come se esso simboleggiasse il mondo contemporaneo, e l'intera poesia come un'espressione della « crisi di una generazione », di tutta la società attuale. Anzi a taluni, come per esempio Cecil Day Lewis, essa sembra importante soprattutto come « documento sociale », cioè in quanto dà « un quadro autentico della mentalità della gente istruita nel collasso che si verificò subito dopo la guerra »⁴.

L'Eliot però, in un suo saggio: *Thoughts after Lambeth* (1931), ha reagito in modo tagliente contro questa interpretazione di *The Waste Land*. « La parola 'generazione', ha scritto, che è stata come un talismano durante questi ultimi dieci anni, non mi piace; quando composi una poesia intitolata *The Waste Land*, alcuni dei critici più favorevoli dissero che avevo espresso la 'disillusione di una generazione', il che è una sciocchezza. Può darsi che abbia espresso per loro la loro illusione di essere disillusi ma ciò non faceva parte delle mie intenzioni »⁵. Critici più recenti — come F. O. Matthiessen, Helen Gardner ed Elizabeth Drew — hanno dato ragione all'Eliot. *The Waste Land*, scrive la Drew, è « una visione non condizionata da limiti di tempo »⁶. E la Gardner: « Il suo vero argomento è eterno; essa scopre un difetto radicale nella vita umana e fa chiara l'insufficienza dei piaceri umani »⁷. E il Matthiessen: « la poesia ... comprende simultaneamente parecchi e diversi piani di esperienza, perché suggerisce l'idea della somiglian-

⁴ C. DAY LEWIS, *A Hope for Poetry*, Oxford, Basil Blackwell, 1954 (I ediz. 1934), p. 23.

⁵ *Selected Essays*, cit., p. 358.

⁶ ELIZABETH DREW, *T. S. Eliot, The Design of His Poetry*, Londra, 1950, p. 82.

⁷ HELEN GARDNER, *The Art of T. S. Eliot*, New York, 1950, p. 88.

za fra varie terre desolate»⁸. *The Waste Land* è così sollevata da espressione di un particolare momento di crisi della contemporanea coscienza europea ad espressione di un dramma cosmico, di una crisi eterna insita nella stessa condizione umana.

L'irritazione dell'Eliot e queste affermazioni del Matthiessen, della Gardner e della Drew, sembrano tuttavia solo in parte giustificate. Perché se è vero, da un lato, che *The Waste Land* suggerisce a tratti «l'idea della somiglianza fra varie terre desolate», è pure vero, dall'altro, che spesso stabilisce invece un contrasto fra un passato che ha conosciuto vertici di grandiosità e di vita, e un presente dominato dall'aridità e dalla morte. Che questo facesse o meno parte delle intenzioni dell'Eliot, a noi non interessa discutere. Resta il fatto che, come in molte delle composizioni della sua seconda raccolta di versi, in varie parti di *The Waste Land* egli non scopre nessun «difetto radicale nella vita umana», ma dà espressione alla crisi del mondo moderno proiettandola, per ironico contrasto, sullo sfondo di un passato in cui la vita possedeva ancora un saldo e alto ordine di valori.

In una delle note aggiunte a *The Waste Land*, l'Eliot, com'è noto, ha dichiarato che «non solo il titolo, ma il piano e una buona parte dell'occasionale simbolismo della poesia furono suggeriti dal libro di Miss Jessie L. Weston sulla leggenda del Graal: *From Ritual to Romance*». Questo libro è un tentativo di riacciare la leggenda della ricerca del sacro Graal al simbolismo di culti misteriosofici, particolarmente di riti agresti, che risalgono alla più remota antichità⁹. La leggenda ha varie versioni nella letteratura medievale, ma in sostanza tratta sempre di una terra che è divenuta arida o desolata in conseguenza dell'infermità che ha colpito il suo re, detto comunemente il re pescatore, infermità dovuta a ferite o a malattie o a vecchiaia. L'infermità del re si estende alla terra, portando ad una sospensione di tutti i processi naturali. La ricerca dell'eroe nella leggenda del Graal ha quindi il fine di ridonare salute e vigore al re infermo, per promuovere così la rina-

⁸ F. O. MATTHEIEN, *op. cit.*, p. 37.

⁹ JESSIE L. WESTON, *From Ritual to Romance*, Cambridge, 1920, pp. 3-5.

scita della terra, il cui destino è legato appunto alle vicende della sua vita.

Questo mito di una terra desolata in cui il perpetuo ciclo della natura è rimasto spezzato costituisce il centro attorno al quale è organizzata la poesia dell'Eliot. *The Waste Land* non ha propriamente uno sviluppo narrativo. Essa è costituita di una sequenza di scene che non si succedono in un ordine di passaggi logici, ma che si legano insieme solo in quanto riprendono tutte lo stesso tema e gravitano verso lo stesso centro. Un motivo fondamentale, il motivo dell'aridità esteso dal regno della natura a quello dello spirito, cresce nella mente del poeta non nella forma di una narrazione bensì attraverso una libera associazione o sovrapposizione di episodi e di immagini¹⁰.

Questo motivo fondamentale, che pervade tutta la poesia, si può vedere brevemente riassunto in alcuni versi della sua prima sezione:

Unreal city,
Under the brown fog of a winter dawn,
A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many.
Sighs, short and infrequent, were exhaled,
And each man fixed his eyes before his feet.
Flowed up the hill and down King William Street,
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
With a dead sound on the final stroke of nine.

La vita priva di fede e di significato è simile alla morte, è morte nella vita. Gli uomini della Terra Desolata si muovono quindi in un mondo irreali, che non si contrappone come un regno della vita al regno della morte, perché in verità solo quest'ultimo è reale e l'altro non è che sogno e apparenza. Esso è appena il « *Death's dream Kingdom* » in contrapposizione al « *Death's other Kingdom* » (Cfr. *The Hollow Men*).

A questo punto, alcune osservazioni che l'Eliot stesso ha fatto

¹⁰ Si veda a questo proposito l'ottima noterella di I. A. RICHARDS su « The Poetry of T. S. Eliot », pubblicata in appendice ai suoi *Principles of Literary Criticism*, Londra, 1949 (1 ediz. 1924), pp. 289-95.

in un suo saggio del 1930, a proposito dell'affermazione di Baudelaire che « *la volupté unique et suprême de l'amour git dans la certitude de faire le mal* », possono essere più illuminanti di ogni commento. « Io penso, scriveva, che questo significhi che Baudelaire ha capito che ciò che distingue i rapporti dell'uomo e della donna dalla copula degli animali, è la conoscenza del Bene e del Male... Pur avendo una imperfetta, vaga, romantica concezione del Bene, egli è stato almeno capace di comprendere che l'atto sessuale come Male è più dignitoso e meno noioso del naturale, vivificante, allegro automatismo del mondo moderno... In quanto siamo uomini, ciò che facciamo dev'essere bene o male; in quanto facciamo il bene o il male, siamo uomini; ed è meglio, in un senso paradossale, fare il male che non far nulla: così almeno esistiamo »¹¹. Tali affermazioni spiegano chiaramente per quale associazione di idee l'Eliot abbia introdotto parole di Dante nel quarto dei versi qui sopra citati. Queste parole:

'sì lunga tratta
di gente, ch'io non avrei mai creduto
che morte tanta n'avesse disfatta',

prese dal Canto III dell'Inferno, sono chiaramente lì a richiamarci la turba degli sciagurati « che mai non fur vivi ». Gli uomini della Terra Desolata, come gli abitanti del Limbo dantesco, ci appaiono

not as lost
Violent souls, but only
As the hollow men
The stuffed men.

Questa idea della morte nella vita è il *Leitmotiv* che pervade l'intera poesia. Esso è presentato attraverso un contrasto, carico di amara ironia, fra un mondo la cui vita è scandita dal ritmo eterno delle stagioni che si avvicendano, e che perpetuamente si rinnova al ritorno della primavera, e il mondo moderno che ha paura di rinascere, di ridestarsi dalla sua morte. Perciò l'aprile che riporta il turbamento della vita appare come « il mese più crudele »

¹¹ Saggio su « Baudelaire », in *Selected Essays*, cit., pp. 390-91.

Gli abitanti della moderna Terra Desolata preferiscono la sicurezza e la quiete della morte, l'inverno che copre il mondo con la sua «neve obliosa».

In altri tempi, quando gli uomini vivevano vicino alla natura e identificavano la propria con la vita della natura, anticipavano il ritorno della primavera con divinazioni e sortilegi propiziatori. Miss Weston, in *From Ritual to Romance*, racconta come anticamente i tarocchi servissero a predire quello che, per delle comunità rurali, costituiva l'evento più importante dell'anno: il ritorno delle acque. Ma nella moderna Terra Desolata essi non sono più che il mezzo con cui volgari indovini, come Madame Sosostriis, sfruttano volgari superstizioni. E l'acqua, il simbolo della fecondità e della vita, appare solo come apportatrice di distruzione e di morte (*fear death by water*).

Con *The Waste Land* e le due raccolte di versi che abbiamo considerato, Eliot ha portato a piena maturazione quella rivoluzione del gusto e della sensibilità che caratterizza la poesia anglosassone del '900. Se si tralascino le influenze più lontane (Hopkins, Browning, ecc.), la vera storia di questa rivoluzione comincia con T. E. Hulme e il gruppo degli imagisti, di cui fecero parte, in vari tempi, anche F. S. Flint, H. D., J. G. Fletcher, Richard Aldington, Ezra Pound e lo stesso Eliot. Hulme non fu certo un grande poeta e i suoi *Complete Poetical Works* consistono in non più di cinque poesie. Il fatto potrebbe prestarsi a qualche commento ironico, ma non si deve dimenticare che Hulme, se diede un contributo esiguo come poeta, fu tuttavia, assieme a Pound, il più autorevole teorico del gruppo. Il manifesto che gli imagisti pubblicarono nel 1913, il quale costituisce in un certo senso l'atto di nascita della poesia contemporanea di lingua inglese, deve molto a quei suoi saggi che Herbert Read ha più tardi raccolto in volume sotto il titolo di *Speculations* (1924). I punti fondamentali del manifesto erano i seguenti:

1) Usare la lingua della parlata comune ed impiegare sempre la parola esatta, non quella puramente decorativa;

- 2) Affermare un'assoluta libertà nella scelta dei temi;
- 3) Presentare sempre delle immagini e rendere le cose con esattezza e non con vaghe generalità;
- 4) Scrivere poesie precise e chiare, mai confuse o indefinite;
- 5) Mirare alla concentrazione come alla vera essenza della poesia.

T. F. Hulme non si occupò molto del primo di questi punti, ma quanto a chiarezza e precisione di immagini, resa esatta dei particolari e concentrazione, si può dire che la sua poesia costituisca quasi un'applicazione esemplare della poetica dell'imagismo. Ecco due esempi:

Autumn

A touch of cold in the Autumn night —
 I walked abroad,
 And saw the ruddy moon lean over a hedge
 Like a red-faced farmer.
 I did not stop to speak, but nodded,
 And round about were the wistful stars
 With white faces like town children.

Above the Dock

Above the quiet dock in midnight,
 Tangled in the tall mast's corded height,
 Hangs the moon. What seemed so far away
 Is but a child's balloon, forgotten after play.

Nelle enunciazioni del manifesto imagista si trovano anticipate anche le posizioni critiche del primo Eliot, uno dei più convinti ammiratori di Hulme. Fu Eliot che raccolse l'eredità dell'imagismo e l'arricchì di tutto il complesso gioco di influenze che contribuì alla maturazione della sua poesia: il tardo dramma elisabettiano, Donne e i metafisici, il postsimbolismo francese di Laforgue e Corbière, Baudelaire e Dante. Noi non abbiamo il tempo, ora, di considerare un quadro così vasto, ma per ciò che riguarda l'ideale poetico di Eliot, su un punto almeno converrà fermarsi, riallacciando così il discorso al primo degli enunciati contenuti nel manifesto imagista.

In *The Music of Poetry*, Eliot stesso ha cercato di riassumere brevemente il significato della nuova rivoluzione poetica: «Ogni rivoluzione nella poesia, ha scritto, tende ad essere, e talvolta a preannunciarsi come un ritorno al linguaggio comune. Questa è la rivoluzione che Wordsworth annunciò nelle sue Prefazioni, ed egli aveva ragione; ma la stessa rivoluzione era stata compiuta, un secolo prima, da Oldham, Waller, Denham e Dryden; e la stessa rivoluzione doveva aver luogo ancora poco più di un secolo dopo»¹². Un ritorno al linguaggio comune sembrerà uno strano programma di poetica a chi si sia formato nel clima della poesia italiana contemporanea, di una poesia cioè che ha cercato di tenersi il più possibile lontano dalla prosa, mirando essenzialmente ai valori del «canto», della parola come musica. E infatti si potrebbe dire che, per molti aspetti, una larghissima parte della poesia anglosassone del '900 si sia sviluppata in una direzione quasi opposta a quella della nostra poesia. Eliot non è mai stato insensibile ai valori musicali della parola, ed è sua l'affermazione, fatta a proposito della *Divina Commedia*, che «la poesia può comunicare anche prima di essere compresa», cioè solo per il suo movimento, per il suo ritmo¹³. Alcune delle sue stesse poesie, com'egli ebbe a confidare al Matthiessen, presero l'avvio da certi motivi musicali che aveva in mente¹⁴. Ma se non è mai stato insensibile ai valori musicali della parola, Eliot non ha però neanche mai perso di vista la verità fondamentale, enunciata alla fine del suo saggio su Donne, che uno stile, un ritmo, per essere significativo, deve essere l'espressione di una mente significativa, deve cioè nascere dalla necessità di una nuova forma per un nuovo contenuto. Per Eliot il linguaggio, nel suo «*healthy state*», è sempre legato alla presentazione di un oggetto, e così strettamente da finire per identificarsi con l'oggetto stesso. Quando ciò non avviene, significa che esso è in un «*morbid state*», che si è plasmato una vita indipendente, fittizia¹⁵. Quindi la poesia deve sempre mirare alla presentazione

¹² *The Music of Poetry*, Glasgow, 1942, p. 16.

¹³ Dante, in *Selected Essays*, cit., p. 238.

¹⁴ P. O. MATTHESEN, *op. cit.*, p. 82.

¹⁵ *Swinburne as Poet*, in *Selected Essays*, cit., p. 327.

di un oggetto, di un contenuto particolare. Ed è il « cattivo poeta » quello che « vive parte in un mondo di oggetti e parte in un mondo di parole, senza mai riuscire a combinarli insieme »¹⁶. La elaborazione musicale comincia, secondo Eliot, lì dove finisce la lotta del poeta per trovare un linguaggio che gli permetta di esprimere quelle nuove forme di esperienza e di sensibilità che egli vuole esprimere. Ogni età nella vita della poesia si crea quel linguaggio che le è necessario per dar forma al mondo particolare della sua esperienza. Quando questo mondo è mutato, quel linguaggio non basta più, deve anch'esso mutare, trasformarsi, rinnovarsi. Ricomincia la lotta del poeta per crearsi i mezzi espressivi che gli sono necessari, il linguaggio, come dice Eliot, capace di « digerire ed esprimere nuovi oggetti, nuovi gruppi di oggetti, nuovi sentimenti, nuovi aspetti della realtà »¹⁷. Ed è in questo sforzo di abbracciare nuovi aspetti della realtà, prima esclusi dalla poesia, che il poeta ritorna al linguaggio comune e si fa attento ai suoi mutamenti, che sono il risultato di mutamenti fondamentali nel pensiero e nella sensibilità di un'epoca.

I conflitti contenuti in *The Waste Land* alla fine restano senza risposta. Eliot cioè non offre alcuna soluzione a quel problema della rigenerazione che egli indica come il problema fondamentale del mondo moderno. Ma la chiusa di questa poesia può essere significativa per intendere i successivi sviluppi del poeta. In essa è ripresa e ripetuta tre volte la parola di un sacro testo indiano: *Shantish*, la quale significa: « La pace che passa ogni intelletto ». Si può forse sentire in questa triplice invocazione tutta l'ansia della « coscienza inquieta » (Hegel) che anela a Dio, alla pace della fede e della religione, la pace appunto che è al di là della comprensione dell'intelletto. E la stessa ansia, lo stesso tendere verso la fede come l'unica risposta a tutti i contrasti insoluti del mondo, si può sentire anche meglio in un'altra poesia: *The Hollow Men*, che è del 1925. Questa, forse meglio di ogni altra, è la poesia che

¹⁶ *ib.*

¹⁷ *ib.*

esprime il dramma della « coscienza inquieta » che troverà infine la pacificazione nel ritorno a Dio:

Between the idea
And the reality
Between the motion
And the act
Falls the shadow

For Thine is the Kingdom

Between the conception
And the creation
Between the emotion
And the response
Falls the Shadow

Life is very long

Between the desire
And the spasm
Between the potency
And the existence
Between the essence
And the descent
Falls the Shadow

For Thine is the Kingdom

.
This is the way the world ends
This is the way the world ends
This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper.

Questi versi quasi liturgici della conclusione di *The Hollow Men* ci introducono assai bene all'ultima fase dello sviluppo spirituale e poetico dell'Eliot, che trova nel ritorno alla fede e ai valori della religione tradizionale la risposta alla propria disperazione e alla disperazione del mondo moderno. Nel 1927, com'è noto, l'Eliot si dichiarava anglo-cattolico in religione, monarchico in politica e classicista in letteratura. Abbiamo l'apertura finale alla trascendenza, alla fede, a Dio. La prima espressione poetica della fede è rap-

presentata da una composizione che s'intitola *Ash Wednesday* (1929). Ma l'espressione più completa, e anche più interessante dal punto di vista artistico, è da vedersi nei *Four Quartets* (1939-44). I *Four Quartets* sono costituiti di una serie di meditazioni sul tema fondamentale del tempo e dell'eternità, ed è stato detto con ragione che essi si potrebbero paragonare agli esercizi spirituali dei grandi mistici. Il poeta cerca il punto d'incontro fra il tempo e l'eterno, il momento che è nel tempo ma in cui l'eterno si svela nell'atto immediato dell'intuizione:

At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless
 Neither from nor towards; at the still point, there the dance is,
 But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
 Where past and future are gathered. Neither movement from nor
 towards,
 Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,
 There would be no dance, and there is only the dance...

Ma com'è possibile questo incontro fra il tempo e l'eterno, questa rivelazione dell'eterno nel tempo? Secondo Eliot è possibile attraverso quella che i teologi chiamano la « via negativa », cioè attraverso l'ignoranza, il non sapere, la sofferenza, la rinuncia, la solitudine, l'ascesi o contemplazione mistica. Cioè, infine, attraverso il distacco dal mondo e il raccoglimento, la concentrazione nel proprio essere interiore. Forse un passo di S. Giovanni della Croce, un passo che vedremo come sia stato ripreso dall'Eliot, può chiarire questo meglio di ogni commento: « Per arrivare a godere di tutto, desiderate di non godere di nulla. Per arrivare a possedere tutto, desiderate di non possedere nulla. Per arrivare a conoscere tutto, desiderate di non conoscere nulla ».

I versi finali della terza sezione del secondo dei *Quartetti* di Eliot costituiscono appena una variazione su questo tema di S. Giovanni della Croce:

You say I am repeating
 Something I have said before. I shall say it again.
 Shall I say it again? In order to arrive there,
 To arrive where you are, to get from where you are not,
 You must go by a way wherein there is no ecstasy.

In order to arrive at what you do not know
 You must go by a way which is the way of ignorance.
 In order to possess what you do not possess
 You must go by the way of dispossession.
 In order to arrive at what you are not
 You must go through the way in which you are not.
 And what you do not know is the only thing you know
 And what you own is what you do not own
 And where you are is where you are not.

Qui abbiamo, apparentemente, una serie di paradossi. Ma tutto si fa chiaro se si tenga presente che il poeta considera nello stesso tempo dei valori completamente diversi: cioè il temporale e l'eterno, il mondano e lo spirituale. Ciò che possedete, egli dice per esempio, è ciò che non possedete. Il che significa, evidentemente, che ciò che si possiede, in quanto è qualcosa di materiale, di mondano, e in quanto noi lo amiamo, è qualcosa che ci tiene lontani da ciò che più importa possedere: la vita dello spirito, la vita eterna, la salvezza eterna. E quindi per arrivare a ciò che non si possiede, ma che solo importa di possedere, bisogna seguire la via della spogliazione, della rinuncia ai beni terreni. E così pure ciò che si sa è ciò che non si sa, perché ciò che si sa è sempre nell'ordine temporale, mondano, e quindi ci distrae da quello che più importa conoscere: lo spirituale e l'eterno.

Partito come un acuto e profondo interprete della crisi del mondo moderno, T. S. Eliot è dunque arrivato infine a trovarne la soluzione nella fede e nella religione tradizionale. Il suo è forse il caso più clamoroso di quel ritorno a qualche forma di ortodossia (sia essa quella della chiesa cattolica, o anglicana, o del marxismo, ecc.) che è caratteristico di tanti artisti contemporanei. Il fenomeno, quanto mai interessante, è stato acutamente studiato da Stephen Spender in un suo libro, *The Creative Element*, uscito verso la fine del 1953, e io stesso ho avuto occasione di occuparmene in un mio saggio, intitolato appunto *Ritorno all'ortodossia*, che è apparso nel n. 27 della rivista *Comunità*. Ma qui ormai devo concludere e non posso far altro che limitarmi a questo accenno. E per concludere voglio infine ricordare che fu con l'affermazione dell'opera di Eliot negli

anni immediatamente anteriori al '20, e ancor più nel decennio dal '20 al '30, che si è compiuta ed è arrivata ad una precisa consapevolezza critica quella rivoluzione del gusto e della sensibilità che caratterizza la storia della poesia di lingua inglese del novecento. Tale rivoluzione ha portato a una profonda revisione dei valori della tradizione letteraria, revisione che si è concretata, da un lato, nella rivalutazione di Donne e dei poeti metafisici, di Dryden, e, almeno in parte, di Pope, e, dall'altro, nella svalutazione di Milton e di una larga parte della poesia romantica e vittoriana, da Shelley a Tennyson. Si è rimesso in onore lo stile colloquiale di Donne, si è giudicata « monotona » l'armoniosità del verso di Milton e si è condannato il suo linguaggio perché intollerabilmente « artificioso »¹⁸, la « sublimità » dei poeti romantici, particolarmente di Shelley, è sembrata vuota, e la poesia dei vittoriani, con qualche eccezione (Arnold, Browning, Morris), una mescolanza di ipocrisia e di leziosaggini. Questo nuovo clima della cultura letteraria ha trovato la sua più compiuta espressione, e quasi il suo centro, nell'opera creativa e critica di T. S. Eliot. La rivoluzione compiuta da Eliot ebbe un'incalcolabile importanza, e se non è in un breve discorso come questo che si può valutarne la portata, si doveva almeno ricordare come conclusione alle osservazioni che siamo venuti facendo.

ELIO CHINOL

¹⁸ Eliot stesso è stato fra i principali protagonisti dell'attacco portato dalla critica militante contro la poesia di Milton. Cfr. la sua *Note on the Verse of Milton*, in *Essays and Studies by Members of the English Association*, vol. XXI, Oxford, 1936, pp. 32-40. Tuttavia egli ha in seguito modificato di molto il suo primo giudizio, arrivando a indicare Milton come una forza liberatrice contro il pericolo di un'eccessiva « schiavitù al linguaggio colloquiale e al gergo corrente ». Cfr. *Milton*, estratto dai *Proceedings of the British Academy*, vol. XXXIII, Londra, 1947, p. 19.

F. SCOTT-FITZGERALD

Dell'opera di F. Scott-Fitzgerald cominceremo col notare il carattere di innovazione, di proposta originale nel campo della narrativa, e insieme di adesione veramente profonda alla sua tradizione. Nato nel 1896, Fitzgerald coglieva un successo rumoroso nel 1920 con un «romanzo», *This Side of Paradise*, che ora è facile giudicare una miscellanea immatura, piena di elementi letterari e di esibizionismi da studentello, ma che pure fremeva di un'energia fresca, rozza e tutta confusa, che riusciva a tenere assieme gli innumerevoli frammenti, quasi che in quel lavoro di un giovane provinciale fossero confluite davvero «tutte le vibrazioni nervose immagazzinate e non consumate nella guerra». Sotto la forzata contraffazione la voce del poeta era genuina, e rivelava un mondo giovane e urgente, e conteneva una forte istanza di rottura, tanto che la Gertrude Stein poté dire che quel libro aveva creato l'età del jazz e il suo linguaggio. Eppure non c'è dubbio che il romanzo, e l'altro più significativo che lo seguì, *The Beautiful and Damned* del 1922, e i racconti più o meno improvvisati e venali che l'autore andava scrivendo in quegli anni, erano lavori di prova, brancolanti nella concezione e nel linguaggio, esteticamente falliti, e che la prima opera compiuta del Fitzgerald è *The Great Gatsby* apparso nel 1925, insieme alle prose hemingwayane di *In Our Time*. Ma in *The Beautiful and Damned*, e prima ancora in un racconto come «May Day» del 1920, nasceva il linguaggio di una nuova generazione: in certi squarci di dialogo e nel montaggio nervoso di «May Day», e in certe notazioni di squallore, di violenza e di disinganno nella seconda parte del romanzo. Erano proposte di assoluta novità, ma Fitzgerald non era Hemingway e la sua ricerca continuò finché il suo linguaggio non riuscì ad accendere quella realtà grigia e disperata di una vampa di febbre romantica. Ricordiamo la sorpresa di Dos Passos, quando paragonò l'urto innovativo del linguaggio di *The Great Gatsby* a quello del verso tutto aria e fuoco di Marlowe, o quella di Eliot che giudicava l'opera il primo passo in avanti fat-

to dal romanzo americano dopo Henry James, o la più tarda convinzione di John Peal Bishop:

And there was none when you were young, not one
So prompt in the reflecting shield to trace
The glittering aspects of a Gorgon age.

Giudizi di artisti, tanto più probanti nel documentare la novità di quell'innesto nel tessuto vivo della narrativa. Più difficile risultato, ai critici di allora, vedere l'originalità di quelle altre opere del Fitzgerald che erano nate sotto il segno della poesia: la vena autunnale di *Tender is the Night*, opera così diversa, nella sua più ampia e matura coscienza della condizione umana, dall'improvvisa accensione del *Great Gatsby*, la scarna e febbrile drammaticità degli ultimi racconti, o il nuovo linguaggio, come arso da un fuoco interno, che s'annuncia nel frammento del *Last Tycoon*. Ché in quanto al discernere il vivo dal non vivo Fitzgerald non presenta serie difficoltà critiche, tanto è lo scarto di livello tra le opere qui sopra nominate e la massa poeticamente non realizzata dei racconti e degli articoli che egli componeva dichiaratamente col minimo d'impegno, per fare fronte alle esigenze della sua vita squilibrata.

Eppure, per un altro verso, l'opera del Fitzgerald ci si prospetta come una costante ricerca che, dall'estrema periferia, è diretta verso il centro della tradizione americana. Un confluire eccitato di imitazioni, di echeggiamenti e di prestiti aveva dato luogo a *This Side of Paradise* e in parte a *The Beautiful and Damned*: il romanzo *Sinister Street* dell'inglese Mackenzie, Oscar Wilde, Shaw, Wells, Swinburne, Rupert Brooke, la scuola celtica e quella georgiana, tutto l'armamentario decadentistico dello studente « highbrow » del periodo, e quello che forse era stato il maggiore stimolo creativo, il *Portrait of an Artist* del quasi-compatriota Joyce, pubblicato a New York nel 1916. Il primo romanzo era il frutto di un'indigestione di cultura europea, di un tentativo avventato di fare a meno della propria tradizione, invece che guadagnarcela e arricchirla dall'interno. Ma sotto la lustra dell'ironia sofisticata e l'apparecchio spericolato della struttura si profilavano, in *This Side of Paradise*,

dei motivi che il giovane non aveva certo trovato nella disincantata rinuncia al paradiso di Rupert Brooke (una cui poesia, «Tiare Tahiti» del 1914, gli aveva offerto il titolo e diciamo la tesi del libro), come non li aveva trovati nel Joyce e in nessun clima europeo: motivi, temi della coscienza americana, più profondi della sua vaga eredità cattolica, ed erano il tema della purezza e della corruzione, del peccato e del rimorso, della violenza e della solitudine, della paurosa scoperta della coscienza, e della «guerra dei sessi», del fascino maligno della femmina. Ancora, nel contrasto fra l'individualista Amory Blaine e il socialista Burne, Fitzgerald ritrovava un tipico tema occidentale, che era americano oltre che europeo, il tema della malattia romantica e della sanità classica, del quale dovremo seguire gli sviluppi nella sua opera. Intanto, dopo il primo successo, questo inconscio richiamo della tradizione si precisava nella sua forma inevitabile di ricerca di un linguaggio più personale e «americano» di quanto non fosse il linguaggio artificiale del primo romanzo, tutto sforzo di ironica arguzia «all'europea», tentativo di rivaleggiare con la vena epigrammatica di Wilde e aforistica di Butler. In questo senso i racconti, anche se poco significativi da un punto di vista estetico, acquistano importanza per il critico perché furono il campo del tirocinio stilistico di Fitzgerald, delle sue prove di «vitalità», dei suoi esperimenti con una tecnica isintiva, dei suoi esercizi di comunicazione con un pubblico più vasto. Nei racconti, come nel secondo romanzo, Fitzgerald andava riaccostandosi a quella grande tradizione americana del narrare schietto e realistico, alla quale Hemingway sarebbe arrivato quasi di colpo, bruciando le proprie scorie culturalistiche con una giovanile e rabbiosa foga antiletteraria, con una volontà amara di disingannarsi e registrare con coraggio la nuda verità. Per questo Fitzgerald, tanto sensibile ai valori etici dello scrivere, sentirà sempre di fronte all'amico un senso inquieto di inferiorità.

In effetti i racconti del volume *Flappers and Philosophers* del 1921, «Bernice Bobs Her Hair» o «The Off-Shore Pirate», «The Ice-Palace» o «The Cut-Glass Bowl» nei quali l'autore andava saggiando in chiave di divulgazione le varie potenzialità della propria fantasia, segnavano lo sciogliersi del suo linguaggio dall'ag-

gramatura letteraria dei primi romanzi in uno stile più fluido e immediato, più *comunitario* se pure ancora convenzionale e approssimativo. Erano racconti di getto, pieni di quelle ridondanze e ornature che Fitzgerald eviterà rigorosamente quando acquisterà la coscienza di essere, secondo la scherzosa definizione del Wolfe, un « leaver-outer » e non un « putter-inner ». Eppure Fitzgerald vi imparava la lezione dell'*understatement* che ripeterà più tardi in una lettera alla figlia: « Reporting the extreme things as if they were the average things will start you on the art of fiction ». In seguito egli prenderà l'abitudine di servirsi dei propri racconti come di canovacci da « smantellare »: gli spunti, le idee, le immagini e le soluzioni formali più soddisfacenti passavano nei suoi ordinati *Notebooks*, pronti per venire immessi nei romanzi. In quella raccolta e nell'altra del 1922, *Tales of the Jazz Age*, Fitzgerald tenta ripetutamente e in varie chiavi il tema che si realizzerà in pieno nel *Great Gatsby*; ma quando arriviamo a questo, il salto che s'è verificato nello stile è sbalorditivo. Non più quella ricercatezza, quella « meretriciousness » sempre un po' convenzionale e trita dei racconti (anche di quelli posteriori, almeno fino al 1931), ma un linguaggio in cui talento individuale e tradizione sono tutt'uno, e che della tradizione ha la modestia e la venustà. I precedenti letterari di questo nuovo stile fitzgeraldiano, in cui il mondo sentimentale dell'autore attinge per la prima volta forma oggettiva e imitabile, e quasi impersonale, sono ormai tutti nel filone maggiore della tradizione americana. Questa conquista della tradizione, il senso di avere compiuta la propria ricerca, è ciò che il poeta, come scriveva alla figlia, aveva trovato nel *Great Gatsby*, qualcosa senza di cui egli sentiva di essere nulla, e la cui continuazione sentiva come il suo dovere più profondo e la sua unica salvezza come artista.

Il « senso saggio e tragico della vita », l'intensificazione del linguaggio che riesce ora a tenere nello stesso momento incisività realistica e connotazione simbolica, e quella capacità complessa e ambigua di espressione che lo scrittore definì nel *Crack-Up* come « la capacità della mente di tenere nello stesso momento due idee opposte », sono questi alcuni dei caratteri della grande tradizione

espressiva americana ritrovata nel *Great Gatsby*. Per questo il *Great Gatsby* resterà come il punto fermo a cui si ricolleggerà il poeta per ognuno dei due successivi romanzi, e quasi con ansia e disperazione, come se nell'infuriare della vita pratica che turbava e interrompeva la sua creazione poetica, quel romanzo stesse a rappresentare la serenità e la giustezza artistica, la stella polare della poesia.

In realtà è quanto mai evidente, in tutta l'opera del Fitzgerald, una legatura e una trama tematica che è un elemento assai importante della sua personalità poetica. Il suo primo tema appare in *This Side of Paradise* ed è quello della ricerca di sé, il tema romantico dell'autocoscienza che resterà per lui fondamentale. Il romanzo, che voleva essere il suo *Bildungsroman* e la sua confessione di un figlio del secolo, nasceva come l'opera prima di Hemingway da una tipica e decisiva esperienza personale. Come Hemingway, il giovane Fitzgerald veniva fuori nel « gran mondo » dalla sua provincia con un bagaglio di ideali ottocenteschi, e ne scopriva tragicamente l'inefficacia. Il gesto successivo di Hemingway sarebbe stato quello di rifiutare nettamente i valori etici ed estetici della società del suo tempo. L'esperienza di Fitzgerald (quale si rifletterà nell'aperto autobiografismo dei due primi romanzi, e nei racconti e negli scritti giornalistici fino agli articoli fondamentali raccolti dal Wilson nel *Crack-Up*), sarà diversa. Egli arriva nella città magica e iridescente, piena ai suoi occhi di « tutto lo stupore delle origini del mondo », e il vuoto che si crea nella sua coscienza in seguito alla crisi dei suoi ideali si colma di quel fascino, si sazia di sogni di successo, di impalpabili illusioni. Il giovane che abbandona l'odioso impiego a New York e si ritira a scrivere il suo romanzo in provincia, tutto dominato dall'ansia di afferrare il successo, e di fare tanto denaro da convincere al matrimonio la ragazza di cui s'è innamorato, ha accettato i valori etici della società del boom, e si dedica inconsciamente a sublimarli. Della vita dei ricchi egli sentirà sempre così profondamente il fascino, le possibilità di potenza e di libertà, di gioia e di raffinamento, da farsi in un certo senso il loro poeta, il poeta di quella possibilità inebriante di affermazione, di realizzazione di sé. E tuttavia fin da principio egli non riesce a spegnere in sé l'istanza morale che di quella vita vede il

lato corrotto e negativo, sicché il suo atteggiamento sarà insieme di amore e astio, di attrazione e di ripugnanza. Certo fino al *Great Gatsby* il suo atteggiamento di fronte alla realtà dei ricchi sarà ingenuo e romantico: ora quella realtà gli apparirà sotto vaghi colori leggendari, tutta piena di suggestioni estetiche, ora la vedrà come corruzione che gli ispira imprecise inquietudini, eccitanti rimorsi e nausea moralistiche. Solo nel *Great Gatsby* tale complesso di sentimenti raggiungerà maturità e si realizzerà in quel rasserenamento poetico che è anche maturazione morale.

Intanto quell'affascinato e dubbioso atteggiamento si riflette nella figura incerta di Amory Blaine, disceso dal mondo ovattato e favoloso della madre ricchissima nella sola realtà americana che il giovane Fitzgerald conoscesse, il *campus* universitario, la New York dei *clubs* studenteschi e delle case dei ricchi, e un Sud letterario, di gusto decadente e sentimentale. La guerra non è ancora che un lontano trambusto, che infastidisce appena quel chiuso mondo di egoismo in fermento. La « formazione » di Amory si compie nel microcosmo banale delle « flappers » e dei « philosophers », dove l'idealismo del giovane si consuma in gesti sterili di rivolta, in nausea e rimorsi imprecisi. Amory passa per una serie di disfatte del suo liberalismo fino a prendere coscienza della propria « qualità fondamentale » di egoista. La sua accettazione finale della inevitabilità della lotta in seno a una realtà dura ma non disperata, è incerta e poco convincente: è un po' l'accettazione fitzgeraldiana dell'*ethos* borghese del successo, un po' l'assunzione joyciana del proprio compito creativo, « to help in building up the living consciousness of the race ». Nel proprio protagonista Fitzgerald a tratti si immedesima con passione, a tratti tenta di costruire una figura ironicamente distaccata e « criticata »; ma questa « critica », questa ironia rimane cosa voluta e lituizia. Attraverso gli sforzi di oggettivazione drammatica, la mascheratura di esperienza e di cinismo, di sofisticazione e di ironia traspare la giovanile innocenza dell'autore, il suo ingenuo sentimentalismo, e anche la sua sciocchezza matricolare, il suo turbato moralismo, la sua violentata immaturità. E l'incapacità di controllare e organizzare in unità poetica il tumulto delle sensazioni di quella « vita immensa e complessa », di quel mondo

«splendido e triste» si manifesta nello spezzettamento caleidoscopico della struttura e dello stile. L'autore si è illuso di poter ricreare la varietà e la complessità dell'esperienza con mezzi esteriori, accumulando insieme narrativa in terza persona e interventi personali, stile naturalistico e simbolismo, *stream of consciousness* e *petit poème en prose*, frammenti impressionistici e brani in versi, tecnica epistolare e dialogo brillante sulla falsariga di Wilde e di Shaw. Se il libro aveva una sua vitalità ed esercitò una sua funzione importante di rottura, certo ora la sua validità poetica si riduce alle saltuarie espressioni del turbarsi di un'anima virginea al contatto di un mondo istrionico e artefatto, dove il rapporto sociale e anche sentimentale è una forma di recitazione e l'adolescenza uno scontro di egoismi feroci; e del progressivo degenerare e sfiorire di quella virginità in un estetistico compiacimento della propria ipotetica corruzione. Dolorosi e commoventi sono i punti in cui il poeta sente con terrore il proprio vuoto interno, e la crudeltà della realtà che lo preme. Una paura della realtà ancora tutta fisica, che si manifesta come paura del fallimento, terrore della povertà. Una sola frase, a p. 245, sembra sintetizzare questo stato di coscienza incerto e contrastante: «È essenzialmente più pulito essere ricchi e corrotti, che innocenti e poveri». Da un lato il moralista associa istintivamente, in una distinzione quasi manichea, ricchezza con corruzione e innocenza con povertà, dall'altro l'esteta-egoista è portato ad affermare un suo concetto aristocratico, menckeniano di auto-realizzazione e di bellezza.

L'ideologia del Fitzgerald resterà, sino alla fine, di colorito aristocratico e pessimistico: dei grandi urti sociali nel mondo egli ebbe sempre una viva e inquieta coscienza, e l'estendersi del movimento proletario lo considerò con pauroso rispetto. Ma è chiaro che le sue preferenze andavano a quel «vecchio ordine», a quell'ordine jeffersoniano dell'aristocrazia naturale, con cui egli si sentiva impegnato e compromesso. In questo sentimento del vecchio ordine, esaltato contro la ricchezza esteriore e artificiale della borghesia, contro «il codardo figlio del mercante», si eticizza e si umanizza la sua «leggenda del ricco»: d'ora in poi le sue storie saranno sempre più parabole dell'urto fra aristocrazia naturale e nuova Ame-

rica. E ogni volta l'eroe, portatore del vecchio ordine, sarà inevitabilmente contaminato dal contatto con la nuova realtà. A cominciare da Gatsby l'eroe fitzgeraldiano porterà in sé un valore etico inattuabile sul piano pratico, un puro sogno romantico; ogni sforzo di attuarsi praticamente sarà un corrompersi, una disfatta; e l'autorealizzarsi può avvenire solo sul piano dell'illusione. Il senso del *Great Gatsby*, come l'autore scrisse a Ludlow Fowler (agosto 1924), era « la perdita di quelle illusioni che danno tale colore al mondo, che noi non ci curiamo più se le cose sono vere o false, fintanto che esse partecipano della magica gloria ». E il nucleo del romanzo era il sentimento lirico del momento bello, « the moment of beauty », l'istante di illuminazione di cui non importa se le cause siano maligne e triviali, le conseguenze tragiche e sordide. Tali momenti segnano l'attuarsi del sogno interiore incorruttibile, del puro fiore azzurro dei romantici, cioè il pieno realizzarsi di Gatsby fra un passato di corruzione e un futuro di disfatta e di morte. Tale attuazione del sogno viene sempre più ad accomunarsi, nell'opera di Fitzgerald, con la rinuncia alla vita, quasi col desiderio di morte, e in questo senso c'è una drammatica progressione da Gatsby a Dick Diver a Monroe Stahr.

Sembrerebbe così che tutta la maturazione del Fitzgerald s'includa nell'arco che va dalla poesia candida e struggente dell'adolescenza, dalle nostalgie della città magica e del primo amore

(There was an orchestra: Bingo Bango
 playing for us to dance the tango,
 and the audience all clapped as we arose
 for her sweet face and my new clothes...)

alla sublimazione lirica del desiderio di morte di quei versi del Keats da cui egli prese il titolo definitivo del suo terzo romanzo:

Already with thee! tender is the night
 And haply the Queen Moon is on her throne,
 Cluster'd around by all her starry fays;

 Now more than ever seems it rich to die...

« Tutte le mie storie, dirà in uno dei suoi scritti più tardi, « Early Success », hanno avuto in sé « a touch of disaster ». Certo è legittimo trovare un limite alla sua personalità poetica nel suo « romanticismo », al suo mondo fantastico nella sua natura giovanile, in una sua qualità di dolore precoce. I suoi personaggi sono ogni volta lui stesso, e portano chiuso in sé un sogno puro e irrealizzabile in una sempre maggiore coscienza di solitudine, di peccato e di fallimento (paura della coscienza, solitudine, fallimento): sono, diciamo, temi fondamentali della ricerca americana della *condition humaine*). La dedizione all'arte, la coscienza della purezza poetica, s'unisce nel Fitzgerald, che sapeva pure di essere scrittore venale e corrotto, a una malinconia profonda, a un senso della bellezza come aliena e avversa alla vita: la vita diventa il prezzo del « moment of beauty » e della poesia. Vedremo dunque la sua opera come squisitamente soggettiva, fondamentalmente « ironica » e statica, tutto un canto dell'illusione e della delusione. Ma non faremo l'errore di servirci di questa definizione di « romanticismo » e di « essenza giovanile » come di un'accusa per negare la sua poesia, la sua peculiare maturazione sentimentale, per bollare insomma il Fitzgerald come un esteta, un « irresponsabile », un « registratore dell'età del jazz » la cui opera sia priva di durabili valori etici e umani. Ché nel Fitzgerald non viene a mancare, anzitutto, la coscienza che la fuga dalla realtà è il sentiero della distruzione, né mai egli arrivò, come pure fece il Menckin suo amico e in certo senso maestro di vita, a negare tutto tranne l'egoismo. Più che nello Hemingway, anzi, si sente nel Fitzgerald lo sforzo di frenare il proprio impulso autobiografico, di uscire da sé e instaurare una rappresentazione oggettiva della vita.

C'è un tema nell'opera del Fitzgerald che fa più che mai evidente quella persistenza, accanto al lirico, del moralista, dello « storico della società del suo tempo ». In *This Side of Paradise* viene contrapposto all'anemico individualista Amory Blaine il sano socialista Burne, la cui consistenza morale, la cui certezza nei principî che lo ispirano, la cui classica sanità ispirano ad Amory una sterile e affascinata ammirazione. Questo tema etico-politico riappare nel racconto « May Day », in cui il mondo studentesco del primo ro-

manzo si allarga in un tentativo realistico di panorama sociale: dalla disfatta morale, che nel racconto coinvolge gaudenti e reduci, fortunati e falliti, si salva solo una coppia di figure contrastanti: la delicata Edith, che personifica il fascino del mondo egoista e romantico, e il fratello Henry dalla natura sana e bonaria, che nel socialismo ha trovato il suo ideale ascetico. Questo che è un contrasto fra ordine passato e futuro balena anche in *The Beautiful and Damned* (p. 283), e riappare, dopo che nel *Great Gatsby* abbiamo assistito a un tragico sorgere e crollare dell'eroe romantico, in *Tender is the Night*: qui al protagonista Dick Diver che va autorealizzandosi nella malattia si contrappone una figura massiccia e primitiva, sana e antiromantica, quel Tommy Barban che riceverà dalle mani di Dick la risanata, sensuale ed egoista Nicole. Sappiamo anche che l'autore aveva pensato di fare del suo eroe un idealista sconfitto dalla forza delle circostanze e corrotto dai suoi legami con l'alta borghesia, il quale, presa infine coscienza di essere «only a shell to which nothing matters but survival as long as possible with the old order», decide di mandare il figlio «nella Russia sovietica per educarlo», e di cedere la donna che ama a un uomo più forte e sano, a un rivoluzionario che rassomiglia, dice una nota, «to that dark communist at the meeting». Ma è significativo che nella stesura definitiva l'implicazione politica si cancelli, e resti la figura sana e antiromantica del «Barbaro» di sangue mediterraneo. Così anche nel frammento del *Last Tycoon* il tema fa un'ultima e imponente apparizione (alla figura del malato Stahr si contrappone nelle ultime scene la personalità massiccia, sana e fascinosa del comunista Brimmer) ma ancora una volta resta eluso, non riceve concretamente poetico. Il talento del poeta sente questo motivo politico-sociale, di cui egli coglie tutta l'importanza e anche il fascino strenuo e attivo, come qualcosa di estraneo. Alla rappresentazione del conflitto sociale in modo diretto egli preferirà una più indiretta e sottile rappresentazione: nella mirabile scena del «party» di Mrs. Wilson in *The Great Gatsby*, in cui s'esprime tutta la sua nausea per la mediocrità borghese, o all'inizio del capitolo IV nel-

l'epica rassegna dei parassiti di Gatsby¹, o in quella scena di *Tender is the Night* (Libro V, cap. 5) in cui la cuoca francese e Dick Diver si affrontano nel cortile della villa in Costa Azzurra, mentre la moglie Nicole sta a guardare dalla finestra².

In *The Beautiful and Damned* del 1922 i temi sono quelli di *This Side of Paradise*, identico è l'acceso impulso autobiografico, identica la confusa adesione ai valori nominali della classe dominante, identica l'incapacità di riflettere la complessità dell'esperienza nell'interno dello stile, e quindi il ricorso a un mosaico di tecniche stilistiche di derivazione letteraria (Joyce ecc., e nella seconda parte Dreiser), identico infine il continuo sforzo di arguzia, il preziosismo e la ridondanza del linguaggio. Nel libro, naturalmente,

¹ In questa rassegna parodistica di *nouveaux riches* il disprezzo e la nausea si esprimono nelle immagini affioranti nei cognomi degli ospiti, immagini animalesche (sanguisughe, zibetti, furetti, turi, gatti), immagini vegetali o di oggetti meccanici, o con implicazioni triviali e nauseanti (*Scully, Belcher, Smirkes, Haag, Hip, Swett*).

² In questa scena la cuoca Augustine inveisce in un linguaggio scurrile, che esprime disprezzo e odio, invidia e servilismo, armata di un coltello e di un'ascia, e tuttavia il tono comico della sua presentazione riflette l'ostilità e il distacco dell'autore, che palesemente la considera come persona inferiore, e tratta lei e il suo mondo esclusivamente sul piano del tragicomico e del ridicolo. Tutta la scena è vista dalla finestra, e da questo punto di osservazione di Nicole (il capitolo comincia appunto con le parole: « Nicole went to the window and bent over the sill to take a look at the rising altercation... ») anche Dick è coinvolto nel ridicolo: egli tiene a bada la cuoca col bastone, incassa senza reagire l'accusa ben fondata di essere un ubriaccone, e infine è costretto a battere in ritirata. La sua presentazione è dunque assai più complessa: pur essendo egli coinvolto nella situazione ridicola, il fatto viene ad essere per lui un'esperienza ben seria, perché ferisce in pieno la sua coscienza di deterioramento, e lo umilia e si riallaccia in tono minore alla sua drammatica serie di disfatte morali. Dall'alto del suo osservatorio Nicole ha coscienza di tutto questo, e difatti alla scena successiva ella, per la prima volta, affronta apertamente il marito: « We can't go on like this... I've ruined you ». Dick è effettivamente rappresentato nel corso della scena come un inferiore, un uomo tristemente spregevole, un borghese fallito: la sua presentazione si svolge attraverso una serie di immagini triviali di sconfitta e di rinuncia, su un piano di stile quotidiano e serio. La posizione elevata di Nicole, infine, estrinseca la sua natura aristocratica, le sue battute brevi e distratte la sua situazione nuova di indipendenza e superiorità. Almeno in questa scena, ella non può venire giudicata da nessuno, è l'unico personaggio che ha dignità, quella dignità e quel fascino aristocratico che non ha mai perduto, e che è dovuto insieme alla sua ricchezza di vecchia data, alla sua misteriosa malattia, alla sua fredda bellezza, al suo egoismo. In questa scena il sordo contrasto fra le classi è rappresentato perfettamente dalle variazioni del livello stilistico. Ma quello stile esprime anche, nella sua oggettività di registrazione, la fondamentale solitudine e alienazione del poeta, rispetto agli uomini, alle cose e alle tradizioni collettive (cfr. le osservazioni di Leo Spitzer alla fine del suo articolo « L'originalità della narrazione nei Malavoglia » in *Beljagor*, XI, 1, gennaio 1956).

c'è una maggiore carica di esperienza, in quanto l'autoritratto non è più quello di un giovane ingenuo alla scoperta del proprio egoismo e alle prime schermaglie con la realtà, ma quello dell'uomo disilluso e come paralizzato dall'autocoscienza, che già può vedersi affondare pesantemente nella solitudine, nella disfatta e nella disperazione. E quindi una maggiore profondità di caratterizzazione, nel protagonista Anthony che si compiace a contemplare il proprio vuoto interiore e a vivere per procura in quanti lo circondano, o nella protagonista Gloria, affascinante e banale, abulica eppure dotata di ferrea volontà egoistica, nel proprio egoismo tutta chiusa eppure capace di viscerale e folle commozione umana, incapace di cedere qualcosa di sé e tuttavia dedita a quell'uomo debole che sente come cosa sua, come oggetto proprio o amuleto. E similmente sono più sofferte ed espresse le disfatte nella lotta con la realtà, le emozioni dolenti di solitudine e di rimorso, la coscienza rodente dell'isolamento, dell'abulia e dell'irresponsabilità, ed è più interiorizzato l'ambiente che vibra a tratti di sinistro simbolismo (un clima squallido di albergo, quella casa grigia nella campagna dove i due imparano a derestarsi, una risata sinistra udita da Anthony nella notte...). D'altro canto, l'affiorare stesso di una tonalità dreiseriana nella seconda parte del romanzo mi sembra un fatto importante, anche se tale tonalità non riesce a fondersi col giovanile tono composito della prima parte. Dei due toni, quello che più resiste e convince è senza dubbio il nuovo tono nudo e squallido, appunto perché l'imitazione del Dreiser era, come elemento poetico, più sana di quella composita-europea, capace di dare o agevolare un ritmo, uno slancio narrativo più genuino. E d'altra parte è evidente come Fitzgerald abbia scoperto l'addentellato storico dei suoi temi, finora tutti impulsivi (l'anelito al successo, il terrore del fallimento e della miseria), che ora rivelano una loro radice nella realtà dell'epoca, e insieme si colorano di sentimento puritano. Un altro indice della progressiva maturazione dell'autore è lo sparire del fastidioso idoleggiamento dell'artista. Fitzgerald diventa coscienza della crisi dello scrittore come guida spirituale, come figura dinamica e personalità ideale della propria società. E difatti d'ora in poi, quando introdurrà lo scrittore come personaggio, lo farà con

realistica modestia e con ironia, come una figura problematica e antierica, esautorata e quasi superflua, incapace di azione e di coerenza morale: da Richard Caramel di *The Beautiful and Damned* a McKisco di *Tender is the Night* e a Wylie di *The Last Tycoon* la figura dello scrittore va anzi perdendo non solo la sua capacità creativa e quella funzione centrale che altre volte poteva avere nella società, ma perfino la sua dignità e onestà, fino a scantonare nel livello comico e ad assumere infine un ruolo di *villain*. È questo disinganno, questa rinuncia alla autoillusione, indica nel Fitzgerald un concetto della propria funzione di artista e della propria dedizione all'arte più interiore e profondo, più concreto e sciolto da elementi irrazionali. Il misticismo, penserà Dick in una scena del terzo romanzo, dinanzi a un letto di dolore in cui pare manifestarsi tutta l'insensatezza della vita, è buono per i deboli. È compito dell'artista approfondire con coraggio il senso della realtà: l'artista è colui che esplora le frontiere della coscienza, e che per tale audacia deve essere forte, e preparato a ricevere la punizione su ogni pollice della propria carne e della propria coscienza.

In un altro senso, infine, può dirsi che *The Beautiful and Damned* segni il culmine del tirocinio di Fitzgerald. Abbiamo detto che nell'interno del romanzo avviene un trapasso da un tono all'altro, che spezza l'unità dell'opera e segna una crisi della concezione stessa: nati come «eroi» romantici, belli e superiori, superbi e affascinanti, di un intenzionale dramma di dannazione, Anthony e Gloria finiscono col realizzarsi come stanchi narcisi, come figure patetiche e angosciate, piene di meschineria e di *self-pity*, di un limbo senza dignità tragica, come figure insomma del realismo dreiseriano. Era una strada chiusa per Fitzgerald, ora lo vediamo chiaramente: egli non era Dreiser e non era Hemingway, non gli riusciva di non credere a nulla, di abolire dalla realtà l'illusione, di ridurre la vita a un codice di comportamento. In *The Beautiful and Damned* la speranza è più sordida della disperazione: «Tutto ciò che desideriamo, dice Anthony (p. 339), diventa polvere nelle nostre mani». Ciò che darà trasfigurazione poetica a Jay Gatsby sarà esattamente, qualunque cosa poi avvenga nella realtà, una certezza contraria, un'eroica volontà di illudersi. Che la sua natura poeti-

ca si orientasse, dopo quel bagno nel grigiore di un'esistenza nichilistica, verso la riscoperta di un lirismo magico del quotidiano appariva evidente dai « sondaggi » dei racconti di *Tales of the Jazz Age* del 1922 e dei successivi scritti anteriori al 1925. Il racconto « *The Diamond as Big as the Ritz* », per esempio, tenta in chiave fiabesca quello che è il motivo elementare del *Great Gatsby*: e si spiega, dopo ciò che siamo venuti dicendo, perché Fitzgerald si muova artificialmente nel mondo della favola, creando poco più che un gioco elegante di marionette. L'avventura di Dexter Green, il protagonista di « *Winter Dreams* » del 1922, è per conferma dello stesso autore la prima versione della storia di *Gatsby*, svolta ancora su un tono veristico e sentimentale che non riesce a trasfigurarsi liricamente; e concepito come « prologo » al *Great Gatsby* era il racconto « *Absolution* », di tono apertamente joyciano, il quale tuttavia par fissare il momento iniziale della vicenda tipica degli eroi di Fitzgerald, che in qualche momento di un'adolescenza assetata e inquieta hanno gridato il « non serviam », hanno rinunciato all'ordine religioso certo in modo più netto e definitivo di quello joyciano, e all'ordine della società borghese, rifacendosi tutti da sé in obbedienza a un « sogno » pieno di ataviche risonanze.

In *The Great Gatsby* del 1925 la maturazione è compiuta su ogni piano. L'affermazione del Fitzgerald, di essersi finalmente « trovato » in questa sua opera, ha un senso letterale e anzi più profondo di quanto l'autore stesso non avvertisse coscientemente, perché nel romanzo i suoi temi più originali si riscoprono nella coscienza profonda della stirpe. Il primo passo del poeta è stato quello di abbandonare ogni velleità internazionalistica e ritrovare, come punto di partenza della sua storia, il colore locale della propria coscienza, l'umiltà e la profondità della propria origine regionale. La storia di questo romanzo, che il Mizener ha chiamato bellamente « una pastorale tragica », è la storia di un gruppo di provinciali dell'Ovest nel clima cittadino dell'Est, è cioè l'avventura della coscienza del Middle West, paese delle memorie d'infanzia e della semplicità patriarcale, paese delle immagini del dolce passato e degli ideali, nell'inferno della città enorme e della ricchezza, paese del presente, della corruzione e della

delusione. Nel mondo fitzgeraldiano si delinea, come in quello del James, un conflitto fra due culture: se il West è il paese semplice e innocente della mediocrità provinciale, conservatore dei valori più puri della tradizione americana ma in una condizione di inerzia e di inefficacia, l'Est è una scena notturna di El Greco, il cui fascino si rivela come corruzione e disfatta, l'Est è la New York dei ricchi e la sua appendice europea (Parigi e la Costa Azzurra dove Fitzgerald trascorrerà «seven years of waste and tragedy»), l'insieme fascinosa e maligno di condizioni, il clima infernale che corromperà Gatsby e Daisy, Tommy e Jordan. Alla fine solo Nick Carraway si salverà, come l'Ishmael di Melville, per raccontare fedelmente il dramma, e quel tanto di luce che vi ha trovato.

Nick è dunque il narratore, il testimone fedele, umile e onesto («I am one of the few honest people that I have ever known»), e insieme colui che, attraverso l'esperienza che è l'oggetto del romanzo, si educa e si matura: già idealista e ingenuo esploratore di anime, alla fine lo salverà dalla disfatta morale solo il ripiegare nel paese elegiaco dell'infanzia, portando con sé il ricordo della ambigua grandezza di Gatsby e il senso del suo sogno, com'egli l'ha sentito nell'ultima sua visita notturna alla spiaggia di West Egg: il sogno di tutti coloro che sperano fermamente, contro ogni probabilità e aspettativa, il sogno già una volta poté essere creativo, il «sogno americano» ormai impotente e anacronistico. Alla fine Nick non ha più tolleranza ma disgusto per quel mondo che ha ucciso Gatsby, che non tollera illusioni o poesia. Egli sa infine che solo uccidendo in sé il mondo si può creare poesia³.

Gatsby, il tragico pastorello sorto dall'Ovest, è il portatore del concetto jeffersoniano di un'aristocrazia naturale (dei sentimenti), di contro all'aristocrazia artificiale del capitalismo dell'Est; è anche il portatore della leggenda franckliniana, qui tragicamente ironizzata, del povero monello che trova successo perché è intelligente e buono, del *self-made man* dell'età eroica dell'America, in cui si

³ Qui la tecnica jamesiana del *point of view* si fa pieno veicolo di uno sviluppo drammatico, come già era occorso, appunto, nel capolavoro del Melville.

fondevano fiducia illuministica e concetto puritano del successo come conferma della Grazia⁴. Ma tali valori sono ormai perfettamente sterilizzati e illusori. Gatsby li porta in sé, diciamo, come il fiore azzurro dei romantici, come sogno purissimo e incorruttibile, ma insieme profondamente irrealizzabile: il suo apparente realizzarsi, il successo del povero *parvenu* di cui Nick è testimone nella prima parte del suo tirocinio, non sarà in realtà che un'ironica mascheratura, una cosa impastata fin dall'inizio di volgarità e corruzione, e alla quale seguiranno la disfatta e la morte. Gatsby stesso non è vittima della propria illusione: perfettamente solidale del suo sogno responsabile, egli sa che dietro alle sue spalle crollano tutti i ponti con la realtà: non per nulla è lui stesso a darci le definizioni più coraggiose e realistiche del nuovo eterno femminino, da quando ha sentito Daisy « safe and proud above the hot struggles of the poor » a quando precisa la magia della sua voce: « her voice is full of money ». Ecco che il « romanticismo » di Fitzgerald acquista intima verosimiglianza e ragione di vita nel nostro tempo, come nel suo eroe ribelle e solitario si scopre la coscienza amara della negatività del proprio distacco, il desiderio di mutarsi, l'antieroisimo, l'umiltà e la debolezza creaturale. Gatsby è « grande » perché così semplice di cuore, « pronto » alla speranza, assorbito nel suo destino come gli eroi antichi di cui rinnova il tracollo alto e fulmineo, ed è insieme « grande » alla maniera di Trimalchione e di Barnum per la teatralità volgare e quasi comica della sua imitazione dei ricchi, per il suo sentimentalismo, per il suo concetto antiquato e snobistico di dignità, perché gli manca irrimediabilmente il *charm* raffinato e ambiguo del mondo dei ricchi. Finalmente Fitzgerald è riuscito a creare un personaggio complesso, casto e impuro, austero e volgare, un personaggio ai cui sentimenti egli partecipa in pieno e che tuttavia egli riesce a staccare da sé con tanta crudele oggettività, passando su di esso un giudizio che è un'importante intuizione storica, e segna

⁴ Questo concetto, che infonde il « mito » del successo in *Tender is the Night* e nel *Last Tycoon*, può servire al biografo per spiegare il dramma personale di Fitzgerald. Ancora nel 1933 egli scriveva alla figlia: « All I believe in life is rewards for virtue (according to your talents) and the punishment for not fulfilling your duties » (v. le lettere pubbl. dal Wilson nel *Crack Up*, New Directions, 1945).

un superamento di quel romanticismo ingenuo di cui il poeta è stato varie volte accusato. In *Gatsby* si uniscono ciò che era creativo nel passato e che è sterile e distruttivo nel presente, *Gatsby* è insieme l'apoteosi di *Huckleberry Finn*, il portatore del puro « American Dream », e il *gangster* il cui mistero è solo delitto, e che è l'estrema volgarizzazione e degenerazione dell'eroe byroniano.

A una tale complessità di significato corrisponde, come nelle opere di più alta poesia, un'intensa semplicità di forma, una linearità di vicenda che è veramente leggendaria: « The two basic stories of all times — scriverà Fitzgerald nei *Notebooks* — are Cinderella and Jack the Giant Killer, the charm of women and the courage of men. The nineteenth Century glorified the merchant's cowardly son. Now a reaction ». La nuova leggenda antinaturalistica e aristocratica si svolge con la rapidità quasi innaturale della primavera dell'Est. Nella memoria del « prete fallito » Nick Carraway la vicenda si interiorizza, si manifesta nei suoi momenti essenziali, si colora di una luminosità febbrile. Il narratore accentua nella sua registrazione diretta il suo distacco da quel mondo oscuro, la sua solitudine esistenziale, l'impenetrabilità di quei personaggi multivalenti, dalla psiche stratificata, di cui, parlando, esprimono volta a volta i vari livelli; ma egli è solidale dell'illusione di *Gatsby* e la sua visione tende a filtrarsi attraverso di essa, fino a diventare, a tratti, discorso vissuto, linguaggio « gatsbiano », visione magica e corale. Così quando *Gatsby* ritrova Daisy nel suo palazzo colossale, la natura stessa tumultua e fremde:

« Outside the wind was loud and there was a faint flow of thunder along the Sound. All the lights were going on in West Egg now; the electric trains, men-carrying, were plunging home through the rain from New York. It was the hour of a profound human change... ».

E così nell'ultima notte di *Gatsby*, la torrida estate trapassa in un autunno disfatto. Al di fuori di questa mediazione febbrile il linguaggio intenso e scarno di Nick pare registrare, sotto i netti contorni delle apparenza, le vibrazioni di infinite ambiguità morali. La realtà di questa commedia umana di Nick è, come una scena

infernale, tutta penetrata da corrispondenze e richiami simbolici maligni.

La produzione di Fitzgerald tra *The Great Gatsby* del 1925 e *Tender is the Night* del 1934 attesta il diramarsi in varie direzioni del suo processo creativo in questi anni disturbati e amari della sua vita⁵. *All the Sad Young Men* del 1926 conteneva racconti precedenti a *Gatsby* e solo un nuovo pezzo, «The Rich Boy», un altro tentativo di sondare l'animo del ricco e cogliere ciò che «lo fa diverso da voi e da me»: ed è la delineazione di un tipo verosimile e umano (nell'inflessibile volontà di conservarsi tutto intero, di non cedere nulla di sé all'amore come alla solitudine, allo scacco e al rimorso) ma in definitiva astratto, «ideale», chic, venendo dopo *The Great Gatsby*, non può situarsi che in un filone involutivo della produzione fitzgeraldiana, insieme con le ingenue, informi e superficiali storie di Basil e di Josephine. Un altro gruppo di racconti («The Last of the Belles», «The Bridal Party», «Rough Crossing», «Two Wrongs» ecc.) è importante soprattutto per il sondaggio, su un piano stilistico approssimativo e sperimentale, di temi in fondo autobiografici che ritroveremo, poeticamente oggettivati, nel nuovo romanzo. Infine, un importante ciclo narrativo si inaugura nel 1931 con «Babylon Revisited», al culmine della crisi personale del poeta, e comprende quelli che sono senza dubbio i migliori racconti dell'americano: ciclo di realismo scarno e intenso, senza quell'ambigua vibrazione luminosa che segna, nei romanzi, l'affiorare della più alta sintesi poetica di realtà e illusione, e che quindi costituisce quasi una minore maturità del poeta. In questi racconti l'esistenza è sentita come inganno e inevitabile disfatta, senza luce di speranza, ma con una nuova coscienza della necessità e dignità della lotta umana. Il grido desolato della nostalgia del tempo trascorso, dell'illusione svanita con la gioventù, si associa in queste nuove storie di creature sole e malate, quasi redente dal dolore («Babylon Revisited», «Crazy Sun-

⁵ Sono gli anni della parentesi europea (1924-31) culminanti nel crollo della vita familiare e interiore: nel 1931 la moglie Zelda è entrata in una clinica per malattie mentali, e lo scrittore è già un alcolizzato, combattuto tra oscuri impulsi di violenza e di autodistruzione e senso di responsabilità, fra la coscienza della disfatta e l'ansia non spenta di riscattarsi come artista e come uomo.

day», «Family in the Wind», «An Alcoholic Case») ad una accettazione assorta e disillusa della tragicità del presente. È un mondo di volti scarniti, distorti nella smorfia del destino, «the kind of face that needs half a dozen drinks really to open the eyes and stiffen the mouth up to normal» («One Trip Abroad»). E il linguaggio non cerca più incanti e lustre, ma quasi trapassa dall'arte alla registrazione clinica, come, diversamente, in certo Hemingway, non fosse che qui la realtà straziata pare fissarsi a tratti in allucinate figurazioni espressionistiche⁶. La distanza fra l'antico sentimentalismo e questo nuovo realismo può misurarsi nel modo in cui Tommy Barban darà conto, in *Tender is the Night*, di ciò che Amory Blaine sentiva come amore casto e inebriante:

When I was in America, these were girls who would tear you apart with their lips, tear themselves too, until their faces were scarlet with the blood around the lips all brought out in patch — but nothing farther».

Dove questa crudele esistenza, tutta riassunta in un simbolo di follia, si accenderà di un bagliore di illusione decisamente irrazionale e improbabile, questa minore maturità del Fitzgerald raggiungerà il suo apice lirico: nel casto e bellissimo racconto «The Long Way Out», il ricorso all'illusione diventa atto di pietà umana, di compartecipazione e di sacro rispetto dinanzi al mistero del dolore. Ed è significativo che questo preteso esteta e romantico irresponsabile abbia raggiunto uno dei suoi momenti più poetici nell'espressione del sentimento del creaturale.

L'elaborazione di *Tender is the Night* è, com'è noto, lunga e faticosa. All'origine c'è un racconto, ambientato in Europa (quella che il Cowley chiama la «Melarky Version», del 1925)⁷, in cui la vicenda del personaggio debole e avido di vita (un nuovo e più realistico Anthony Patch) che subisce un processo di deteriorazione è fat-

⁶ Una vena di espressionismo, che a volte autorizza dei richiami al Brecht, è evidente anche in certe ballate fitzgeraldiane ripubblicate dal Wilson e dal Mizener. Né mancano tonalità espressionistiche in tutta la narrativa del Fitzgerald.

⁷ Il Cowley, nell'ediz. del 1948, ne riporta in appendice un brano («Wanda Breasted») che per drammatica intensità e maturità di stile va accostato ai racconti posteriori al 1931.

ta culminare in un scatenarsi di violenza e di distruzione. Ancora una volta, e non sarà l'ultima, il tema del delitto è tentato e scartato come tema centrale. Nella seconda versione (la « Rosemary Version » connessa ai racconti del 1929-30) il tema del delitto scompare, e la narrativa tende a incentrarsi sull'ambigua condizione di « esilio » dei ricchi americani nel « paradiso europeo ». Se l'eroe di Hemingway va in Europa in cerca di avventura e di rischio, gli americani di Fitzgerald cercano soltanto di divertirsi con meno spesa, di farvi con più facilità la vita dei ricchi. Fitzgerald riesce a capire l'Europa ancora meno di Hemingway, l'Europa resta per lui una terra esotica, assolutamente estranea, le cui tradizioni di cultura e di genio gli ispirano soggezione e astio, la cui condizione presente è una condizione caotica e spregevole di decadenza. Non vi è comunque alcun serio rapporto fra i suoi esuli erranti e i « locali », siano essi gli spregevoli italiani o gli antipatici inglesi, i francesi o i tedeschi. Nella terza versione del romanzo, la « Dick Diver Version » del 1932, la vicenda definitiva si precisa, ed è secondo l'autore la storia di un giovane idealista corrotto dalla sua ascesa fra i ricchi. Attraverso altre fasi arriviamo così al testo della prima edizione del 1934, ma l'elaborazione dell'opera non si ferma: sappiamo che l'autore aveva cominciato a correggere minutamente il testo, che intendeva sopprimere passi non essenziali e lunghi episodi (quello di Abe North a Parigi, e la visita dei Diver ai Minghetti) e modificarne infine decisamente lo schema temporale della vicenda, l'ordine dei libri e dei capitoli. Sicché l'edizione curata dal Cowley nel 1948 sugli appunti fitzgeraldiani del 1938 non ci presenta l'opera compiuta secondo le intenzioni dell'autore. Non si può non pensare che certi scompensi fra materiale vecchio e nuovo, dovuti all'elaborazione novennale, sarebbero stati risolti, evitati alcuni cedimenti e sbavature nella lunga e nervosa struttura dell'opera, attenuati certi trapassi di tecnica e mutamenti troppo voluti del « punto di vista ». Delle due versioni che ora possediamo, quella del 1934 in cui la vicenda è colta *in medias res* dal punto di vista di Rosemary (ed è un inizio mirabile), e l'altra postuma del 1948 che rinuncia all'effetto iniziale e si distende in ordine cronologico, a mio avviso è la seconda che risulta più compiuta e poetica. Vi si rinuncia infatti a un ottimo effetto di sorpresa e so-

sensione, ma vi si esprime più pienamente, nella struttura compatta e organica che il libro viene ad acquistare, l'unità del nuovo sentimento del poeta che non è più sentimento lirico del « momento bello » di Gatsby, del balenare meteorico dell'illusione seguita fulmineamente dal crollo in un tempo infranto, di una realtà infine filtrata nella memoria di un testimone ed evocata agli apici della psiche, ma il sentimento più maturo di una realtà oggettiva complessa e « lunga », di un destino che germina dalle radici storiche dell'epoca, si nutre delle circostanze determinanti, s'intreccia e si lega con altri destini, si matura e s'inaridisce. Se nel *Great Gatsby* la realtà era vista al filtro di una coscienza solidale dell'illusione dell'« eroe », qui l'alternarsi dei vari « punti di vista » (di Dick, di Rosemary, di Nicole) viene ad essere come il fatuo riflesso delle varie isolate illusioni su una realtà severa e tragica che l'illusione più non sopporta.

Il senso dello sfondo sociale, la dimensione storica rende più complessa e scultorea la figura individuale dei personaggi: Dick, Nicole, Rosemary sono personalità più profonde di Gatsby, in quanto sono viste germinare da un passato più preciso, sono campate su uno sfondo storico-sociale complesso⁸. Questa coscienza panoramica più vasta dell'epoca costituisce come lo sfondo sinfonico che inquadra e armonizza gli sviluppi dei vari temi, che ora appaiono sempre più compenetrati dell'antica coscienza puritana. Questo romanzo ha un altro carattere assai tipico: l'elemento romantico, escluso dalla realtà normale e razionale, sembra manifestarsi come aspetto irrazionale della vita: in quelle scene dei primi incontri d'amore fra Dick e Nicole, scene intrise di tanta pietà e dolcezza, tragicità e senso del creaturale, che sono certo fra i punti più alti della poesia del Fitzgerald, si afferma il tema della malattia come manifestazione dell'irrazionale, come realizzazione misteriosa e completa della personalità, apice magico della vita. Nel suo periodo iniziale, Dick è co-

⁸ Il dramma di Dick, ad esempio, è indissolubile dall'epoca scardinata in cui vive, il suo mondo è « the broken universe of the war's ending ». Il legame fra Dick e la guerra è spesso puntualizzato nel libro (v. pp. 152, 199, 203, 220 ecc.) che in effetti Dick è di quella guerra, come capisce bene il suo amico Franz, uno dei più gravi feriti. Si ricordi il commento che Dick, al centro della vicenda, fa sui resti del carneajo: « All my beautiful lovely safe world blew itself up here with a great gust of high explosive love... ». Anche in lui quella vampata ha distrutto le « illusions of a Nation ».

sciente che « the price for his intactness was incompleteness », e che il meglio che gli si possa augurare è « un po' di sfortuna ». Questa ansia di vita che è insieme ansia di sofferenza lo spinge verso la giovane paziente del sanatorio che della malattia sembra incarnare tutto il mistero e il fascino. Il resto della vicenda è, su uno dei suoi piani di significato, il trasferirsi della malattia da Nicole al marito. Il dottore guarisce il paziente cedendogli la propria salute e assumendone il male. Mentre Nicole, tuttavia, perde nell'acquistare di salute il suo fascino e la sua dignità, e si realizza come animale egoista e « barbaro », individualità sfrenata, senza scrupoli e quasi triviale, uccello di lungo volo con le ali fatte di danaro, il processo di « spossamento » in Dick segna un interiore raffinamento, una serie di maturazioni morali attraverso le disfatte, quasi un realizzarsi, nella conclusiva rinuncia al mondo, del suo primo sogno o ideale di essere buono, cortese, coraggioso e saggio. Non vi può essere dubbio sull'esistenza di questo controtema al tema dell'idealista che si deteriora al contatto con la ricchezza. Per quanto l'autore abbia sempre considerato il libro come « a story of deterioration », quel controtema si impone con particolare vitalità poetica: così l'apparizione della sana e volitiva Rosemary nelle scene solari e sonnolente sulla Costa Azzurra, e l'insuccesso della sua avventura col protagonista, introducono una corrente di immagini di salute egoistica, di fisicità, che sottolineano e accelerano la rinuncia di Dick, la sua ascetica maturazione. Nicole stessa viene ad essere sempre più sentita col sentimento puritano della malignità della femmina. In ultimo, mentre ella s'allontana col suo barbaro amante nella terra più folle che mai del carnevale dei ricchi (e l'epoca è, significativamente, quella successiva al crollo del 1929, che vide l'ultimo e più esasperato impazzire degli esuli nel « paradiso europeo »), Dick compie il tuffo nell'oscurità che lo salva dalla « fiera del mondo », in una sorta di purgazione attraverso il disastro e la rinuncia⁹.

⁹ « I am trying to save myself », è la sua dichiarazione alla moglie in uno degli ultimi scontri. « The World's Fair » era il titolo che F. s'era proposto in un primo momento per il romanzo. Si noti che in ultimo Dick e Nicole sono contrapposti come personaggio morale e personaggio immorale: « her unscrupulousness against his moralities », che ricorda il modo con cui Tom, nel *Great Gatsby*, si libera per

Che il dramma interiore di Dick sia psicologicamente immotivato e poeticamente inespresso, come qualche critico ha sostenuto, mi sembra giudizio decisamente miope e sbagliato. Nel mondo compiuto di *Tender is the Night*, pervaso da una struggente coscienza di esilio, da una vibrazione di sofferenza e interna lacerazione che è pure una forma matura di consapevolezza storica, infine da una lunare aspirazione a dissolversi nella pace, quello che abbiamo chiamato l'autorealizzarsi di Dick Diver è poeticamente, e terribilmente, vero. Che Dick Diver non raggiunga la statura di eroe tragico, questo è anche vero se s'intende la tragedia nel senso «classico», come genere dell'eroico. Ma non vedo come tale giudizio possa infirmare la validità poetica del romanzo. Nel Fitzgerald la possibilità dell'eroico è fondamentalmente negata: «Show me a hero and I will write you a tragedy», scriverà il poeta nei suoi *Notebooks*.

I tre articoli del 1936 pubblicati da Edmund Wilson nel *Crack-Up* vengono a porsi nella storia poetica del Fitzgerald come drammatica testimonianza dell'elemento pratico che intorbida e sconvolge la maturità artistica del Fitzgerald. In «Echoes of the Jazz Age» il senso terribilmente negativo del presente («all is lost save memory») spinge lo scrittore a un desolato lamento nostalgico per quel passato che tuttavia la sua coscienza morale condanna: e lo scritto è insieme una denuncia e un'esaltazione di quell'età «di eccessi e di miracoli», che egli sentirà di avere registrato da un punto di vista «essentially marxian», eppure con profonda e responsabile partecipazione: «I felt — therefore I was». Dalla sua estrema prostrazione nell'«orrore e spreco» lo scrittore si esalta e si condanna in-

sempre dalla «squeamishness» di Nick Carraway. Si notino anche le immagini di quiete e serena vita quotidiana che accompagnano le ultime scene della rinuncia di Dick, dopo che egli ha superato le tentazioni violente dell'egoismo e dell'orgoglio: la scena dal barbiere, il passaggio del «Tour de France», l'affetto per i bambini, il «riso interiore» con cui egli spezza il flirt dell'amica Mary, la benedizione papale alla spiaggia. Certo la imperfetta fusione e armonizzazione tra tema negativo e controtema positivo è un difetto, ed in parte giustifica il severo giudizio del Geismar (in *The Last of the Provincials*, 1943) che reputa la conclusione del romanzo «confusa e frammentaria». Per noi tuttavia tale difetto, e altri che abbiamo accennato, non arrivano a intaccare in modo decisivo la consistenza e la validità poetica dell'opera.

sieme al passato, in un parossismo di morbosa *self-consciousness*, di autoanalisi, autoaccusa e autolesionismo. E la sua « oscura notte dell'anima », particolarmente misera e disperata, è il punto in cui egli più rischia di accettare l'evasione e l'irresponsabilità, il rifiuto dell'umano. Ma in fin dei conti il contrasto fra l'elemento morale e l'immorale, fra l'umano e l'inumano, è superato nel *Crack-Up* nella coscienza del senso tragico della vita:

« ... that life is essentially a cheat and its conditions are those of defeat, and that the redeeming things are not happiness and pleasure but the deeper satisfactions that come out of the struggle ».

Per l'artista, dunque, la perseveranza nell'approfondire e dare forma sempre più compiuta alla propria visione, mirando a quello stato perfetto in cui ogni elemento è sussunto ai fini della poesia. Per l'uomo il raggiungere, al di là della lotta, la coscienza serena di aver tentato di redimersi, di farsi buono, come i personaggi « falliti » ma positivi e ricreati dal dolore degli ultimi racconti.

Fino a che punto questa nuova sintesi di coscienza, questa quasi-religiosità si sarebbe poeticamente concretata, in che modo si sarebbe fusa col suo amaro pessimismo in una nuova vasta opera non siamo in grado di dirlo, tanto incompiuto e provvisorio è quello che è rimasto dell'ultimo progettato romanzo, *The Last Tycoon*. Dalle prove, dagli appunti, dal frammento che ci resta possiamo tentare di ricostruire la concezione dell'opera, ma si ha l'impressione che anche questa fosse ancora, alla morte dell'autore, in uno stato di gestazione confuso e contraddittorio: certo Fitzgerald parlava dal paradiso artificiale di Hollywood come da un girone infernale, popolato di figure di dannati. Se l'ultimo abbozzo dell'opera rivelato dal Wilson fosse stato portato a compimento, la storia dell'ultimo principe individualista dell'industria si sarebbe conclusa in un'orgia di malattia, di violenza e di corruzione: ogni incanto d'amore si sarebbe dissolto, l'industriale Brady sarebbe stato assassinato dai sicari dell'eroe Stahr, e Stahr, sfuggito egli stesso alla « anonima omicidi » pagata da Brady, sarebbe morto nella caduta di un aereo, ripetendo prima della fine dei pensieri tolti dal *Crack-Up*; la narratrice Cecilia avrebbe chiuso i suoi giorni in un sanatorio, e infine

il funerale di Stahr a Hollywood sarebbe stato « un carnevale di servilismo e di ipocrisia ».

Impossibile dire che senso avrebbe avuto nel romanzo la mediazione della « testimone » Cecilia Brady; impossibile capire la stessa dimensione « eroica » di Monroe Stahr, presentato all'inizio del libro in modo confuso e sentimentale: fin da principio egli è un uomo condannato alla morte e avido di morte, e questa sua natura non si lega col suo aspetto attivo e strenuo di *boss* paternalista, di sobrio e puro despota fattosi tutto da sé, di creatore e difensore di un'industria. Isolato e chiuso in sé, egli appare come Gatsby il portatore di un sogno puro; ma è un sogno creativo, il suo, o un sogno d'amore irrealizzabile? Ci sfugge poi del tutto la sua dimensione morale: sarà Stahr un « Cristo » da cima a fondo, o un altro idealista corrotto dalle circostanze? Sembrerebbe che la positività, il messaggio di speranza che Fitzgerald intendeva affidare all'opera, quando dichiarava che, « unlike *Tender*, it is not a story of deterioration... it is more like the *Great Gatsby* » si sarebbe concretata al di là della morte di Stahr, nell'effetto morale che le sue carte private, la sua eredità spirituale avrebbe avuto su un adolescente. Ma qui ci muoviamo del tutto nel campo delle ipotesi.

Ciò che ci è rimasto dell'opera è un frammento provvisorio in sei capitoli, che non coprono metà della vicenda progettata negli appunti, e che probabilmente l'autore avrebbe modificato in modo radicale, come aveva fatto con le prime versioni di *Tender is the Night*. I sei capitoli non sono certo né un'opera compiuta né una opera impeccabile: al ritmo narrativo costante e inteso dei primi due capitoli (dove tuttavia la tecnica del « punto di vista » risulta a tratti artificiosa, specie dove si narrano episodi ai quali la narratrice non ha potuto essere presente) segue nel terzo e nel quarto capitolo, che narrano una giornata di Monroe Stahr, un deciso sparpolarsi del ritmo narrativo. La serie di episodi illustrativi, esplicativi, che vorrebbero creare uno sfondo realistico all'eroe ed evocare in pochi tratti il complesso mondo del cinema, in realtà non riesce a trovare alcuna vera funzione nell'intreccio. Ne interrompe bensì decisamente lo svolgersi, e d'altra parte non presenta alcuna particolare validità poetica. Al capitolo quinto comincia quella vicenda

d'amore fra Stahr e Kate che doveva essere, come dichiarò una volta l'autore ma senza che se ne vedano esattamente le ragioni, « the meat of the book », e in quel capitolo effettivamente la narrativa si riscatta. Ma alla fine del capitolo lo strano episodio d'amore è chiuso, e il sesto capitolo, in cui si narra dell'incontro fra Stahr e l'organizzatore comunista Brimmer, resta un frammento isolato di cui non si coglie la funzione nell'organismo del romanzo.

In realtà, se pure il frammento del *Last Tycoon* è come un florilegio dello stile più maturo e prestigioso di Fitzgerald, ciò che in esso vi è di poeticamente compiuto e unitario è l'episodio d'amore fra Stahr e Kate. Non c'è più nulla di romantico in questa storia d'amore effimera e struggente, raccontata con clinico realismo, eppure lo stile quieto, scarno, lucido è come arso da un fuoco interno, e ogni comune oggetto, ogni gesto o parola si rivelano pregni di risonanze e di mistero. I due amanti non hanno nulla di eroico e di eccezionale, sono un uomo affaticato, solitario e malato e una borghese sperduta e profondamente normale nella sua alienazione, una donna modesta e mediocre, « alert and calm », che il passato amaro ha dotata di prudenza e di buonsenso, una donna piena di sana sensualità e di concretezza. Eppure a questa vicenda quotidiana che si riassume in pochi incontri il poeta è riuscito a dare l'universalità, il senso di infinito della poesia: poesia dell'umanità sempre più inquieta, pietosa e umile, solitaria e sofferente. Anche qui, la maggiore maturità del Fitzgerald coincide con il riaccostamento alla drammaticità umile e segreta del quotidiano, a quel profondo sentimento umano che in verità infonde tutto il frammento del *Last Tycoon*, che è uno dei poli maggiori della poesia di Scott-Fitzgerald, e in cui si redime e risolve il suo inveterato e tetto estetismo. Quel sentimento del creaturale che l'ospite sconosciuto aveva espresso nella sua concisa orazione funebre sul corpo di Gatsby: « The poor son of a bitch », e che Dorothy Parker ripeterà sul corpo di Fitzgerald a Hollywood, quasi a volere affermare lo identificarsi, ormai, dell'artista con la sua opera.

NEMI D'AGOSTINO

IL CERCHIO MAGICO DI ELINOR WYLIE

Trent'anni quasi dopo la fine immatura dell'autrice (1885-1928), la sua non vastissima opera¹, composta in gran parte tra il 1921 e il 1928, si presenta a noi sotto un aspetto attraente ed imbarazzante insieme. Tale impressione è dovuta in primo luogo all'atteggiamento della critica, che ci offre giudizi carichi di iperboli e perciò stesso poco illuminanti². Genericità spesso provocata, come anche qui avviene, dalla natura del rapporto stabilitosi tra un'opera e il suo tempo, dal tendere essa cioè non a rispecchiarlo né a precorrerlo, ma a ritardarlo o a distanziarsene. Nel caso di Elinor Wylie si affermano, come vedremo, le due ultime tendenze, sottolineate, oltre che dalla scelta dei temi e dall'arcaicizzante e squisita fattura, anche dal deciso distacco ironico, giustificato dal suo punto di vista, ma responsabile certo, insieme con l'anacronismo, dell'imprecisione affiorante sotto i superlativi. Ce lo confermano in modo caratteristico i contrastanti giudizi, dati da Edmund Wilson in *The Shores of Light, A Literary Chronicle of the Twenties and Thirties* (1952)³, dove sono raccolti vari suoi scritti, pubblicati nei decenni tra il 1920 e il 1940: il dialogo immaginario tra i critici Mr. Paul Rosenfeld e Mr. Matthew Josephson (1924) verte appunto sulla questione se Elinor Wylie esprima o no il suo tempo, mentre la *Letter to Elinor Wylie* (1925), firmata «Sam. Johnson», loda *Jennifer Lorn*, ma rimprovera all'autrice di aver adoperato in *The Venetian Glass Nephew* un'eccessiva «luxuriance of phrases» e di aver mescolato «the fictitious with the real in a manner hardly allowable».

Eccettuate infatti alcune poesie, d'ispirazione moderna, le ope-

¹ Le citazioni sono tratte da *Collected Prose of Elinor Wylie*, A. Knopf, New York, 1946, e da *Collected Poems of Elinor Wylie*, A. Knopf, New York, 1947.

² Per esempio: LYON N. RICHARDSON, GEORGE H. ORIAN, HERBERT E. BROWN, *The Heritage of American Literature*, 1951, Ginn & Company, Boston, New York, London, p. 503. CARL VAN DOREN, *The American Novel, 1789-1939*, The Macmillan Company, New York, 1940. FRED B. MILLETT, *Contemporary American Authors*, Harcourt, Bruce & Company, New York, 1944, p. 146.

³ Farrar, Straus and Young, Inc., New York 1952, pp. 125, 259.

re di Elinor Wylie nulla hanno in comune non solo con autori contemporanei quali Dos Passos, Scott Fitzgerald, Hemingway o Gertrude Stein, ma anche con un Thornton Wilder o un Cabell. Il suo totale anacronismo, che dagli argomenti trattati si estende ai minimi particolari, non consente d'incasellarla nella «lively decade», alla quale biograficamente essa appartiene, e sollecita una diversa e più fantasiosa collocazione, difficilmente raggiungibile, d'altronde, per eccesso, non per mancanza di rapporti. A convincercene bastano le cinque «special prefaces», premesse ai quattro «romanzi» e ad alcuni racconti e saggi, tutte vergate dai suoi amici ed accomunate solo da una vaga quanto pluralistica ammirazione. Così, Carl Van Vechten afferma che «in my belief... *Jennifer Lorn* is the only successfully sustained satire in English with which I am acquainted», senza poi riuscire a precisarne l'oggetto, ed arrischiando, più avanti, un accostamento che non ci trova invero consenzienti, quando afferma che «perfect works of art are always conceived on a small scale. *Moby Dick* and *Hamlet* have their greatnesses; they also have their faults». E S. V. Benét, per definire il terzo romanzo, *The Orphan Angel*, si serve di una fiorita quanto vana immagine: «The whole search for Sylvie La Croix is a green-and silver arras that could hang in a long chamber at Knole or Amboise and be taken, from a distance, for some hunting tapestry, woven these many years. For the style is not 'modern', in our contemporary sense — it deliberately employs the full resources of a language — and the architecture is nearer Wren than Wright». Isabel Paterson è l'unica a darci, nella prefazione di *Mr. Hodge and Mr. Hazard*, un giudizio più preciso ed utile, osservando che «All her books, both prose and poetry, are interrelated and continuous». Ma quest'idea, che potrebbe fornire una chiave, rimane purtroppo appena abbozzata. I suoi amici, insomma, con il loro cumulo di coppe di diaspro, arazzi verdeargento, padiglioni settecenteschi e simili *chinoiseries* sono riusciti a relegare Elinor Wylie in una specie di *no man's land*, di cui vorremmo almeno tentare di definir meglio i limiti, sottolineando al tempo stesso la differenza tra alcuni concetti (soprattutto tra tecnica e comunicazione poetica, e tra tau-

tologia ed efficacia espressiva) che in vari giudizi risultano confusi. In questa confusione è insita, appunto, la seconda causa del nostro imbarazzo, poiché a volerla chiarire si è costretti ad alcuni spostamenti nella valutazione sinora invalsa. D'altra parte, è forse più utile tentar di distinguere sin dall'inizio gli accenni, anche fievoli, di un approfondimento del suo talento, anziché sottolineare, come spesso è stato fatto, la perfezione della forma adoperata.

Convien esaminare prima tre raccolte di versi (*Nets to Catch the Wind* 1921, *Black Armour* 1923, *Trivial Breath* 1928) e poi i quattro « romanzi » e *One Person*.

La fantasia, che nei « romanzi » assume una parte preponderante, non trova uno sfogo adeguato entro i ristretti limiti delle brevi poesie, né l'erudizione può spiegarvisi a suo agio e si esaurisce perciò in eleganti e poco personali *pastiches* di vecchie ballate, e in preziosismi. In alcune di esse trapela una vena d'ironia truculenta, come per esempio in *Hughie at the Inn*:

Is it not fine to fling against loaded dice
 Yet to win once or twice?
 To bear a rusty sword without an edge
 Yet wound the thief in the hedge?...
 To be cut down from gallows while you breathe
 And live by the skin of your teeth?...

vena che si fa spigliata e maliziosa in *A Tear for Cressid*:

All virtuous persons who hear this song
 Whose lives are chaste and placid,
 Let them stop their ears to the monstrous wrong
 Was wrought long since by Cressid;
 Let the good go down to their marble vaults
 With wreaths of memory dressèd;
 But all ye poor lovers who were ever false
 Come shed a tear for Cressid...

Ma in genere si manifesta scarsamente quello spirito ironico che pervade invece i « romanzi », sì da costituirne un pregio intrinseco, evolvendo, tra le più varie sfumature, dalla satira verso una divertita e mesta simpatia. Molte poesie, al contrario, hanno il tono

grave, pedante e teso delle confessioni spirituali (*Valentine, Full Moon, Prophecy, Epitaph, The Good Birds, Dedication, Malediction, Address to my Soul, To a Book*) o sono incupite da un'immaginazione macabra quasi morbosa (*Sanctuary, A Crowded Trolley Car, Sea Lullaby, Confession, The Coast Guard's Cottage, Lament for Glasgerion*). Non intendiamo alludere con ciò ad un'interpretazione psicanalitica delle numerose immagini di acque, stagni, luoghi stretti e chiusi, inverni, armi, pietre, ferite o altro, bensì a tutti quei componimenti che per esplicito tema hanno la morte, non trasformata poeticamente e trattata ora con accenti modernamente metafisici: *Sequence*:

... In this unlighted kennel, where to die
Will not awaken hounds, nor anger slaves,
I shall advise me to prepare my couch;
Here it is dark; for more I may not vouch.
If One of these men will find my skeleton;
To one it will be delicate and slim.
With stars for eyes, and portent of a sun
Rising between the ribs to frighten him...;

ora in stile prettamente neogotico: *Fable*:

A knight lay dead in Seulac:
One white raven stood
Where his breast-bone showed a crack:
She dipped her beak in blood.
The old man's lean and carven head
Was severed under the chin:
The raven's beak was varnished red
Where the veins ran small and thin...;

ora in tono popolare: *A Strange Story*:

When I died in Berners Street
I remember well
That I had lights at head and feet
And a passing bell.
But when I died in Houndsditch

There came to lay me out
 A washerwoman and a witch;
 The rats ran about...

Nel suo interessante studio su sette poeti metafisici moderni, Sona Raiziss⁴ sostiene che i *Collected Poems* « chronologically, book by book,... become progressively more metaphysical ». Con ciò, evidentemente, non può essere intesa che una più stretta aderenza ad un determinato stile, essendo questa l'accezione data all'inizio del libro (p. 7) al termine « metaphysical ». Ora, le quattro raccolte di versi contengono, salvo alcune eccezioni, dei componimenti brillantissimi, che con ammirevole maestria tecnica riecheggiano i dettami di varie scuole e tendenze. Che alcuni componimenti si ammantino di espedienti e formule usati da Donne e altri non ne prova ancora in sé, bisogna sottolinearlo, la natura poetica, mentre l'apparato di concetti, di elaborate metafore e, soprattutto, la vana evocazione della morte ne mettono in rilievo il manierismo decadente e lo squilibrio tra contenuto e forma. Per questa ragione, gran parte dei *Collected Poems* rimane completamente statica. Si distinguono, non per contenere un maggior numero di elementi metafisici, ma per aver raggiunto il livello della poesia, la serie di sonetti *One Person*, ed alcuni poemetti, *Stimmungsbilder* o fugaci annotazioni, nei quali trapelano, seppur fievoli, accenti più personali. Più personali, si badi, in quanto non derivati e sinceri, che a volervi vedere delle dichiarazioni impegnative, ne rimarrebbe compromessa, data la contemporaneità, la maggior parte dell'opera di Elinor Wylie, con la quale mal si concilia, ad esempio, l'atteggiamento puritano, assunto nella bella egloga *Wild Peaches*:

I When the world turns completely upside down
 You say we'll emigrate to the Eastern Shore
 Aboard a river-boat from Baltimore;
 We'll live among wild peach trees, miles from town,
 You'll wear a coonskin cap, and I a gown

⁴ *The Metaphysical Passion, Seven Modern American Poets and the Seventeenth-Century Tradition*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1952, p. 222. I sette poeti sono: Eliot, Ransom, Tate, Robert Penn Warren, Crane, Elinor Wylie, MacLeish.

Homespun, dyed buttercut's dark gold colour.
 Lost, like your lotus eating ancestor,
 We'll swim in milk and honey till we drown.

The winter will be short, the summer long,
 The autumn amber-hued, sunny and hot,
 Tasting of cider and of scuppernong;
 All seasons sweet, but autumn best of all...

- 3 When April pours the colours of a shell
 Upon the hills, when every little creek
 Is shot with silver from the Chesapeake
 In shoals new-minted by the ocean swell,
 When strawberries go begging, and the sleek
 Blue plums lie open to the blackbird's beak,
 We shall live well — we shall live very well...
- 4 Down to the puritan marrows of my bones
 There's something in this richness that I hate.
 I love the look austere, immaculate,
 Of landscapes drawn in pearly monotonies.
 There's something in my very blood that owns
 Bare hills, cold silver on a sky of slate,
 A thread of water, churned to milky spate
 Streaming through slanted pastures fenced with stones.
- I love those skies, thin blue or snowy gray,
 Those fields sparse-planted, rendering meagre sheaves;
 That spring, briefer than apple-blossom's breath,
 And sleepy winter, like the sleep of death.

(Si noti, oltre alle reminiscenze chauceriane della terza strofa, come la poesia, una delle poche rivolte all'avvenire, pur tracando da questo diverso concetto del tempo l'ampio e fluido respiro, dopo la serie di sorridenti immagini cambi tono e termini con una nota lugubre). Né possiamo prestare una soverchia fede ad autoesortazioni non ascoltate, a dichiarazioni francamente contraddittorie, di cui l'una condanna e l'altra esalta lo stesso atteggiamento mentale:

Nonsense Rhyme

Whatever's good or bad or both
 Is surely better than the none;

There's grace in either love or loathe;

...
 The worst and best are both inclined
 To snap like vixens at the truth;
 But, O, beware the middle mind
 That purrs and never shows a tooth!

The Pebble

If any have a stone to shy
 Let him be David and not I...

I will not freeze, I will not burn;

...
 In hatred I am impotent...
 Alas, to lack the power to loathe!
 I like them each; I love them both;
 Philistine and sheperd-king
 They strike the pebble from my sling.

O alla seguente supplica, che sembra alludere, senza porvi rimedio, a quell'eccessiva involuzione, della quale si vedranno numerosi esempi:

... O break the walls of sense in half
 And make the spirit fugitive!
 This light begotten of itself
 Is not a light by which to live!...

(*O Virtuous Light*)

Tali discordi espressioni rivelano non già un conflitto, ma un pluralismo, che è semplicemente mancanza di una visione interiore unificatrice. La lucidità di Elinor Wylie rimane momentanea, priva di effetti, non impegnata, e questo, in una scrittrice così poco spontanea e così consapevole dei propri mezzi, non può che accentuare il carattere cerebrale e la freddezza di molti suoi versi. Infatti, in *August*, per esempio, dove è resa con una certa efficacia la duplice sensazione di caldo e di luce abbagliante, si avverte il contrasto alquanto ovvio, più pensato che sentito, delle immagini:

Why should this Negro insolently stride
 Down the red noonday on such noiseless feet?
 Piled in his barrow, tawnier than wheat,
 Lie heaps of smouldering daisies, sombre-eyed,
 Their copper petals shrivelled up with pride,
 Hot with a superfluity of heat,
 Like a great brazier borne along the street
 By captive leopards, black and burning pied.

Are there no water-lilies, smooth as cream,
 With long stems dripping crystal? Are there none
 Like those white lilies, luminous and cool,
 Plucked from some hemlock-darkened northern stream
 By fair-haired swimmers diving where the sun
 Scarce warms the surface of the deepest pool?

Ma spesso la sua sensibilità, fortemente colorata d'intellettualismo, non riesce a suggerire un sentimento o un pensiero mediante immagini dirette e sprofonda allora in metafore di una sottigliezza tortuosa ed impenetrabile, (come dice lei stessa spiritosamente in *Unfinished Portrait*: «I have been accused / Of gold and silver trichery, infused / With blood of meteors, and moonstones which / Are cold as eyeballs in a flooded ditch...»), o rimane invischiata in una singola idea, sfruttata sino all'esaurimento. Questo difetto si rivela con particolare evidenza in una poesia come *Velvet Shoes*, in cui l'impressione di candore e di silenzio, invece di essere solo suggerita, è formulata con un'insistenza tautologica, già ovvia nella prima strofa e non riscattata dalla facile musicalità:

Let us walk in the white snow
 In a soundless space;
 With footsteps quiet and slow,
 At a tranquil pace,
 Under veils of white lace.

I shall go shod in silk,
 And you in wool,
 White as a white cow's milk,
 More beautiful
 Than the breast of a gull...

Louis Untermayer, nel lodare questa poesia, la definisce con ironia involontaria⁵ « perhaps the whitest poem ever written ». Per noi essa richiama irrimediabilmente l'involuzione preziosa e decadente di « How pale the Princess is! Never have I seen her so pale. She is like the shadow of a white rose in a mirror of silver »⁶. La preferenza concessa al puro preziosismo verbale è d'altronde chiaramente formulata in *Pretty Words*, dove, con illecita sinestesi, alle singole parole sono attribuite, quasi fossero intrinseche, delle virtù magiche:

... I love smooth words, like gold-enamelled fish...
 ... I love bright words, words up and singing early;
 Words that are luminous in the dark and sing
 Warm lazy words, like cattle under trees;
 I love words opalescent, cool and pearly,
 Like midsummer moths, and honied words like bees,
 Gilded and sticky, with a little sting.

Un'evoluzione si delinea, invece, nei quattro « romanzi », scritti tra il 1923 e il 1928: ognuno di essi segna un progresso sul precedente, e ci si può meravigliare che il talento di Elinor Wylie abbia potuto, in così breve volger di tempo, partendo dalla trama lineare ed un pò rada di *Jennifer Lorn*, raggiungere la sobrietà e la delicatezza di *Mr. Hodge and Mr. Hazard*, e quindi l'apice costituito dai diciannove sonetti di *One Person* (composti anch'essi nel 1928, ma pubblicati postumi). Ci si trova di fronte ad una effettiva ricerca, non sappiamo quanto consapevole, ma evidente per il lettore, del proprio perfezionamento, non limitato, invero, alla finitezza tecnica, ma spinto in tutte le immaginabili direzioni, sì da tendere, con la graduale prevalenza della vita interiore, ad un costante approfondimento spirituale, ad una forma che da esuberante si fa sempre più sentita e ad un tono che da superficialmente ironico e brillante si trasforma in commossi accenti umani.

In effetti, *Jennifer Lorn* (1923) è, non un romanzo, ma una

⁵ *Modern American Poetry*, Harcourt, Brace and Company, New York 1950, p. 295.

⁶ OSCAR WILDE, *Salome*.

ronaca satirica, una successione lineare di aneddoti, scene e situazioni non vissuti da coscienze individuali, ma puramente esteriori e intesi ad illustrare una serie di aspetti negativi. La satira si fonda su un preciso e ben documentato periodo del Settecento inglese, con i costumi della *gentry* rurale, lo snobismo dell'aristocrazia, il *Grand Tour*, la spietata intraprendenza coloniale, il collezionismo, la concezione fiabesca e falsa dell'Oriente, il mito del superuomo impassibile, il disprezzo verso gli inferiori, ecc. e questa base costituisce l'elemento unitario o, meglio, il tessuto connettivo di *Jennifer Lorn*. Vi son narrate le vicende del baronetto decaduto Gerald Poynyard, che rinuncia alla mal retribuita carriera diplomatica e s'impiega nella East India Company. Sposa quindi una ragazza nobile, bella ed insignificante e la coppia si stabilisce in un meraviglioso palazzo a Calcutta. Nel corso di un viaggio a Shiraz, la spedizione è aggredita da una banda turcomanna. Gerald cade sul campo di battaglia. Jennifer è fatta prigioniera e destinata all'harem dello scià. Intanto, data la sua eccessiva magrezza, la si affida per una cura ricostituente ad una principessa, il cui figlio è un celebre cuoco. Il principino Abbas s'innamora della bella Inglese, e i due giovani fuggono insieme, decisi a raggiungere l'Inghilterra. Dopo un piacevole soggiorno nei boschi, essi visitano le rovine di Persepoli. Sulla terrazza di un minareto, seguito da un governatore persiano, appare Gerald, salvatosi per la sua straordinaria magrezza: il palo turcomanno ha trafitto non il suo cuore, ma soltanto il risvolto della giacca. A Jennifer manca la voce per chiamarlo, ma sapendosi non più vedova e ligia al dovere, torna a Shiraz. Le guardie la portano subito nel palazzo dello scià, che ospita, con grandi onori, anche Gerald. Durante la notte, Jennifer muore di paura. Abbas, disperato, si reca a piangere sulla sua tomba. Gerald, uscito a passeggiare, lo trova lì e nota nella sua mano un'antica madonna d'avorio, che rassomiglia vagamente a Jennifer: il suo primo pensiero è di uccidere il ragazzo, ma si contenta di rubargli il prezioso oggetto.

Non personaggi, dunque, ma piuttosto elenchi di difetti, il più completo dei quali porta il nome simbolico di Gerald Poynyard:

intraprendente e senza scrupoli, energico e coraggioso ma altezzoso, crudele e tirannico, è privo di ogni sensibilità e quindi incapace, per ben tre volte, d'indovinare la vicinanza della moglie, e il suo raffinato collezionismo lo induce a commettere l'immondo gesto dell'ultima scena. È, insomma, una figura sinistra, e l'attesa dei suoi gesti, imprevedibili perché non derivanti da un carattere psicologicamente determinato ma, comunque, malvagi, crea una certa tensione nella satira. (A conferma del suo carattere di archetipo, Gerald torna due volte alla ribalta: in *The Venetian Glass Nephew* nel racconto di Casanova, che lo sospetta di aver voluto far fuggire la piccola Rosalba dal convento, mentre in *Mr. Hodge and Mr. Hazard* è menzionato come padre di Lady Clara). La scialba Jennifer, dal canto suo, rappresenta l'abulia e la più completa mancanza di personalità, miste ad una buona dose di snobismo aristocratico. Più gentile e comica, ma altrettanto svenevole e puerile, appare la figura di Abbas, che rimedia alla propria vacillante fortuna con l'arte delle pentole. L'implicita conclusione è che i coraggiosi trionfano di tutto, persino della morte, mentre i deboli periscono miseramente. Tale idea non è originale, né pretende esserlo, poiché *Jennifer Lorn* non si esaurisce nella presa in giro di un dato periodo ma, come lo dimostrano il *Galgenhumor* e le più accentuate tra le numerose affinità, vuol in definitiva iscriversi nella tradizione parodistica del Settecento inglese, che tratta il capovolgimento dei valori morali con supremo distacco ironico, e nella tradizione moralista e fantastica che si rifà a *Vathek*.

Pur potendosi rintracciare molte derivazioni settecentesche anche in *The Venetian Glass Nephew* (1925), quest'opera, a differenza della precedente, è imperniata sul tentativo di filtrare una materia fantastica ed irrazionale attraverso una sensibilità umana. In apparenza, si tratta di un apologo sull'opera d'arte cristiana: alla sua creazione concorrono la fede, un sogno lungamente vagheggiato, un'anima candida e buona, del denaro (elementi simboleggiati tutti dal vecchio cardinale Peter Innocent Bon, che desidera un nipote), il caso (l'incontro fortuito tra il cardinale e il vetraio), l'abilità tecnica, aiutata dalle arti magiche e quasi diaboliche (im-

personate queste ultime dal chevalier de Chastelneuf, ossia Casanova, e dal suo amico Carlo Gozzi). Il processo creativo rimane un mistero e si svolge in un'atmosfera irrealc:

The chamber... was hung with charming tapestries of rose and green, and the chevalier was robed in vestments of sky-blue silk; a crown of violets encircled his chestnut peruke. His ring was enriched by a magnificent turquoise, and his clasp and tiara were of lapislazuli and beryl. The walls were covered with festoons of roses, myrtle and olive, and the atmosphere quivered with the emanations of innumerable spices...

Meanwhile, above the tripod, the mystery thickened with the perfumed smoke; there came a loud command, a moon of radiance appeared, dissolved and vanished, and with the most startling celerity the young man bounded from his couch and gracefully abased himself before the venerable prelate, in whom he seemed to recognize a father or a friend. At the same instant, the chevalier stepped forward and affected an introduction between the two, mingling simplicity with polished ease of manner.

L'opera d'arte è incompatibile con la natura (come prova l'infelice matrimonio di Virginio con la bella Rosalba), e questa deve essere abbandonata anche a prezzo di sacrifici e pericoli (la misteriosa trasformazione cui, con l'aiuto di Casanova, si sottopone Rosalba nella fornace di Sèvres). In tal modo, l'arte è raggiunta, ossia, come leggiamo alla fine dell'apologo, ognuno dei personaggi occupa il proprio posto in un *intérieur* di Longhi.

Le difficoltà di un'impresa come *The Venetian Glass Nephew* sono ovvie: la tesi da dimostrare, la conclusione prevedibile e l'uso, necessariamente arbitrario, dei mezzi irrazionali, eliminando in partenza ogni tensione nell'artificiale conflitto tra il giovane in vetro di Murano e l'umana fanciulla, minacciano di far crollare l'intero racconto in un'arida e vuota meccanicità. Ma l'autrice è riuscita, come si diceva, a produrre un contrasto creando il personaggio a tutto tondo del cardinale, di cui conosciamo il passato, i ricordi, i sentimenti, i pensieri e il carattere angelico, e contrapponendolo ai suoi diabolici soci, che ogni tanto lasciano spuntare i loro piedi forcuti. La fiaba, con tutto il suo sfarzoso apparato simbolico ed eru-

dito trova così la sua giustificazione risolvendosi in una serie di conflitti psicologici, vissuti dal cardinale.

L'opera seguente, il romanzo picaresco *The Orphan Angel* (1926), è l'unica ad avere un soggetto americano. L'8 luglio 1822 una nave mercantile sta per salpare da Livorno. Nel corso di una zuffa, il giovane marinaio David Butternut ha involontariamente ucciso il suo compagno Jasper La Croix. Al grido di «man overboard» David si tuffa e riesce a salvare un uomo sul punto di annegare. Costui, Shiloh, viene così a trovarsi sulla nave che fa rotta per Boston. David, intanto, ha deciso, appena sbarcato, di andare alla ricerca di Silver o Sylvie La Croix, sorella minore dell'ucciso. Shiloh l'accompagna. I due giovani, vivendo le più svariate avventure, traversano l'America da Boston alla California, dove finalmente trovano la fanciulla.

Come appare anche da questo sunto, gli elementi cavallereschi prevalgono sui picareschi: lo scopo della spedizione, come nelle antiche *quêtes*, è altamente morale, si tratta non solo di riparare al male commesso, ma addirittura di salvare la fanciulla dal drago, rappresentato da un ricco e cinico parente. Shiloh e David si comportano da coraggiosi cavalieri *redresseurs de torts*: il rapporto tra i due compagni non è quello, rinascimentale, del signore con il servo fedele che lo segue, ma piuttosto la trasposizione in chiave americana di un rapporto più antico, in cui i due cavalieri, diversi per origine ed educazione, sono pari e di ugual valore. Shiloh è il poeta Shelley, risuscitato da Elinor Wylie, che nutrivà per lui una ammirazione grandissima (il romanzo, infatti, ha inizio il giorno della sua morte); è quindi l'artista europeo, spirituale, aristocratico ma capace di sopportare ogni sorta di strapazzi e di tirare un ben diretto pugno. David è l'Americano del popolo sotto il suo aspetto più simpatico: avventuroso, manesco, generoso, sincero, sempre pieno di risorse e di buon senso, pronto ad aiutare gli altri anche a rischio della propria vita, egli ammette senza invidia la superiorità intellettuale di Shiloh e gli dimostra un affetto protettore ed ammirativo. Egli corrisponde insomma pienamente al concetto americano di un «lowly man of lofty virtues». Varie loro pe-

ripezie, prima di raggiungere l'agognato scopo, rappresentano altrettante tentazioni, virtuosamente spinte: la tentazione della vita comoda e sicura, offerta loro dal capitano Appleby, che vuol stabilirsi nell'Illinois e dar loro una parte della sua terra; le donne, una dopo l'altra perdutoamente innamorate di Shiloh, che rifiuta successivamente la giovane Melissa dopo averle impedito di buttarsi in un lago, Miss Lillie la poetessa, la misteriosa fanciulla bianca che lo salva dagli Indiani e, infine, Silver, offertagli come amante dal suo cinico tutore. Questi episodi e gli altri costituiscono un quadro della vita e dei costumi americani all'inizio dell'Ottocento, con i suoi lati idillici (per esempio la deliziosa navigazione sul Mississippi da Wheeling a Limestone su una vecchia barca che segue la corrente, lasciando il capitano e David liberi di occuparsi della cucina, e Shiloh e il professore di discutere di filosofia e di alta matematica) ma anche con i suoi aspetti selvaggi, grandiosi ed orribili (i costumi indiani e le difficoltà del viaggio nelle regioni di Arkansaw e del Colorado).

Oltre alle derivazioni più generali, cui si è accennato, conformemente al suo spiccato carattere nazionale *The Orphan Angel* si ricollega per molti versi alle opere di Cooper e contiene anche l'elemento enigmatico, caro a Poe: per ritrovare Silver, di cui David possiede un piccolo ritratto, i due amici debbono risolvere un primo indovinello: Jasper ha parlato di una regione in cui l'uomo è «half horse, half alligator» e dove gli Indiani si riunivano per cacciare. È così individuato il Kentucky. In seguito, Shiloh trova nel ritratto un pezzetto di carta con un indirizzo di Louisville, raggiunto il quale i conoscenti di Silver li mettono sulla buona strada. L'azione, descritta quasi giorno per giorno, si svolge linearmente con un ritmo regolare, adeguato ad un'epoca precedente la civiltà delle macchine e all'intraprendenza dell'avventuriero che non si ferma.

Malgrado la varietà delle avventure, i cambiamenti di paesaggio e di ambiente, le figure secondarie numerose e ben caratterizzate, il racconto nell'insieme lascia un'impressione di piattezza, quasi di monotonia, non per la mancanza di contrasti, (i quali vanno anzi man mano crescendo) ma per il loro sistematico risolversi: il pa-

dre alcoolizzato e brutale di Melissa, in seguito all'intervento di Shiloh e David affida la figlia ad un dignitoso giudice; Miss Lillie, che rifiuta istericamente di sposare il fidanzato all'ultimo momento ridiventa ragionevole; il *villain* paesano che insulta Shiloh dopo una gara di tiro è ridotto al silenzio con un pugno ben assestato; nel punto più drammatico, quando Shiloh e David sono già legati al palo per essere bruciati a fuoco lento dagli Indiani, avviene il miracolo: compare la fanciulla *yankee*, figlia di un missionario protestante, educata da un prete di Santa Fè e adottata ora da un capo Cheyenne, e li salva. Costei manifesta un amore esaltato per Shiloh, e tra gli altri regali gli offre la vita dell'Indiano che l'ha colpito per primo. Il padre adottivo la mette in castigo osservando:

Her youth was subject to the most deplorable influences, and her education has been woefully neglected. I am endeavouring to correct its deficiencies, but sometimes I fear that the simplest principles of courtesy and self-control are beyond her powers of apprehension.

La natura stessa, quando non vi sono case ospitali in vicinanza, fornisce ai viaggiatori la cacciagione abbondante dei suoi boschi o, dopo averli sottoposti alla tortura del sole e della sete, quando le loro forze sono ormai stremate, offre loro un ruscello d'acqua fresca. Questa concezione di un mondo in cui al male e ai cattivi si può rimediare con il coraggio e la bontà e in cui il bene finisce col predominare, è, beninteso, l'espressione del tipico e fondamentale ottimismo americano, che Elinor Wylie ha voluto celebrare nell'unica sua opera d'ispirazione nazionale. Ci accorgiamo così che non si trattava di piatezza, ma di un equilibrio in cui ogni particolare è in funzione del concetto centrale, e che la parte, in apparenza oziosa e troppo lunga, dedicata agli Indiani, rientra nell'idea generale e ne costituisce il punto culminante. Essi sono descritti realisticamente, senza rifuggire dai particolari raccapriccianti, e appunto perciò il trionfo del bene anche in tali condizioni assume maggior valore.

Mai espressa in modo diretto, la concezione ottimistica trapela, come si è visto, dalla struttura del romanzo, sotto il velo d'ironia steso con la solita discrezione da Elinor Wylie. Essa colpisce imparzialmente ogni personaggio in qualche punto debole: Shiloh nella

squisita astrattezza, David nel sano materialismo, Miss Rosalie-Lillie nella caricaturale tronfiezza di *précieuse* dei boschi. A questi tratti comici si contrappone il linguaggio poetico, adoperato nel descrivere la vita incantata della foresta. In *The Orphan Angel* si fondono quindi i più vari aspetti: le avventure sono vissute dai due compagni conformemente alla loro diversa indole e circonfuse da un'atmosfera tipicamente americana. Sul tutto aleggia lo spirito del risuscitato Shelley, al quale Shiloh corrisponde in ogni suo particolare, dall'aspetto fisico e dalle idee, al modo di agire e di esprimersi, ai gusti e all'abilità nel tiro con la pistola.

Mr. Hodge and Mr. Hazard (1928) segna una svolta della via sin qui seguita ed è per molti versi l'opera più matura di Elmer Wylie. L'autrice rinuncia ora alle sgargianti descrizioni, esotiche in *Jennifer Lorn*, sfarzose come un quadro del Veronese in *The Venetian Glass Nephew*, pittoresche e selvagge in *The Orphan Angel*. La messinscena volutamente sobria e banalizzata di *Mr. Hodge and Mr. Hazard*, tutta sottomessa alle vicende dei personaggi, indica un deciso accostarsi al romanzo psicologico. Nel 1928 il pubblico americano si era potuto familiarizzare, non fosse che nei racconti e nei romanzi di Henry James, con la casa di campagna inglese e l'atmosfera che vi regnava nell'Ottocento. L'aver dato come semplice sfondo alla trama un ambiente borghese vittoriano (siamo nel 1835) ed una villa sul Tamigi conferma quanto dichiara l'autrice nell'*advertisement*:

The novel of *Mr. Hodge and Mr. Hazard* is an everyday fable; its historical trappings are slight, and it must remain not a disguised biography but a brief symbolic romance of the mind.

Il quarantenne poeta Hazard torna in patria dopo una lunga assenza. Soggiorna brevemente a Londra, poi si ritira in un villeggio sul Tamigi. Lì, mentre sta dormendo in una barca, lo colpisce la freccia d'argento con la quale giocano due belle fanciulle, che rispondono ai nomi di Allegra e Rosa (da Penserosa). Esse in seguito lo invitano nell'elegante casa della madre, Lady Clara Hunting. Senza quasi accorgersene, Hazard s'innamora di Allegra. È l'estate, i due ragazzi Hunting tornano a casa per le vacanze con il loro pre-

cettore Hodge. Questi è un matematico posato, convenzionale e non indifferente al fascino di Clara, il cui marito si trova in Persia. Egli prova subito una forte antipatia per lo svagato ed infelice poeta. In quest'atmosfera ostile Hazard si rende conto della sua situazione assurda e parte.

Il tema prescelto (il ritorno in patria dopo una lunga assenza dell'artista invecchiato, la vana ricerca del proprio passato, che tutto gli ricorda ma nulla può restituire, simboleggiata dal giro delle case una volta abitate a Londra e Gravelow, e dall'assurdo e cieco amore per una fanciulla giovanissima, quindi l'amara rinuncia a questo mondo bramato ed inafferrabile) richiama per molti versi un tema caro a Henry James e trattato da lui in novelle come *The Death of the Lion* (1894), *The Beast in the Jungle* (1903) o *The Jolly Corner* (1901), tutte imperniate in qualche modo su un rapporto non soddisfacente con il tempo, che si tratti di un passato non pienamente vissuto o di un presente al quale è difficile adattarsi. Nella breve novella *Gideon's Revenge* (1924) Elinor Wylie aveva già trattato un simile tema con molta sobrietà: all'età di settant'anni circa, Gideon, che per rispetto dell'amata moglie aveva taciuto a lungo, si accinge finalmente a pubblicare un libro scritto con l'intento di vendicarsi dei suoceri e del cognato, a lui sempre invisì. Contemplando una sbiadita fotografia dove egli figura con l'intera famiglia, Gideon si rende conto improvvisamente che i Penniman « had always been funny, and he had always been a blazing fool not to see it ». Il suo odio sfuma in ironica pietà e il manoscritto finisce nel camino. Ma qui si possono anche cogliere, pur con le debite differenze, dei contatti più precisi. Così, non ci sembra dovuto ad una semplice coincidenza il fatto che una sottilissima situazione psicologica descritta in *The Beast in the Jungle*, ricompaia, inserita in un diverso intreccio, in *Mr. Hodge and Mr. Hazard*, e vi sia commentata in modo assai simile. Nel racconto di James, lo scrittore John Marcher, incontrando in una casa di campagna una donna, alla quale, nove anni prima, sulla barca che da Napoli li portava a Sorrento, egli aveva confidato un suo segreto e profondo presentimento, apprende che essa ricorda ed ha sempre ricordato la confidenza:

It was impossible he shouldn't take to himself that she was really interested, though it all kept coming as a perfect surprise. He had thought of himself so long as abominably alone, and lo he wasn't alone a bit. He hadn't been, it appeared, for an hour — since those moments on the Sorrento boat. It was *she* who had been, he seemed to see as he looked at her — she who had been made so by the graceless fact of his lapse of fidelity. To tell her what he had told her — what had it been but to ask something of her? something that she had given, in her charity, without his having, by a remembrance, by a return of the spirit, failing another encounter, so much as thanked her. What he had asked of her had been simply at first not to laugh at him. She had beautifully not done so for ten years, and she was not doing so now. So he had endless gratitude to make up.

Nel caso di Hazard, ritrovando Clara Hunting, conosciuta a Venezia sette anni prima, egli si rende conto che essa ha sempre deliberatamente trascurato, pur conoscendole, le numerose maldicenze che circolavano sul suo conto:

From the swordblade edge of that sharp instant whereon his destiny had trembled, from the divided second of Clara's mercy or unkindness, Mr. Hazard's gratitude had sprung to meet her. His sick apprehension fell away from his heart; his pride was inviolate, she had not laid even the slightest fingertip upon it. Yet she had known him, and known all about him; that lying all, that worse than nothing, that painstaking compilation of dead and rotting facts which his enemies would have called the truth. His pride scorned his enemies, and pitied them; it cared not a maggoty fig for their opinions. He cared for the opinion of very few...

Come Henry James, Elinor Wylie esprime il preciso istante di una doppia rivelazione, quando improvvisamente ci rendiamo conto che qualcosa della nostra personalità è stato conservato per anni, a nostra insaputa, da una memoria amica, e che mentre ci credevamo soli, eravamo invece ricordati con benevolenza. Questo particolare già indica l'atmosfera nella quale è sospesa la tenue vicenda: è l'atmosfera rarefatta nella quale vive, assorto nelle sue meditazioni, lo stanco, geniale e sensibilissimo Hazard, che sta lavorando a *Job: a Lyrical Drama*. La freccia d'argento che lo colpisce mentre dorme sulla barca lo introduce nella piacevole casa di Lady Clara, ma i

suoi contatti con la realtà cotidiana, per lui inafferrabile, hanno conseguenze meno felici. E quando Hazard percepisce la semplice realtà, ciò equivale ad una catastrofe, come precisamente avviene nel punto più drammatico del racconto: mentre tutti stanno a cena da Lady Clara, Rosa domanda ingenuamente al poeta se ha finito il sonetto dedicato a Milton. Hodge commenta: « Poor Milton » e l'umile e disperata risposta di Hazard, con rallentamento proustiano, giunge dopo le tre pagine, che rivelano il tormentoso sconvolgimento prodotto dal suo risveglio.

A Hazard si sovrappone un'altra incarnazione complementare, quella del poeta romantico byroniano, che non è più capito dai contemporanei. L'autrice, per esprimere il contrasto tra il ritmo sognante dell'uno e quello agitato ed attivo degli altri, interrompe improvvisamente il corso della narrazione inserendovi tre pagine cariche di notizie su fatti storici, politici e letterari (e precorrendo in certo qual modo il procedimento dei *newsreels*, che nel 1930 sarà reso celebre da Dos Passos in *The 42 nd Parallel*):

Everyone was very energetic. The Greek Islands were in revolt. Hussein Pasha had just left Constantinople for the front, and in the third week in May the ban of outlawry would be launched against Mehemet Ali. A few days later Ibrahim was to break down the gates of Gaza and storm the city of Acre. Upon the eighth of July, the eleventh anniversary of Mr. Shelley's death by drowning, a treaty was to be signed in the palace of Unkiar Skelessi. Meanwhile Mr. Gordon's *History of the Greek Revolution* would be published in London without a single reference to the unfortunate Mr. Hazard.

L'incerta identità di Hazard non è, d'altronde, un gioco ozioso di somiglianze e divergenze, ma contribuisce a definire il carattere fondamentale del personaggio: nonostante il suo alone poetico, il suo romantico passato, la sua superiorità intellettuale, i suoi aspetti patetici e commoventi, egli è ridicolo perché irrimediabilmente estraneo alla realtà in tutte le sue manifestazioni, anche le più umili. (Il suo cibo preferito sono le fragole, che può afferrare per il gambo senza staccare il naso dai suoi libri, si presenta da Lady Clara con l'abito fradicio di pioggia, oppure nella giacca che lo ha seguito in

tutte le sue avventure e che il bandito Polinario gli ha restituito con un sorriso di compassione nel 1831). Il contrario di Hazard, Hodge, con tutta la sua mancanza di fantasia, il suo buon senso e il suo cinismo (è stato segretario di Gerald Poynyard e spera che il marito di Lady Clara possa morire in Persia) non lo è, e finisce col trionfare. In quest'equilibrata contrapposizione di un personaggio simpatico, ridicolo e sconfitto, a un personaggio antipatico, razionale e vittorioso, consiste il merito precipuo del breve romanzo, di cui l'ultima scena condensa il significato simbolico: Hazard ha annunciato la sua partenza per Londra e Hodge, soddisfatto ed insieme impietosito dal suo facile trionfo, si mette ad imballare sudando i pesanti volumi del poeta, mentre questi, abbandonato in una poltrona, lo guarda sorridendo.

Nelle opere sin qua esaminate abbiamo indicato numerose derivazioni, alle quali altre ancora se ne potrebbero aggiungere (riconoscendo per esempio una figura di Dickens in Melissa, un brano di Bernardin de Saint-Pierre nel soggiorno nei boschi di Abbas e Jennifer, un discepolo di Rousseau nel capo Cheyenne, o un motivo shakespeariano nel progetto, formato dal prete precettore di Abbas, di somministrare un farmaco a Jennifer per sottrarla al harem); sembra insomma che Elinor Wylie non voglia introdurre un qualsiasi elemento non consacrato dall'uso. In questo richiamarsi a figure e motivi ben noti si rivela non, certo, un banale bisogno d'imitazione, ma la tendenza a contrapporre al tempo una materia che gli possa resistere. Invece di cercarla nella trascendenza dei valori immediati e di mirare all'avvenire, Elinor Wylie tenta di raggiungere quest'indipendenza distanziandosi quant'è più possibile dal soggetto trattato. Essa si rivolge quindi al passato, che, ben lungi dal voler ravvivare, predilige appunto perché le offre una materia già vittoriosa sulla durata, già decantata, una serie di conoscenze convenzionalizzate ed irrigidite in *clichés*, dalle quali l'ironia consente un ulteriore distacco, mentre, operando un'opportuna scelta, è ottenuta finalmente un'accumulazione di *clichés* e con essa la desiderata solidità.

Una volta riconosciuto quest'atteggiamento, possiamo anche vedere con quanta scrupolosa coerenza e con quali mezzi l'autrice gli

si sia conformata. Ad eccezione di *Jennifer Lorn*, in cui essa non è riuscita ad introdurre nessun elemento unitario autentico, e che conserva perciò, per qualunque verso lo si giri, il suo ovvio carattere episodico, le tre successive opere in prosa presentano in ogni loro parte una rigida rispondenza all'idea centrale. Entro gli angusti limiti fissati, l'autrice sfoggia quell'erudizione mista al tono ironico e all'abbondanza di particolari, caratteristici per la sua arte, e pietrifica ogni personaggio. Si manifesta qui una ricca e gioiosa fantasia visiva, che nulla tralascia di quanto l'occhio può cogliere da vicino; manca completamente una visione d'insieme, alla quale si sostituisce una serie ininterrotta e straordinariamente colorita di spesso squisite miniature, quadretti di genere o acquarelli. Conosciamo i capelli rossi, gli abiti esclusivamente bianchi oppure neri, i gioielli solo bianchi di Jennifer, i successivi, selvaggi acconciamenti di Shiloh, le scarpine color bronzo ed i guanti color primula di Miss Lillie, seduta sulla carasta di legna nel bosco, la natura morta di libri e *breakfast tray* sulla tavola di Hazard, i capelli prima verdi e poi turchini, sempre in omaggio alla religione, della madre di Abbas. Ognuna delle opere in prosa possiede, si può dire, la sua gamma di colori, intonata all'epoca e all'argomento. Così, *Mr. Hodge and Mr. Hazard*, delicato come un acquarello, è tutto in chiare sfumature di grigio, bianco, rosa e azzurro.

Un altro aspetto della documentazione realistica è costituito dall'eccezionale interesse concesso ai pasti. Questi sono così ben studiati che se ne potrebbe certo ricavare un rispettabile trattatello sugli usi gastronomici non solo dell'America, dell'Europa e dell'Oriente tra il 1770 e il 1830, ma anche sulle risorse culinarie offerte in quel periodo dai rispettivi boschi. Basti pensar al *claret* e al *brandy* di Gerald nelle sue navigazioni, all'ala di pollo dell'acrea Jennifer, agli *elephant's ears* di Abbas, ai piatti ammanniti da David sulla nave, ai rustici pasti offerti da Melissa e dai contadini di Vincennes, alla cucina borghese dei Hattleigh, e alla prima colazione dei cardinali:

Peter Innocent breakfasted on a large bowl of chocolate and a very small piece of *marzipan*, of which he was inordinately fond. The other cardinals sprinkled spices in their cups, or drank coffee sweet with sugar and brandy; they ate a great many little birds, roasted with bacon and

red pepper, and they had strawberries from Passeriano and peaches from Algiers. Everyone ate what he preferred; Braschi Onesti had candied chestnuts and champagne.

Elinor Wylie è stata accusata da L. Untermayer⁷ di « adroitly juggle a harlequin style, even when it is least appropriate to the matter », ma non ci par meritare un simile rimprovero, poiché il suo stile, non meno consapevole della sua immaginazione, riesce benissimo a rendere il popolare linguaggio americano, adoperato dal capitano, da David e da Melissa, i francesismi della modista di Louisville, o la semplicità mentale di Jennifer, che si riflette in una piatta accumulazione di sostantivi, ognuno col suo aggettivo. Conformemente alla sua ricerca di una forma definitiva, quando non occorre caratterizzare un personaggio, l'autrice, come spiega a lungo nel saggio *Mr. Shelley Speaking* (1927), adopera generalmente un'elegante prosa settecentesca, che è quella stessa di Shelley.

Infine, l'aspirazione alla vittoria sul tempo e ai valori durevoli si rivela con la massima chiarezza nelle due risurrezioni: quella di Shelley-Shiloh, letteralmente strappato alla morte, e quella di Hazard, il poeta romantico, sopravvissuto alla propria epoca (Byron era morto nel 1824). Entrambi godono così di una triplice garanzia: oltre al personaggio definito dal racconto e al suo correlativo simbolico, sono sorretti dalle reali figure dei poeti inglesi. Giova rammentare a questo punto quello che dice Henry James nei *Notebooks*⁸ dei fatti sui quali è fondato uno dei suoi più noti racconti, *The Aspern Papers*: Miss Claremont [sic], amante di Byron e madre di Allegra, si stabilì in tarda età a Firenze con una sua anziana nipote. Le due donne possedevano molte lettere di Shelley e Byron, che il capitano Silsbee, critico bostoniano e grande ammiratore di Shelley, volle tentare di ottenere stabilendosi in casa loro.

Mentre James si serve di questi particolari e del culto di Byron e Shelley in America trasponendoli completamente, Elinor Wylie celebra invece in modo esplicito i due poeti, e gioca sul simbolismo

⁷ *Ibid.*

⁸ F. O. MATTHIESSEN AND KENNETH B. MURROCK, *The Notebooks of Henry James*, Oxford University Press, New York 1947, pp. 71-72.

dei nomi: « Shiloh », per esempio, era già stato adoperato da Byron nelle sue lettere parlando di Shelley, mentre « Allegra » richiama sia Milton sia la bambina di Byron, morta in tenera età in un convento italiano. Bisogna guardarsi, comunque, dall'attribuire al rapporto di Elinor Wylie con Shelley un significato erroneo: essa lo ammirava moltissimo (spese gran parte del denaro guadagnato quando *The Orphan Angel* fu scelto dal Book-of-the-Month Club per acquistare i suoi autografi), gli rende un omaggio esplicito in questo romanzo, in alcuni saggi ed in una serie di quattro sonetti, intitolati abbastanza ovviamente *Red Carpet for Shelley* e appesantiti dal solito stile metafisico, lo cita e lo parafrasa spesso, ma da ciò non segue affatto che tra loro vi fosse il tipo di profonda parentela spirituale, intercorrente, per esempio, tra Balzac e Proust. A parte le proporzioni, l'assoluta diversità dei rispettivi talenti basterebbe ad escluderlo.

Come ben si può intuire, sotto l'esasperata ricerca di una materia durevole cova tutto un lavoro cerebrale di selezione e di esclusione. Da tale instancabile consapevolezza deriva una conseguenza infelice, se non addirittura fatale in quanto antipoetica. Chiusa nel cerchio magico da lei stessa tracciato, l'autrice non può né tacere né esagerare nulla, ma è costretta ad esprimere tutto quello che il suo fine esige, e null'altro. Non le sono consentiti i sottintesi, le allusioni, le reticenze, una qualsiasi forma d'abbandono, più stimolante di questa spietata chiarezza. Tra il susseguirsi di commenti e giustificazioni essa non lascia il minimo spiraglio in cui il lettore possa respirare e sfogare la sua immaginazione (al punto di applicare essa stessa, a volte, l'etichetta sulle nature morte appena descritte). Questo difetto è precisamente la mancanza di ciò che Gide chiama *la part de Dieu*, e si capisce quindi la netta impressione di soffocamento, di stantio, di aridità provata dal lettore, oppresso anche dalle sgargianti ma troppo esplicite descrizioni. Se confrontiamo i due brani citati prima, vedremo subito che in quello di James lo scrittore Marcher, nel reagire alla confortante scoperta, analizza sottilmente le proprie sensazioni, includendovi la persona cui le deve. Non così Hazard, che appena si è assicurato della benevolenza di Clara si rinchiude in se stesso e nel proprio orgoglio. Trincerato nella sua

monade, Hazard è incapace di provare l'amore; il suo sentimento per Allegra è una poetica fantasia, che si estingue da sé «out of languor and exhaustion».

Naturalmente, una siffatta maniera narrativa ha anche lo svantaggio di palesare subito le proprie limitazioni. Così, in *Mr. Hodge and Mr. Hazard*, opera più sentita ed umana delle altre, si avverte maggiormente la mancanza di sviluppo. Il romanzo non fa che illustrare una situazione a priori insolubile, i cui elementi si equilibrano delicatamente, ma sono anche di scarsa portata: l'esile conflitto tra il byroniano Hazard e il vittoriano Hodge non si eleva, sia per l'insufficiente rappresentazione delle due epoche e la mancanza di un più vasto sfondo, sia per l'inconsistenza propria ai protagonisti, al disopra di un conflitto personale. E, inversamente, in un'opera dalla struttura circolare come *The Venetian Glass Nephew*, in cui le varie parti dell'allegoria combaciano perfettamente, il fine esplicito coincide con il fine più generale, cui mira l'autrice. Si arriva così alla constatazione, paradossale solo in apparenza, che mentre le molteplici identità di Shiloh e Hazard li lasciano incerti tra l'invenzione fantastica e la biografia romanzata, il vecchio cardinale è invece il personaggio più liberamente creato, più indipendente dai clichés, e che ciò avviene per la sua funzione di contrappeso al colmo di artificio impersonato dall'*homunculus* di vetro.

Stabilita la fedeltà di Elinor Wylie al fine prescelto, rimane da vedere quanto valga quest'ultimo. Abbiamo osservato all'inizio che molti componimenti in versi erano privi di vera consistenza poetica e che l'autrice cercava di conferir loro una certa solidità ricorrendo ad una forma elaborata ed arcaicizzante e cadendo quindi in uno statico manierismo. Nelle prose avviene in un certo senso il contrario: essa parte da un elemento già chiuso, e cerca di animarlo con la profusa documentazione realistica cui si è accennato, nella quale rientrano le precise indicazioni di tempo e di spazio. Ma non vi riesce, perché o imprigiona un personaggio umano in una vicenda allegorica, o, al contrario, quando l'intreccio consente uno svolgimento libero, spinge all'ultimo limite il simbolismo della caratterizzazione e crea delle figure troppo definite e non abbastanza umane.

incapaci di uscire dal cerchio che le racchiude. Troppo definite, ma non per questo tipiche o rappresentative. Il suo simbolismo, infatti, invece di essere plurivalenza, ossia ricchezza di possibili interpretazioni, e di sovrapporsi quindi, ampliandone la portata, ad una rappresentazione diretta, valida in sé, si limita ad integrarne l'insufficienza: Shiloh non può evitare l'arbitrarietà se non completato da Shelley, come Hazard non si capirebbe senza l'identificazione con un personaggio simile a Byron.

Abbiamo cercato sin qua di mettere in rilievo le diverse fasi di questa maturazione (satira, personaggio umano, intreccio libero e bene ambientato) che attraverso un progressivo approfondimento interiore raggiunge nell'ultimo romanzo un tono di umana simpatia e finalmente culmina nell'improvvisa passione, rivelata dai sonetti *One Person*. Si passa quasi senza transizione in un clima completamente diverso, e la frattura è tanto più sensibile in quanto è ripresa una forma già adoperata invano e ora vibrante di vita. Basti il confronto con i quattro sonetti, dedicati al poeta adorato, *Red Carpet for Shelley*. La banalissima idea del titolo, che pone l'artista al diavolo di una qualsiasi autorità in una stazione ferroviaria, è il concetto base, dal quale scaturisce una serie di metafore tessili, tutte imperniate sulla povertà della propria opera (« patchwork » « pitiful machine ») e sulla magnificenza del tappeto che essa vorrebbe poter stendere sotto i suoi piedi: « I would unroll the rounded moon and sun / And knit them up for you to walk upon ». Ritroviamo insomma la solita enfatica involuzione, della quale abbiamo visto molti esempi. Nella fusione raggiunta in *One Person*, invece, forma e contenuto si esaltano a vicenda, poiché i procedimenti metafisici, rianimati e sorretti da un sentimento autentico, consentono la piena espressione di un amore insieme appassionato ed intellettuale, vissuto e pensato. Sopravviene, unificatrice, una visione cosmica, che annulla ogni limite di spazio e di tempo; con la costante presenza dell'Altro (nel dialogo e nel discorso in prima persona) è vinto finalmente l'isolamento dell'I:

Now shall the long homesickness have an end
Upon your heart... (I)

The little beauty that I was allowed...
... Has never been enough to make me proud...
... Now do I grow indignant at the fate
Which made me so imperfect to compare
With your degree of noble and of fair... (V)

I have believed that I prefer to live
Preoccupied by a Platonic mind...
... O now both soul and body are unfit
To apprehend this miracle, my lord! (VI)

Il tempo è dunque sentito come un inizio, espresso nei *now* sempre ripetuti, ma anche come un presente infinitamente esteso, che include, confondendoli, passato e futuro:

Time has prepared us an enduring bed
Within the earth of this beloved land;
And, lying side by side and hand in hand,
We sleep coeval with the happy dead
Who are ourselves, a little earlier bound
To one another's bosom in the ground. (I)

Nella generale armonia, l'idea della morte, né desiderata né temuta, riprende le proporzioni di un fenomeno naturale che è accettato con calma:

Upon your heart, which is the heart of all
My late discovered earth and early sky,
Give me the dearest privilege to die...
Meanwhile I swear to you I am content
To live without a sorrow to my name;
To live triumphant and to die the same... (XVII)

L'amante è esaltato come un essere sovranaturale («... all your beauty is the work of wars / Between the upper and the nether stars...») (II) del quale essa quasi non è degna («O dear my lord,

believe me that I know / How far your virtues have outnumbered mine...») (IV), («... Today it is Eternity I ask... Its liberal periods are not too wide / To educate me fitly for your bride») (XIV), benché sia pronta ad ogni sacrificio e al proprio annientamento:

I hereby swear that to uphold your house
I would lay my bones in quick destroying lime
Or turn my flesh to timber for all time...

My lord, adjudge my strength, and set me where
I bear a little more than I can bear. (XVI)

Il carattere iperbolico della sua passione, i cui tratti essenziali abbiamo ora visto, coincide con lo stile metafisico, qui finalmente giustificato e pervaso di vita autentica. È, questa volta, una vittoria completa e, come sempre, paradossale, poiché Elinor Wylie trionfa delle manchevolezze constatate in composizioni precedenti e, soprattutto, riesce a spezzare il cerchio magico e ad esprimere una genuina e profonda commozione versandola proprio nel rigido stampo del sonetto metafisico. L'ultimo della serie, d'altronde, quasi a promettere un nuovo sviluppo⁹, contraddice i diciotto sonetti precedenti e, cambiando improvvisamente tono, invita l'amante a dimenticare «... the festivals and pentecosts / Of metaphysics...» e a tornare ad una realtà ben più umile ed essenzialmente umana:

And let us creep into the smallest room
That any hunted exile has desired
For him and for his love when he was tired;
And sleep oblivious of any doom
Which is beyond our reason to conceive;
And so forget to weep, forget to grieve,
And wake, and touch each other's hand, and turn
Upon a bed of juniper and fern.

LIA WAINSTEIN

⁹ L'impossibilità di procurarci i *Last Poems* ci ha impedito, con nostro rammarico, di controllare questa supposizione.

O'NEILL E IL DRAMMA DELL'ANIMA AMERICANA

Come le rassegne storiche del Downer¹ e del Gagey² ampiamente documentano, di un vero teatro americano non si può parlare prima del Novecento, mentre già agli inizi del secolo scorso il contributo statunitense alla narrativa e alla poesia anglosassone era spiccato e giungeva in un cinquantennio, per dirla col Matthiessen³, a una fioritura da « Rinascimento ». Il fenomeno è quanto mai comprensibile se si accetta l'idea di una posteriorità cronologica del teatro alle altre forme letterarie: Eschilo venne dopo Omero, Calderon dopo il Cid, e Chaucer, Langland e Spenser precedettero Shakespeare. D'altra parte, se l'Ottocento americano non ebbe un O'Neill, un Thornton Wilder, uno Sherwood, un Odets o un Arthur Miller, bisogna ricordare con la Rourke⁴ che il folklore vi germogliava già in forme d'arte popolare improntate a una teatralità comica non lontana dal rito e dal mito — si pensi al *minstrel show*, al *revival* religioso, al comizio elettorale. Il *minstrel show*, un dialogo comico alternato al canto corale da un gruppo di autori improvvisati che per l'occasione si « mascherano » imbrattandosi la faccia di nero, è una specie di atellana negra trasmessa ai bianchi, e *revival* e comizio sono (o erano) espressioni di eloquenza drammatica. Il Fergusson⁵ condivide con la scuola antropologica di Cambridge l'idea che origine ed essenza dello spettacolo teatrale siano da ricercarsi in una azione rituale che è in pari tempo, e appunto perché drammatica, mitopoetica; idea sostenuta dal Reinhardt, dal MacGowan di *The Theatre of Tomorrow*⁶, e prima di loro e di O'Neill⁷ dal Nietzsche di *Nascita*

¹ ALAN S. DOWNER, *Fifty Years of American Drama*, Chicago 1951.

² EDMOND M. GAGEY, *Revolution in American Drama*, New York 1938; trad. ital. *Il teatro in America, 1900-1950*, Roma 1954.

³ FRANCIS OTTO MATTHIESSEN, *American Renaissance*, New York 1941; trad. ital. *Rinascimento americano*, Torino 1954.

⁴ CONSTANCE ROURKE, *American Humor*, New York 1931.

⁵ FRANCIS FERGUSSON, *The Idea of a Theater*, New York 1949.

⁶ KENNETH MAC GOWAN, *The Theatre of Tomorrow*, New York 1921, citato da EDWIN A. ENGEL nella sua monografia o'neilliana, pagg. 68-74.

⁷ Vedi EDWIN A. ENGEL, *The Haunted Heroes of Eugene O'Neill*, Cambridge Mass. 1953, parte II (*Dream and Drunkenness*), cap. 1 (*The Theatre of Tomorrow*).

della *Tragedia* e dal suo amico-nemico, il Wagner di *Das Kunstwerk der Zukunft*, di *Opern und Drama*, di Bayreuth.

Tutte considerazioni, queste, che possono sembrare marginali quando si tratta di esaminare l'opera di Eugene O'Neill in particolare. Ma siccome O'Neill ha dato finora all'America la sua massima approssimazione a un grande teatro tragico — tanto è vero che i due drammaturghi più interessanti del dopoguerra, cioè Tennessee Williams e Arthur Miller, risalgono direttamente a lui — e siccome il Rinascimento teatrale iniziato dal «Little Theatre» di Chicago nel 1912 e dai «Provincetown Players» nel 1916, con la partecipazione determinante di O'Neill e di Gordon Craig, dovette moltissimo allo stimolo del teatro d'avanguardia europeo, da Ibsen a Strindberg, da Wedekind agli espressionisti, è opportuno rilevare che in America esistevano i presupposti di quello sboccio nell'humus culturale indigeno. L'avvento di un teatro americano, il passaggio dal naturalismo illusionista di Belasco al realismo simbolico di O'Neill, non fu un semplice trapianto, ma un vero e proprio innesto, che non avrebbe potuto fruttificare se non avesse trovato nel tronco nativo una linfa. E del resto, come scordare che quasi tutti i poeti, e molti dei prosatori, ai quali la letteratura americana deve il suo rigoglio hanno manifestato un'intrinseca tendenza al teatro, o perlomeno alla forma drammatica? Melville (precedendo in ciò il James Joyce di *Ulysses*) atteggiò teatralmente la scena corale della ciurma nel capitolo 40 di *Moby Dick*, e Whitman concepì molte delle sue «foglie d'erba» come monologhi recitati da una scena nuda a un pubblico senza fine, allocuzioni sostenute dall'onda della loro stessa foga teatrale; Henry James si provò reiteratamente a fare del teatro, sebbene riuscendovi molto meno di T. S. Eliot, e la poesia di Ezra Pound è una continua sfilata di «maschere». Discutibilissima la concezione teatrale della Gertrude Stein di *Four Saints in Three Acts*, perché l'ipotesi verbale non è specificamente teatro, e debole, perché narcisista e sentimentale, il dramma *A Dream of Love* di William Carlos Williams; mentre *Requiem for a Nun* di Faulkner, per la parte dialogata, è teatro di alta classe, come ha dimostrato Camus adattandola alle scene parigine, e *The*

Trojan Horse di Archibald MacLeish è un ottimo radiodramma lirico. Hemingway non ha concluso gran che quando ha voluto portare sulle scene la tragedia della guerra civile spagnola, ma i suoi racconti e romanzi mostrano evidente, nella secchezza elettrica del dialogato, la struttura drammatica, e *Burning Bright* di Steinbeck (decorosamente recitato dalla compagnia del *Circle in The Square* a New York nel 1952) si sostiene benissimo, mentre *Him* di E. E. Cummings ha pregi tali da indurre un critico esigente come il Fergusson⁸ a tributargli un elogio. Molte liriche di Robert Frost sono teatro essenziale, cioè dialogo puro che svolge o sottintende un'azione drammatica: così *The Mountain*, *The Death of the Hired Man*, *The Code*, *Snow*, *The Fear*, *The Witch of Coös*, *Home Burial*, *A Hundred Collars*, tutti componimenti anche più dinamicamente teatrali degli idilli di Teocrito; e — a parte gli esperimenti teatrali di un Dreiser e di un Dos Passos — non è un caso la predilezione di William Saroyan per il palcoscenico. Infine, anche il più intellettualmente introspettivo dei lirici americani, Wallace Stevens, volle esprimersi teatralmente fin dagli anni della prima guerra mondiale con *Three Travellers Watch a Sunrise* e *Carlos Among the Candles* — due tentativi tutt'altro che spregevoli, nel loro genere raffinato, come dimostra il fatto che i *Provincetown Players* ne portarono uno sulla scena. — Anche chi ritenga, col razionalista Winters⁹, che il teatro sia una forma d'arte spuria, troverà impossibile negarne la vitalità, l'azione fecondatrice — che è quanto dire la validità.

E proprio per questo, senza l'apporto di O'Neill apparirebbe assai più vuoto, non solo il palcoscenico americano, (e mondiale), ma tutto il paesaggio poetico del Nuovo Mondo. Legato fin che si vuole ai precedenti europei, tanto da poter essere considerato un autentico espressionista o perlomeno uno strindberghiano, l'oriundo irlandese ha attinto in definitiva la sua ispirazione all'humus americano, ha immerso i suoi personaggi nel clima americano, ha dato voce al dramma dell'anima americana. Ed è senz'altro possibile lumeggia-

⁸ FRANCIS FERGUSSON, *Eugene O'Neill* (1930), ristampato in *Literary Opinion in America* di MORRIS DALWEN ZABEL, New York 1951.

⁹ YVOR WINTERS, « Problems for the modern critic of literature », in *Hudson Review*, autunno 1956.

re questo aspetto fondamentale dell'arte sua in modo più decisivo di quanto abbia fatto l'Engel¹⁰ nella sua ponderata monografia. Molti, come osserva il Gagey¹¹, i contributi tecnici di O'Neill all'arte scenica, ma essi, precisa opportunamente l'Engel, trovano un addentellato nel teatro d'avanguardia europeo, Yeats non escluso. Meglio vale rilevare come l'adozione delle tecniche sperimentali europee sia servita a O'Neill per articolare i temi nativi — non diversamente da quanto è accaduto a un Faulkner, che assimilando la tecnica joyciana dello « stream of consciousness » ha ritrovato il contatto con la tradizione puritana di Hawthorne e Melville, per ambientarla nel suo mitico Sud. E Joyce (sia detto di passata) non è rimasto senza influsso sull'autore di *Strange Interlude*; ma né O'Neill né Faulkner sono « cavalli di ritorno » per l'Europa. La stessa inquietudine sperimentatrice dell'autore di *Hairy Ape*, *Lazarus Laughed*, *Anna Christie* e *Days Without End* è un dato americano.

Affermare l'essenza americana dell'opera di O'Neill non significa subordinare la poesia a un angusto criterio locale o etnico, ma rendersi conto della sua autenticità, considerando come le tecniche acquisite abbiano agito in senso liberatore sulla fantasia drammatica di lui e di quanti hanno affiancato o continuato la sua ricerca. Essere americani in letteratura, dopo Melville, Hawthorne e Whitman, dopo James, Eliot e Pound, dopo Faulkner e O'Neill, è ben altra cosa dal chiudersi nei confini di una provincia culturale o di un continente geografico; perché l'anima americana coinvolge il problema europeo e ne rimane a sua volta sollecitata. E ricongiungersi a Poe, a Hawthorne, Melville o Whitman non fu per O'Neill semplice questione di lettura, ma conseguenza del suo respirare una tradizione sociale in cui seguitavano ad agire, più o meno latenti, le forze da loro espresse in sede spirituale. Prima ancora che attraverso la letteratura, egli li ritrovò per affinità elettiva nell'archetipo delle situazioni e dei personaggi; fu proprio Nietzsche che lo aiutò a ricordarsi di Whitman, e se Strindberg lo riportò a Melville e Poe, Freud gli servì per recuperare, oltre a un certo aspetto della tragedia greca, la

¹⁰ EDWIN A. ENGEL, *op. cit.*

¹¹ EDMOND M. GAGEY, *op. cit.*, cap. III.

teombra di Hawthorne. Ciò rimane vero anche quando si sia ammesso — come non si può non ammettere — che la psicanalisi sortì pure un effetto negativo sulla creazione o'neilliana, imbrigliandola in schemi intellettualistici che spesso rischiarono di far deviare il dramma dal polo tragico a quello clinico, cioè a uno psicologismo troppo cerebrale da una parte e troppo torbido dall'altra. Sono le riserve avanzabili contro opere come *Dynamo*, *Strange Interlude* e *Mourning Becomes Electra*. Ma il negro Brutus Jones di *Emperor Jones*, che nella foresta ancestrale trova, invece della via di salvezza, l'allucinazione del passato, della colpa, della stregoneria, e quindi la morte, germoglia dallo stesso ceppo del hawthorniano *Young Goodman Brown*, che nella foresta neoinglese scopre una sarabanda di diavoli — la rivelazione del male universale da cui nessuno va esente, la conoscenza di cui Eliot direbbe: « After such knowledge, what forgiveness? ». Nella foresta notturna del peccato si perde Robin Vote di *Nightwood*¹², si perde Percy Munn del warreniano *Night Rider*¹³, uno dei romanzi più validi e più americani di questi ultimi decenni: perché la tensione originaria dell'anima americana, fin dai tempi del calvinista Jonathan Edwards e dell'illuminista pragmatico Benjamin Franklin, sta tutta qui, nell'alternativa drammatica di peccato originale e innocenza, tenebra e fede, storia come incubo, e liberazione dal passato senso religioso del male e costruzione pragmatica del futuro. L'ottimismo proverbiale, la fiducia nel mito della tecnica non è l'unico aspetto dello spirito americano; esso è un Giano, o meglio un continuo dialogo fra pragmatismo illuminista e senso calvinista del peccato e del destino; quindi l'elemento tragico della tradizione americana, sebbene sommerso dal « successo » scientifico, sebbene affidato a dei ribelli o degli isolati, sebbene statisticamente trascurabile, è qualitativamente spiccato, e senza di esso la vera America non

¹² DJUNA BARNES, *Nightwood*, New York 1937.

¹³ ROBERT PENN WARREN, *Night Rider*, New York 1939; inoltre *Dark Woods*, sequenza di liriche composte a Porto Ercole nell'estate 1956 e pubblicate con numerose altre, presso la Random House nel 1957 (*Frontier*). La problematica di Warren è, per certi lati, parallela a quella di O'Neill nonché inserita nella corrente dell'Ottocento americano (Hawthorne). In *World Enough and Time* egli giunge a identificare il peccato originale col fatto stesso dell'esistenza individuale, dell'io a sé stante.

è neppur pensabile. Nelle circostanze della storia più o meno recente, diremmo che il senso della cultura americana è consistito appunto nel tener vivo questo senso tragico che ad ogni civiltà fornisce il suo respiro completo. La notte rimprovera e ravviva il giorno, e la diade Edwards-Franklin si è via via reincarnata in altre coppie di « Dioscuri »: a Cooper fa da riscontro Poe, a Thoreau, Hawthorne, a Emerson, Melville, e Whitman alla Dickinson. L'evoluzionismo darwiniano, dice il Commager in *The American Mind*, porta John Fiske a conclusioni ottimistiche, e Henry Adams (prima di O'Neill) alla disperazione nei riguardi della civiltà; Henry e William James sono fratelli, ma mentre il romanziere è continuamente alle prese col conflitto di civiltà e corruzione, natura ed ethos, peccato ed innocenza, il filosofo annulla le stigmate del peccato originale nella « volontà di credere » che positivizza l'introversione negativa del puritano Henry. Dei poeti fioriti a cavallo fra i due secoli o all'inizio del nuovo, Edwin Arlington Robinson e Robert Frost ripetono quella polarità nell'ambito neoinglese, perché il primo inclina al negativo e il secondo alla fiducia nella natura e nell'uomo, cioè al mito dell'innocenza che non è meno americano di quello del peccato; Eliot e Pound, fratelli di lotta, continuano l'uno la tradizione hawthorniana, l'altro quella illuminista, tanto è vero che Eliot cerca la soluzione dei problemi umani in una rinuncia religiosa, e Pound invece in un'affermazione delle forze creative scolari contro l'Usura, contro la piaga dello sfruttamento; Hemingway e Faulkner hanno entrambi il senso del tragico, ma il primo sente l'uomo come natura e il problema del peccato per lui non si pone neppure, mentre il secondo nutre la sua visione di sottintesi calvinisti, con un irrazionalismo che va a sfociare nel simbolismo manicheo. All'illuminismo di William Carlos Williams si contrappone la tenbra poetica dell'introversito Allen Tate, al candore romantico di William Saroyan il pessimismo esistenziale di Robert Penn Warren, e infine O'Neill rappresenta teatralmente l'istanza del peccato originale contro la fede di Thornton Wilder nel progresso e nell'innocenza. Non si tratta di contrapposizioni astratte, perché la storia americana, seppure arrisa finora dal successo, si è internamente articolata in una serie di

conflitti che, scandendone il ritmo nel tempo, l'hanno fatta oscillare a più riprese fra i due poli così esplicitamente vissuti dai creatori della letteratura statunitense: al successo della rivoluzione fondata sui diritti dell'Uomo, fa da contraltare la colpa di aver distrutto gli indigeni pellirosse; la libertà proclamata da Washington, Jefferson e Jackson si specchia nella tenebra della schiavitù sudista, e la crisi interna della nazione scoppia nella Guerra di Secessione; l'espansione verso Ovest, con la corsa all'oro, alla terra e al petrolio, si rovescia nelle crisi degli anni dopo il 1890, e la Terra Promessa di Franklin comincia a conoscere l'ingiustizia, le febbri sociali, la piaga della guerra oltremare, la Grande Depressione, la responsabilità di una vittoria che le getta il mondo sulle spalle con tutti i suoi problemi. Hiroscima suggella il trionfo delle armi americane e inaugura il regno di una paura senza limiti quale unica garanzia di sicurezza; l'America impara suo malgrado la maledizione della potenza e deve lottare con se stessa per non addormentare la propria libertà; superate tutte le barriere nel campo della tecnica, il suo assillo diventa quello di non perdere la propria anima. E non ci stupisce di constatare che il paradosso Calvino-Rousseau, barbarie e corruzione, peccato e innocenza, si riproduce all'interno della coscienza di ciascuno scrittore rappresentativo, da Melville a James ad O'Neill medesimo. In *Typee* e *Omoo* e *Moby Dick* il mondo innocente della paganità è contrapposto al mondo corrotto della civiltà occidentale, finché *Billy Budd* non giunge a formulare l'antitesi col passaggio dell'eroe innocente dalla nave « Diritti dell'Uomo » alla nave da guerra « Indomitabile » che conosce soltanto il pugno di ferro della legge marziale. Melville, già scettico in *Mardi* circa la sua civiltà illuminista conclude così simbolicamente su una nota di sconforto: l'innocenza è condannata, il sogno americano del nuovo inizio, dionisiacamente cantato da Whitman in *Children of Adam*, crolla sotto una predestinazione di stampo calvinista. Ebbene, che altro ha fatto O'Neill nel suo teatro se non riprendere questa tematica, polarizzandola a volte in due personaggi antitetici come in *The Great God Brown* o *Marco Millions* e a volte rendendola interna a uno solo, come in *Days Without End*? Poiché l'alternativa, con la

sua tensione estrema, è implicita nell'anima americana, gravitando sulla promessa di una Nuova Gerusalemme che i Padri Pellegrini si erano portati con sé a bordo del Mayflower e i Padri Fondatori avevano cercato di realizzare in senso terreno. Gli illuministi americani sono l'altra faccia dei loro avversari calvinisti, come il razionalismo dell'irrazionalismo, e se il mito del « successo » esprime la spinta pratica di una nazione estrovertita, la polemica contro quest'idea risale all'introversione religiosa del New England e serve di critica interna a un popolo che altrimenti potrebbe, se non proprio perdere il senso dei limiti, addormentarsi in un letale isolazionismo compiaciuto, lasciandosi superare dalla storia quando la posta in gioco è ormai troppo grossa.

Ed ecco perché lo spirito americano, irrequieto e nomade per definizione (almeno nella sua recente età eroica), fra i due poli del peccato e dell'innocenza, del passato e del futuro, del destino e della libertà, si mostra alla ricerca perenne della propria identità. Edgar Allan Poe è stato forse il primo a formulare questa ricerca nella mitologia di *William Wilson* o nelle antenate letterarie di « Bridey Murphy »: *Morella*, *Ligeia*, *Berenice*. Fra terrore allucinato e deduzione rigorosa, fra mito della metempsicosi e costruzione astratta (*Philosophy of Composition*) o problema poliziesco, il suo problema centrale è proprio quello dell'identità. Melville si trova nella stessa situazione quando fa sfumare l'uno nell'altro Ahab e Fedallah, Isabel e Lucy, Billy e Claggart, pur nella contrapposizione più spinta; Whitman supera la crisi annullando la propria identità in un empito dionisiaco (*Song of Myself*) che assorbe tutto, l'America, il mondo e la natura inanimata, la prostituta, il pazzo e il Cristo. È l'anti-Poe; la Dickinson invece cerca « ourself behind ourself », e James pone costantemente i suoi eroi al limite fra due mondi insidiosamente simili e occultamente contrari come quello europeo (il passato, la corruzione) e quello americano (il futuro, l'innocenza) per obbligarli a definire la propria identità in un ambito sociale, storico e spirituale. E O'Neill eredita questa problematica in pieno. William Brown e Dion Anthony, i due amici-nemici di *The Great God Brown*, contrapposti come spirito pragmatico del successo mondano e tormento

dell'anima artistica, sono le due istanze perenni dello spirito americano, la sua faccia diurna e la sua faccia notturna, i due aspetti di una personalità alla ricerca di se stessa; finiscono per risolversi l'uno nell'altro, assumendo Brown la maschera di Dion morto, e riassorbirsi nella Madre Terra: Cybel-Margaret, la donna nelle sue manifestazioni complementari di prostituta e moglie. L'uso delle maschere, da O'Neill teorizzato in *A Memorandum on Masks* come accostamento al teatro tragico greco e a quello orientale, viene da lui risolto ai fini della dissoluzione o sdoppiamento dell'identità, e non già per fissare questa identità dei vari personaggi attraverso lo sviluppo del dramma come avveniva in Eschilo, Sofocle ed Euripide. In loro, la « persona » era il personaggio identico a se stesso, alla sua passione o istanza fondamentale; in lui, assume vita propria e diventa a un certo punto *anti-self* yeatsiano, l'ombra o sdoppiamento del personaggio. Si è detto con ragione che la predilezione per l'espedito delle maschere scade talvolta in O'Neill a formula teatrale esteriore, come appunto in *The Great God Brown*; ma — e lo Engel ha il merito di metterlo in risalto — si tratta sempre di un motivo intrinseco alla tematica del nostro autore, non già di un trucco. La maschera, oltre che in *All God's Chillun Got Wings*, dove serve a esprimere simbolicamente l'identità etnica atavica di Jim Harris, che però se ne è staccato protendendosi con tutte le sue forze verso la civiltà dell'ostile mondo bianco (e qui ripete variandola la vicenda di Brutus Jones), compare in altri drammi, ma si risolve in contrapposizione di monologo interiore (*l'aside* elisabettiano!) e battuta esplicita in *Strange Interlude*, *Dynamo* e *Mourning Becomes Electra*, per obiettivarsi invece nella doppia personalità, scenicamente incarnata, di John Loving in *Days Without End*, il *William Wilson* o'neilliano. Esplicita o implicita che sia, la maschera di O'Neill concretizza il dramma poetico dell'identità.

È questo un assillo che Lazzaro risolve con l'effusione dionisiaca intesa a sfondare l'isolamento dell'io e a identificarsi col mondo intero, nel riso che supera morte e vita:

« Tragic is the plight of the tragedian whose only audience is

himself! Life is for each a solitary cell whose walls are mirrors»¹⁴. O'Neill si misurò per tutta la vita con questa «cella solitaria», da buon isolato morale alla Poe e alla Hawthorne, ma credette di aver vinto in *Lazarus Laughed* col verbo di Dioniso; e quando Lazzaro insegna a Caligola che la vittoria sulla paura, sulla morte, sul tempo si ottiene morendo con gioia per ritrovare l'immortalità della polvere e delle stelle, il ciclo dell'«ewige Wiederkunft», non fa che aggiornare il *Song of Myself* whitmaniano in chiave nietzschiana. Un altro whitmaniano — Hart Crane — aveva fatto proprio lo ja-sagen di Nietzsche e cantato l'identificazione di Dioniso con Cristo, in *Lachrymae Christi*. Il coro di *Lazarus* però distrugge ogni problema:

Laugh Laugh!
There is only life!
There is only laughter!
Fear is no more!
Death is dead!

Perché la situazione tragica, se può culminare nell'annullamento dell'identità, nell'effusione estrema, nasce e si sviluppa ed ha un senso soltanto quando sussista una contrapposizione di identità egualmente sorrette da forze o valori incommensurabili. E suscettibili di catarsi. O'Neill smarriva continuamente il senso tragico puro nella declamazione personale (anche questo un tratto whitmaniano e melvillianiano), nell'effusione lirica o nell'isterismo di un'involuta ricerca clinica (*Welded, Strange Interlude*). Ma ritornava sempre al problema centrale dell'identità, anche se l'aveva liberarsene tornando con la morte in grembo alla Madre — il «death-wish» — rimane forse la voce più vera di tanti suoi personaggi. I fratelli Andrew e Robert Mayo, in *Beyond the Horizon*, sono, ancora, due incarnazioni delle tendenze contrapposte insite nello spirito americano: la ricerca del successo materiale e il sogno di uno spazio infinito, l'amore della terra e l'amore del mare. Alla terra gli inquieti ritornano per definirsi, dopo essersi inseguiti invano nei mari del mondo: Andrew Mayo ri-

¹⁴ Inizio di una battuta di Lazzaro nella Scena I, atto II di *Lazarus Laughed*.

pete il marinaio svedese di *The Long Voyage Home* (ispirato probabilmente al personaggio folkloristico Bowleg Bill dei *chanteys* marinari americani), e la più vigorosamente classica delle tragedie o'neilliane, *Desire under the Elms*, fra il patriarca Ephraim Cabot e gli innamorati adulteri, Eben e Abbie, si radica nella terra neoinglese sentita come una forza pagana. In rapporto ad essa questi contadini esistono e sentono di esistere; essa è la certezza, la continuità, il dio Terminus e la dea Cerere. Per questo il marinaio svedese Chris Christopherson, in *Anna Christie*, continua a maledire il mare come un « vecchio demonio » e tenta di impedire il matrimonio della figlia ritrovata con un marinaio irlandese. Il mondo del podere e quello della nave formano una delle contrapposizioni significative di O'Neill, come identità sicura nel tempo e nello spazio rispetto a una ricerca inquieta che non giunge mai a trovarsi, perché il mare è indefinito. Donde il fascino che Conrad esercitò sul nostro autore, e l'atmosfera dei « drammi marini » (tra parentesi, *Heart of Darkness*, con la sua giungla africana palpitante di tamburi, riecheggia nel tamtam di *Emperor Jones*).

Trovare una radice: ecco il dilemma del nomade, e il significato della terra, della donna e della famiglia in O'Neill, che se poté riesprimere una tradizione hawthorniano-melvilliana lo dovette in gran parte alla propria esperienza di vagabondo del mare. Per Hawthorne, Melville, Thoreau, James, la rivolta o l'esilio erano stati un modo di trovare la propria identità fuori della società madre, e anzi in contrapposto ad essa, ma nell'ambito del suo orizzonte potenziale e nella prospettiva privilegiata di chi, avendo vissuto una situazione sociale dall'interno, la inquadra a distanza obbiectivandola dall'esterno. Alla frontiera tra natura e civiltà, o tra peccato e innocenza, o tra America ed Europa, la ricerca dell'identità diventava per loro il paradosso del cercarsi una radice nello sradicamento, nella « landlessness » del Palinuro melvilliano, il marinaio Bulkington. I Dioscuri Andrew e Robert Mayo, proiezione autobiografica di O'Neill, sono anche un autoritratto dell'America più inquieta, quella del « rinascimento » ottocentesco, quella dei « castaways » di Melville, che trovavano un riscontro allegro nella ribellione sbarazzina di Huck

Finn. La famiglia è la prima radice; e in quanto tale è il nucleo germinale della società, nonché il termine di riferimento dell'individuo in seno ad essa e nel grembo del tempo. È rifugio, inizio e completezza; ma è anche dinamica di rapporti fra padre e madre, genitori e figli, fratello e fratello, e alla sua stabilità corrisponde una tensione interna, al suo sospirato senso di continuità l'insidia del tempo sgretolatore. In un certo senso, equivale al mondo provvisorio eppur così legato della nave. La famiglia nel tempo — i Cabot di *Desire under the Elms*, i Mannon di *Mourning Becomes Electra*, i Tyrone-O'Neill di *Long Day's Journey into Night*, che rende manifesta con lo stesso suo titolo l'affinità in questione — è come la nave nel mare, e i suoi problemi sono i problemi fondamentali della società e dell'esistenza. Il tempo che cessa di essere possibilità e diventa incubo, l'incombere del Fato come Moira sofoclea freudianizzata, il trauma del peccato originale che si riflette nella impossibilità di liberarsi dal passato, la lotta contro tempo, peccato e morte, che altro è se non lo sforzo di preservare l'identità della famiglia nel cambiamento: ecco i punti di contatto fra i Mannon di O'Neill, i Pyncheon di Hawthorne e i Sutpen di Faulkner. O'Neill anzi volle rifarsi all'archetipo greco di Sofocle, a ciò stimolato dalla lettura di Freud; ma, come osserva Stark Young¹⁵, si allontanò dal modello per darci un dramma dell'introversione che si consuma in se stessa; e Lavinia Mannon che si ritira per sempre nella casa della sua famiglia spenta chiude il ciclo con un gesto puramente negativo, senza attingere quella catarsi sociale che trasfigura Oreste ed Elettra. Le Furie freudiane di O'Neill non diventano Eumenidi; l'armonia spezzata con la società non si ricostituisce se non nella morte. Ne risulta una tragicità più convulsa di quella del modello classico, anche se in definitiva Freud, nutrito com'è di Bibbia e di tragedia greca, non fu per il drammaturgo americano una semplice sovrapposizione culturale, ma un incentivo a scavare la sua vera tradizione. Il peccato originale di Ezra Mannon, così simile a quello del Colonnello Pyncheon, ritorna nei figli e li distrugge; quello di Edipo si espia in

¹⁵ STARK YOUNG, *American Drama in Production, Mourning Becomes Electra* (1931), rist. in MORTON DAUWEN LABEL, *op. cit.*

lui e non impedisce ai figli di diventare se stessi. I Pyncheon riescono a liberarsi dalla colpa atavica col simbolico matrimonio di Phoebe e Holgrave, che è l'accettazione della storia, la apertura verso il futuro; non così i Mannon.

Certo, l'esperienza culturale di Freud pesò alquanto sulla spontaneità creativa di O'Neill, costringendola sovente in un'armatura di formule, in una deplorabile « spiegazione » di quell'irrazionale che è il peccato di Adamo. Freud servì all'americano per prendere più confidenza con quel mostro, e quindi anche per sterilizzarlo, in certa misura, razionalisticamente. Venendo dopo Freud, O'Neill non è più innocente come Melville. Nina Leeds di *Strange Interlude* è vera solo in quel suo affrontare il tempo attraverso le generazioni, ma molte delle sue vicende emotive e familiari sono volute dallo schema delle identificazioni freudiane. Freud era consentaneo a O'Neill anche perché, come lui, come Warren, e come Poe e Melville o Whitman prima di loro, spezza il mito dell'identità spirituale fissa mostrando chiara la natura dinamicamente plurale dell'io, che si realizza quindi solo a prezzo di trovarsi nell'equilibrio con l'inconscio, o di risommerservirsi. La tragedia espressa dai grandi americani ottocenteschi era sempre stata una tragedia della mente, ma appunto per questo bisogna evitare lo scoglio della macchinosità interpretativa; e l'Engel osserva varie volte come O'Neill non ci sia riuscito, perché Freud fu per lui un tentatore e non soltanto un guida. Sembra comunque ingiusto svalutare O'Neill rispetto a Ibsen nella sua misura in cui svaluta Fergusson¹⁶; la situazione drammatica di O'Neill è autenticamente vissuta, anche se difettosamente sviluppata, e non si risolve mai in puro melodramma o in documento clinico senza altro esito che « narcosi e necrosi » (Engel) senza catarsi. Per O'Neill, come per Pirandello, Sartre e Camus, l'esistenza è il dato primario, irriducibile, e l'emersione dei valori è perlomeno problematica. La catarsi tragica dei greci consisteva nello sprizzare di quella luce dalle lacerazioni estreme della carne; ma per questi moderni la luce è dubbia, e il sangue si placa nella morte senza che il suo grido diventi canto: la « cellula » dell'io chiu-

¹⁶ FRANCIS FERGUSSON, *art. cit.*

so, e cioè alienato dalla società (vedi Arthur Miller)¹⁷, non riesce a realizzarsi, né a tramandare un valore, perché la sua esperienza si risolve incommunicabile in quell'io. Resta la situazione drammatica dell'angoscia, della partita persa a priori contro il tempo, dell'esistenza come *vanitas vanitatum* che pure è un'irriducibile qualcosa, e dunque un infinito potenziale: ma senza scampo. Fra le parole più credibili di O'Neill c'è il monologo finale di Mary Tyrone, la madre spogliata finalmente di ogni sovrastruttura mitica e ridotta alla sua indifesa mortalità di creatura. Sommersa dal tempo, condannata, Mary dialoga con la propria madre, si rifugia nel tempo dell'innocenza, si risogna sposa, rivive a barlumi, fuori del tempo inesorabile che la assedia, il suo intervallo di felicità:

«...I never dreamed Holy Mother would give me such advice! I was really shocked. I said, of course, I would do anything she suggested, but I knew it was simply a waste of time. After I left her, I felt all mixed up, so I went to the shrine and prayed to the Blessed Virgin and found peace again because I knew she heard my prayer and would always love me and see no harm ever come to me so long as I never lost my faith in her... That was in the winter of senior year. Then in the spring something happened to me. Yes, I remember. I fell in love with James Tyrone and was so happy for a time»¹⁸.

Né Nina Leeds, né Lavinia Mannon, né Mary Tyrone vincono il tempo. Se lo vincessero, avrebbero una catarsi. Non lo vincono né con l'esuberanza vitale della matriarca, né con l'orgoglio segretamente incestuoso, né con la morfina. Sono delle esistenze distese nel loro ciclo, che dallo sgretolamento assiduo salvano soltanto rotami di memoria. Quando la mente non sa più rimanere a galla nel fiume del tempo, il suo rifugio è la pazzia, la narcosi o la morte. Altra rivelazione O'Neill non ci dà: gli manca un mito collettivo, il suo unico dato sicuro è l'alienazione dell'esistere umano sbalzato fra mondi incompatibili. Così Yank, il fuochista che in *Hairy Ape* rappresenta una brutalità primitiva, quando giunge a contatto di

¹⁷ ARTHUR MILLER, *On Social Plays*, introduzione a *A View from the Bridge* (New York 1955). Cfr. pagine introduttive di Ferguson, *The Idea of a Theater*, cit.

¹⁸ EUGENE O'NEILL, *Long Day's Journey into Night*, Londra 1956 (scritto nel 1940), ultima battuta dell'ultimo atto.

un mondo diverso — quello della classe privilegiata, viziata e malata di noia — perde la sua monolitica innocenza e, di rivolta in rivolta, finisce stritolato fra le braccia di un gorilla allo Zoo. La simbolica dell'alienazione sociale è scenicamente concretata nel contrasto di fuochisti e passeggeri, ventre tenebroso della nave che cova fuoco e mondo luminoso della coperta. Ma il tema del dramma non è marxista; O'Neill porse orecchio alle istanze della rivolta operaia, ma non si ridusse mai come Odets a scrivere propaganda pura dello stampo di *Waiting for Lefty*. Il vero tema di *Hairy Ape* è lo sradicamento umano, l'impossibilità di « appartenere » (*belong*) a un mondo qualsiasi non appena incrinata la purezza brutale dell'istinto dall'intervento perturbatore di un « altro » sociale o intellettuale. La divisione della nave in sala caldaie da una parte e ponte di passeggiata dall'altra esprime una scissura interna della società in proletariato e parassiti, ma più ancora lo spezzarsi dell'anima umana in violenza istintiva e inaridimento intellettuale, e quindi la condizione disperata dell'uomo alla ricerca della propria integrità in un mondo che gliela nega — ossia, un mito del peccato originale come situazione insanabile dell'esistenza. L'alienazione in senso esistenziale (e non soltanto contingente, cioè psichico e sociale) è lo spunto centrale di *All God's Chillun Got Wings*, con quella emblematica divisione della città in coro nero e coro bianco, quell'accanirsi della sposa bianca Ella Downey contro la maschera congolese che simboleggia per lei la razza del marito, e quella vicenda di estrema attrazione ed estrema ripulsione che lo sventurato Jim le ispira. La foresta di *Emperor Jones* è simbolo scenico di alienazione come regresso dalla civiltà ai terrori atavici dell'inconscio, e il mare di *Anna Christie* è alienazione dell'uomo dalla natura; Chris lo apostrofa sempre maledicendolo nel suo pittoresco gergaccio anglosvedese.

Il senso dell'alienazione, il terrore (o attrazione) dell'alterità era centrale anche in Melville. La monomania di Ahab che concentra nella balena bianca tutto il male del mondo, subordinando la propria vita e quella di tutto l'equipaggio alla caccia suicida, riaffiora nel capitano Kearney di *Ile* che sacrifica la felicità della

moglie e le legittime aspirazioni dei suoi provati marinai all'ossessione di cui è schiavo: drizzare la prora sui ghiacci del Nord per riempirsi le stive di olio di balena. Poi ricompare, quella monomania, nel gesto di Ella Downey che trafugge col pugnale l'odiata maschera negra (parlando col suo ufficiale Starbuck, Ahab definiva *Moby Dick* come la « maschera » dell'ignoto ostile da sfondare con tutta la forza del suo odio), e infine trova un altro riscontro o'neilliano nel Reuben Light di *Dynamo*, che uccide nel proprio spirito padre, madre e Dio per divinizzare (in senso materno) una forza cicca come l'elettricità e, alla fine, immolarvisi. Siamo sempre davanti a un'alterità sociale, psichica, fisica o metafisica elevata ad assoluto emotivo, e ne risulta una radicale impotenza a trovare un armonico rapporto con la realtà, la natura, la vita; anche qui (e soprattutto qui) i due autori si danno la mano¹⁹.

Di Melville si parla esplicitamente in *Mourning Becomes Electra*²⁰, benché sotto un aspetto idilliaco; ma O'Neill era melvilliano per aver vissuto da marinaio randagio le situazioni del suo grande predecessore ottocentesco, ivi compresa quella dell'artista ribelle. L'archetipo del viaggio come avventura di conoscenza è melvilliano ed è pure, come s'è visto, o'neilliano; la nave quale metafora dell'universo umano, col suo riscontro nella famiglia, c'è in tutto Melville (*Pierre*

¹⁹ A questo punto non può sfuggire la stretta interdipendenza che unisce il problema della società e il problema metafisico dell'essere nei nostri due autori. Posto l'Essere come assoluta alterità che diventa oggetto di spasmodica ricerca, di infinito odio e segreto amore, l'eroe ribelle si è esiliato dalla società-madre che non gli permetteva di trovare, così com'era, un rapporto con la verità; eppure non cessa di sentire il bisogno di una società autentica che gli dia modo di « essere con gli altri » e quindi « essere con l'Altro » e con se stesso. *L'essere contro* (che potremmo chiamare *againstness*) di Ahab, Ishmael e Yank è soltanto l'aspetto negativo di un desiderio dell'*essercou* (*withness*). Portare questa crisi al suo punto estremo significava chiarire i termini del problema; ed ecco Miller, profittando della lezione o'neilliana, ricercare la possibilità di un rapporto positivo fra individuo e società perché in questo germina la relazione creativa fra individuo e individuo, e fra uomo e realtà. *L'uomo del ghiaccio*, che compare quando una collettività sta in pura giustapposizione anziché in « withness », è, sotto l'urna sociale, lo *iceberg* di Melville (v. « *The Berg* »); ed è vinto dagli sposi Proctor che instaurano, nel « crogiolo » della condanna, un rapporto autentico fra loro e quindi con la verità, *contro* la società falsa del momento ma *per* e *con* la civiltà o « withness-society ». Naturalmente anche il rapporto sociale di *withness* può alterarsi in idolatria della collettività che priva l'individuo della sua partecipazione responsabile; abbiamo allora un'altra forma di alienazione, uguale e contraria all'isolamento del ribelle melvilliano-o'neilliano.

²⁰ *The Hunted*, atto II.

incluso) e in parecchio O'Neill; l'epopea, o elegia, dei marinai è spunto iniziale di entrambi gli scrittori; la disputa fra illuminismo e calvinismo, che pervade *Mardi*, *Moby Dick* e *Billy Budd*, si riaccende (insieme alla disputa tra artista e società e tra vita e morte) in *The Great God Brown* e anima *Marco Millions*, *Days Without End* e *The Iceman Cometh* sotto forma di spietata critica della realtà americana in rapporto al sogno americano:

... They no longer know what they want this country to be, what they want it to become, where they want it to go. It has lost all meaning for them except as a pig-wallow. And so their lives as citizens have no beginnings, no ends. They have lost the ideal of the Land of the Free. Freedom demands initiative, courage, the need to decide what life must mean to oneself. To them, that is terror. They explain away their spiritual cowardice by whining that the time for individualism is past, when it is their courage to possess their own souls which is dead — and stinking!...

... A new savior must be born who will reveal to us how we can be saved from ourselves, so that we can be free of the past and inherit the future and not perish by it!²¹.

Questo è *Days Without End*, un momento drammaticamente cattolico della «lunga giornata» di O'Neill; la «notte» doveva poi venire nel secondo dopoguerra con *The Iceman Cometh*, dove ogni sogno è dissipato e rimane soltanto la cortezza della morte, nell'allegro bar di Harry Hope. Il riso dionisiaco di Lazzaro si era spento, per cedere il passo all'«uomo del ghiaccio» — la morte morale. Siamo agli antipodi del Wilder di *The Skin of Our Teeth*. Questo pessimismo di O'Neill (che attribuì al suo dramma postbellico un esplicito significato storico) è ancor più radicale di quello di Robert Sherwood, che in *The Petrified Forest* del 1935 aveva incarnato nel gangster Duke Mantee l'ultimo individualista, e nella foresta pietrificata di una località dell'Arizona la morte collettiva della civiltà liberale — per non parlare di Saroyan, che in *The Time of Our Life* riesce ancora a salvare l'illusione concentrando il male nel poliziotto «cattivo» per poi ucciderlo, o di Clifford Odets e

²¹ *Days Without End*, atto III, scena 11.

del suo *Golden Boy*. Ma si tratta di un pessimismo da «Pequod», nel caso di O'Neill, e non già di una protesta sociale che presuma di sanare la piaga con un programma organizzato. Al pari di Melville, egli si era rivolto all'Oriente per cercare la serenità; il Gran Kaan di *Marco Millions* propone questo valore per confutare falsità e febbre di azione e guadagno dell'Occidente, e i Bramini del sogno di *The Encantadas*, l'Oceano Pacifico di *Moby Dick*, come mare delle origini che congiunge Oriente e Occidente, parlavano con la stessa voce. Melville aveva creduto nella paganità incorrotta del suo Eden polinesiano, e quando Quecqueg muore travolto dal destino del «Pequod», o quando Billy Budd, Pagnello innocente, sale impiccato al pennone, è un atto di implicita accusa alla nostra civiltà decadente. O'Neill in fondo rivive il naufragio del «Pequod». Anche per lui il mondo del castello di prua sintetizza la Babele del pianeta cosmopolita: la scena corale dell'inizio di *Hairy Ape*, con la sua pittoresca mescolanza di dialetti e inflessioni, dal tedesco al britannico e al siciliano, dal negro all'irlandese, e col suo tumulto di litigi e sberleffi che soltanto la prepotenza di Yank riesce a placare, è una nuova edizione del capitolo 40 di *Moby Dick*, tanto più significativa se si pensa che proprio quel capitolo fu da Melville steso in forma teatrale con battute e didascalie, per rendere evidente l'intrinseca tendenza della sua narrativa al dramma puro e semplice. È come se Melville si sporgesse nel tempo verso O'Neill. E O'Neill, da parte sua, si riporta verso Melville (oltreché verso Joyce) quando sviluppa gli iniziali nuclei drammatici dei *Drammi Marini* e degli altri atti unici nelle voluminose tragedie di spiccata indole narrativa — che nel resto trovano un precedente illustre in tanto teatro elisabettiano, in particolare lo Shakespeare dei lavori storici e di quelli romantici dell'ultima fase: *Cymbeline*, *Pericles*, *Winter's Tale*. È come se, volendo ritualmente vincere il tempo, il teatro si sforzasse di abbracciarlo nella sua massima estensione, a cicli interi.

A proposito di precedenti elisabettiani, Joseph Wood Krutch²²

²² JOSEPH WOOD KRUTCH, Introduzione a *Nine Plays by Eugene O'Neill*, New York, Random House, s.d. Un consapevole riecheggiamento del linguaggio elisa-

osserva che il drammaturgo americano vi rimane inferiore soltanto in fatto di linguaggio, in lui tanto più povero. Fergusson ed Engel²³ non condividono certo questo entusiasmo del chiaro critico della Columbia University, ma lasciando a parte le loro meditate riserve si può rispondere al Krutch che il senso del linguaggio in O'Neill vive nel gergo (com'è vivo quell'inglese bastardo dei marinai!) e talvolta rasenta punte shakespeariane, come nei cori di *Lazarus Laughed* (quel «Death is dead» può far pensare tra l'altro a John Donne) o nelle effusioni iniziali di Dion Anthony in *The Great God Brown*:

Why am I afraid to dance, I who love music and rhythm and grace and song and laughter? Why am I afraid to live, I who love life and the beauty of flesh and the living colors of earth and sky and sea? Why am I afraid of love, I who love love? Why am I afraid, I who am not afraid? Why must I pretend to scorn in order to pity? Why must I be so ashamed of my strength, so proud of my weakness?²⁴

Se l'orecchio non ci inganna, questo potrebbe essere l'ardore barocco di Romeo; e non è detto con certezza che si tratti di pura eco letteraria, magari a scopo parodistico. Del resto, non è possibile avere un'affinità elettiva per Melville, come indubbiamente la manifestò O'Neill, senza una concomitante sensibilità ad alcune sollecitazioni elisabettiane. Ma O'Neill non poté essere lo Shakespeare americano. Fu forse un Marlowe, con molto di quell'empito cosmico e di quella disperazione, di quella lirica eloquenza che contraddistingue l'autore di *Tamburlaine* o *Dr. Faustus*; e non è poco. Al pari degli elisabettiani, O'Neill sfruttava una tradizione classica per imparare la libertà di movenze, e in questo esperimento novatore partì dalle dimensioni minime (i *Plays of the Sea*) per far saltare in aria l'ingombrante, cadaverica macchina per divertire che era il teatro dei vari Belasco, Sheldon e Fitch. Stabilì così un pre-

bettiano nel teatro americano del Novecento è stato attento da Maxwell Anderson, ma con risultati alquanto letterari anche se stilisticamente sostenuti (v. *Winterset*, *Anne of the Thousand Days*, *Barefoot in Athens*).

²³ FRANCIS FERGUSSON, *op. cit.*, e EDWIN ENGEL, *op. cit.*, *Conclusion*.

²⁴ *The Great God Brown*, Prologo.

cedente utilissimo per i successori: il Wilder degli *Sketches* e del *Long Christmas Dinner*, il Saroyan di *My Heart is in the Highlands* e *Across the Board on Tomorrow Morning*, il Tennessee Williams di *Blues*. È bisogna subito aggiungere che questo impegno o'neilliano di buttare all'aria il discorso convenzionale del palcoscenico per ritrovare gli elementi nucleari del dramma corrisponde al tentativo di poeti come gli imaginisti e Pound in particolare, che nell'immagine pura vollero ricuperare l'unità di immaginazione creativa sommersa dalla retorica tardo-ottocentesca. Se le *tankas* giapponesi fornirono un modello agli imaginisti, come le stampe ai pittori dell'impressionismo, si può pensare che i *noh* non siano rimasti senza effetto sui «Provincetown Players». Certo si è che, rinunciando allo «spettacolo» artefatto, O'Neill puntò risolutamente sull'atomo di azione, per ricostruire da questo punto di partenza un teatro che fosse visione, denuncia e rito. Arthur Miller ha ripreso questa tendenza impostando il suo *Death of a Salesman* su basi da *Morality Play* medievale, con Loman-Singleman-Everyman come protagonista. Siamo ben lontani da ogni realismo ingenuo o contraffatto. Lo garanti fin da principio la ricerca o'neilliana degli effetti simbolici e del dramma di atmosfera (anche se questo aprì falle di decadentismo nella sua produzione). Con O'Neill, come nota benissimo il Downer²⁵, la scena ridotta all'essenziale cessa di essere una macchina inerte, o uno sfondo passivo, per partecipare all'azione in quanto simbolo — e il Wilder ne trarrà l'ammaestramento più fertile. Questa animazione simbolica della scena (pur se talvolta il simbolismo di O'Neill si fa troppo premeditato) raggiunge risultati di vera poesia, perché si integra senza sforzo con l'azione e le parole commentandole discretamente, nel dramma postumo autobiografico *Long Day's Journey into Night*. Benché più narrativo che teatrale (non ha un antefatto, una crisi e una soluzione, ossia, come direbbe il Fergusson sulle orme di Aristotele, un *poïema*, un *pathema* e un *mathema*) e dirci addirittura cechoviano, è senza dubbio uno dei drammi più validi di O'Neill, per la delicatezza con cui ha saputo obiettivare i personaggi. Il tema

²⁵ ALAN DOWNER, *op. cit.*, pagg. 64-69.

centrale dell'opera, tutta atmosfericamente fondata sul dialogo, sulle pause e sui sottintesi, è lo sforzo di comprendere la sofferenza e l'irrimediabile velarsi di questa luce sotto l'azione offuscatrice dell'avarizia (Tyrone padre), dell'alcool (Jamie), della morfina (Mary Tyrone, la madre). La casa di campagna dei Tyrone (che in realtà è quella posseduta dagli O'Neill nella New London del 1812) ci appare nell'avvicinarsi delle ore fra giorno e notte, avvolta di nebbia. Questa nebbia trapassata da ululi di sirene, così caratteristica del paesaggio marittimo nordatlantico, è anche la nebbia che minaccia la mente di Mary, e quelle sirene sono un insistente richiamo di morte. Ritorna così un motivo caro al primo O'Neill, quello di *Fog* e poi di *Anna Christie*. L'identità che cerca di salvarsi dalla disgregazione è argomento di tragedia, « patetica » almeno se non « tragica » come vuole il Miller di *On Social Plays*; non è certo melodramma o sentimentalismo elegiaco. L'O'Neill della seconda guerra mondiale aveva aperto gli occhi su tante cose; non poteva più permettersi la retorica, e chiamare a colloquio i suoi morti era per lui anche riconvocare il giovane O'Neill di trent'anni prima, minacciato dalla tisi ma deciso a trovare la sua luce. Volta a volta abbattuto e dionisiaco nei colloqui col padre, Edmund Tyrone è un altro Stephen Dedalus, un artista in boccio che crede nella sofferenza e può quindi uscire dalla rivolta contro i genitori ponendosi in un rapporto di comprensione verso di loro. Quindi, a differenza di Dion Anthony che si chiude nella ribellione sterile, egli si salverà. L'azione apparentemente casuale dei Tyrone che alternamente accendono e spengono la luce elettrica del lampadario (l'avarizia del padre si urta in questo con l'insofferenza dei figli) si riverbera sul piano essenziale dell'azione come contrappunto al tema luce-nebbia-tenebra. La nave della famiglia va verso la nebbia; ma a bordo c'è chi lotta per tenere accesa una luce. Al gesto di Nina Leeds, Lavinia Mannon e Larry Slade verso la morte si sovrappone il gesto di Edmund-Eugene verso la luce.

GLAUCO CAMBON

KENNETH BURKE E LA CRITICA AMERICANA

Di Kenneth Burke e della sua opera può dirsi che riassumano in sé con macroscopico risalto le istanze più vive e le più precarie della critica americana nel secondo quarto del secolo; i suoi esiti definitivi, come le sue tendenze a un'involuzione dissolutrice. Stigmatizzato o levato alle stelle, a seconda, piuttosto che letto o compreso; conferiti alla sua opera attributi d'incidenza critica e di originalità filosofica ch'essa possiede in parte soltanto, o attribuiti alla sua influenza aspetti dell'opera di vari autori che da una prospettiva più mediata appaiono chiaramente esser discesi per rami indipendenti, quel che ci sollecita a uno studio del Burke è il suo preminente valore rappresentativo, il suo porsi con riconosciuta autorità al centro di una trama di problemi che toccano e involgono l'anima stessa di una tradizione critica ormai adulta, cui urge quindi di avanzare nella maturità senza precocemente incorrere in fenomeni di senescenza.

La teoria critica del Burke fa perno quasi senza residui sull'estrinsecazione che l'autore compirebbe, creando l'opera, dei propri « motives » e « purposes ». È una sorta di teoria generale dell'espressione, intesa, si badi, non come espressione della cosa intuita o realmente conosciuta, bensì dell'essere di colui che « sé esprime », dell'autore che, mosso da dati « motives », li trasforma esteriorizzando in « purposes » volti a confrontare la situazione donde i « motives » sorsero, a incidervi, o a sublimarla in un più esteso e rarefatto quadro di orientamento. Il poeta è sempre « play-acting », e in ogni « poem », (in ogni creazione letteraria, come vedremo) è da ricercarsi l'atto nel quale l'autore ha fissato al « bodily or biological level », al « personal, intimate, familiar, familistic level », e all'« abstract level », il proprio simbolico, conscio o inconscio, modo d'agire, il proprio essere « agent ». Nella *Philosophy of Literary Form* il Burke indica tre necessarie suddivisioni per l'analisi di un atto in

un'opera letteraria, che conviene citare come agevole tramite a un'osservazione che resterà centrale alla nostra esposizione:

Dream (the unconscious or subconscious factors in a poem — the factors slighted by the Aristotelians...).

Prayer (the communicative functions of a poem... — the factor slighted by the various expressionistic doctrines, the Art for Art's Sake school stressing the work solely as the poet's externalizing of himself...).

Chart (the realistic sizing-up of situations... — the factor that Richards and the psychoanalysts have slighted)¹.

Dove la seconda proposizione venisse *at face value*, non vi sarebbe passo peggio falsato per esser stato avulso dal contesto. In effetti, dal lontano *Counterstatement* fino alla *Rhetoric of Motives* il Burke ha fatto intendere con estrema chiarezza che il termine «communicative» è sempre da accogliersi nelle sue pagine in riferimento ad una «Prayer», simbolo di un «purpose» esortativo nel quale non v'è spazio alcuno per la trasmissione di contenuti, l'espressione-comunicazione di un dato comunque cognito. Parimenti l'appunto ch'egli muove all'«Art for Art's Sake school» sembra spiegarsi per il sentimento passivo che il Burke avverte ancora in questo estrinsecarsi del poeta, privo di attributi che ne attestino l'azione incipiente, paziente della propria espressione piuttosto che agente del proprio «retorico» esprimersi. Il contenuto comunicativo dell'espressione non è comunque, pel Burke, da prendersi in conto. Ciò che gli preme è il «pattern» dell'espressione, dello «statement», in quanto

its formality can then be abstracted and named, without reference to any particular subject matter, hence can be looked upon as capable of «reindividuation» in a great variety of subject matters. Given enough industry in observation, abstraction, and classification, you can reduce any expression (even inconsequential or incomplete ones) to some underlying skeletal structure².

Critica ontologica, quella del Burke. Ricerca perenne della «underlying structure» che ha tutti i caratteri di una filosofia dell'es-

¹ KENNETH BURKE, *The Philosophy of Literary Form*, Baton Rouge, 1941, pp. 5-6.

² KENNETH BURKE, *A Rhetoric of Motives*, New York, 1950, p. 65.

sere, dell'essere che pur nello stato di quiete contiene in sé l'agire: « The prime mover is motionless ». La difficoltà di accostare la critica burkiana senza usarle anticipata violenza, e d'altro canto senza impaniarvisi, sembra risiedere in primo luogo in questo scoperto tendere a una realtà ontologica « different in nature from a mere evaluating discipline »³, ansia teologale di comporre ogni contraddizione rilevatasi in una sfera nel più ampio respiro d'una sfera superiore. Uno studio del Burke non può infatti iniziare che col prendere in conto la piattaforma filosofica della sua opera, non tanto perché le posizioni che in questa si assumono si fondano su quella, quanto per la ragione palese che il procedimento critico del Burke consiste innanzi tutto nel ridurre ogni « differentia » ad un « genus » filosoficamente inteso; o meglio nell'enucleare e poi ravvicinare ogni simiglianza discernibile nelle « differentiae », onde far aggallare per moto spontaneo la forma *ènglobante* del « genus », ed estenderla sino a unificare la molteplicità dell'apparentemente diverso nella sola realtà dell'Uno (i caratteri del quale esamineremo più tardi). E non basta dire che non si dà valida teoria critica ed estetica senza una filosofia che la sostenga, giacché il caso si presenta qui giusto invertito: qui la filosofia non fornisce un metro alla critica, ma se ne fa ancella: la critica burkiana non valuta, bensì unifica; non distingue, ma estende i punti di contatto dei suoi oggetti sino a farli sussumere, quasi per forza gravitazionale, in un soggetto increato; è insomma aliena dal *krinein*, dallo sceverare, quanto potrebbe esserlo il rovescio del suo etimo.

Ora avviene che la difficoltà che s'è detto non scema di nulla pel fatto che il Burke dipana la sua pervasiva filosofia facendo uso di un linguaggio nientaffatto filosofico, ed anzi si esaspera. Il critico è tirato, né può a meno di seguirlo nelle spire del suo argomentare, quando non voglia pur egli attenersi — e sarebbe un gratuito concedersi al « gioco » intellettuale dell'autore studiato — ad esaminare il *pattern* in cui esso si colloca; e può rischiare ad ogni passo di trovarsi a trattare questioni che non gli competono usando il suo lin-

³ MARTIN BOWLEY, « Kenneth Burke as Literary Critic », in *Scrutiny*, XV, 4, dicembre 1948, p. 263.

guaggio, il letterario, oppure questioni che gli competono usando un linguaggio non suo. In ambo i casi il pericolo è reale, e meno banale di quanto non sembri; spiegando forse in parte, la sua presenza, l'ottusità di tanti scritti americani ed inglesi sul Burke, siano sironcature od apologie. Di fatto, in quanto per esso si concreta il conoscere, il linguaggio è uno strumento d'indagine, e l'uso di un dato tipo di linguaggio porta a un tipo di speculazione intellettuale i cui risultati sono già largamente impliciti nelle premesse — nei tratti operativi del linguaggio impiegato. Anche se, fenomenologicamente, si postula che una certa area di conoscenza abbia esistenza indipendente dal fatto di venir cognita o meno da parte di un qualsiasi osservatore, non è meno vero che il settore di quell'area che può venir esplorato, la sua ampiezza e profondità dipende in sommo grado non dall'elaborazione di strumenti linguistici « appropriati », che sarebbe un passare da postulati fenomenologici a postulati ontologici, bensì dalla ricerca di strumenti preesistenti il cui terreno di origine appaia confinare, se non essere il medesimo, col terreno d'origine dei postulati stessi.

La categorialità del linguaggio critico è insomma connessa e distinta dalla categorialità del linguaggio letterario; connessa ovviamente per essere l'opera, il prodotto di questo, l'oggetto necessario di quello; ma distinta perché il linguaggio critico può *esplorare*, muovendo da quell'oggetto, un'area di conoscenza che giace oltre l'alone cognitivo del linguaggio puramente letterario. E vediamo che proprio il Burke deponc a favore di simile tesi, quando scrive:

If one were to write on the interrelatedness among ten specialties, one would be discussing something that lay outside the jurisdiction of them all⁴.

Ma ecco il punto: tutta la critica burkiana è una discussione della « interrelatedness among ten specialties », ricerca anzi della relazione assoluta, del grembo delle cose; e il risultato è ch'essa si trova perpetuamente a discutere di « something that lay outside the jurisdiction of them all », laddove l'assunto che ha mosso la di-

⁴ Citato dal Bewley, *art. cit.*, p. 262.

scussione sarebbe verificabile solamente in sede di una delle « specialties » — l'argomentare filosofico criticamente orientato dalla storia del problema che sospinge all'indagine. Sin dai primi approcci si perviene così a scoprire nell'opera del Burke una tensione logica che nelle pagine migliori, specie nei primi libri, par sorreggere il ragionamento in una sfera di rarefatto gioco intellettuale, di magica *commistio* tra oggetti in altra luce spuri, stabilendone al contempo la quasi impermeabilità dinanzi all'esame critico che intenda condurre il discorso in termini propri: e per converso conferendogli un'assorbente, fagocitante permeabilità rispetto al discorso incautamente condotto adottando i termini suoi. È invero la *turris eburnea* di chi crea un nuovo linguaggio, toccando con esso nuove dimensioni del conoscere, inaccessibili — non sceverabili — al linguaggio consueto; ma ad ogni istante la torre di questa sorta di stoicismo epistemologico può mutarsi in prigione, ed è spesso l'una e l'altra cosa, poiché la contraddizione ch'essa racchiude, la violenza che in essa si compie su categorie del conoscere storicamente e travagliatamente individuatesi è perennemente sul punto di livellarsi in una totale negazione del conoscere, in una tepida entropia paralizzante e negante ogni tentativo di differenziarsi conoscendo: incluso s'intende il tentativo del creatore. Premesse, queste, necessarie; poiché il nostro discorso non potrà che riprodurre quasi ad ogni pagina il passaggio che nel pensiero del Burke si opera di continuo tra senso stretto e senso latissimo del concetto di « critica », tra linguaggio letterario e linguaggio filosofico, e le obiezioni che tale *commistio* potrà sollevare andran rivolte in primo luogo — non si vuol dire esclusivamente — alle opere studiate, piuttosto che allo studio in cui il loro riflesso è giocoforza tentare di rendere.

* * *

Il fine ultimo del riduzionismo burkiano (o estensionismo che dir si voglia: quando considera i « motives » il Burke li *riduce* cercandone l'unificazione; per contro, quando già muove da una « substance », egli la estende sino a includervi ogni « motive » dinanzi distinto. In ambo i casi si tende a una dissoluzione del particolare individuato nel generale pre-morfo, e, tenuto presente ciò, i termini di

cui sopra possono venir scambiati senza danno) può riassumersi nell'epigrafe *Ad bellum purificandum*, idealmente preposta sia alla *Grammar* che alla *Rhetoric*, nonché all'annunciata *Symbolic of Motives*. Come il riduzionismo dovrebbe operare in ciascuna delle tre opere, in vista sempre di quel fine, lo dice egli stesso in un passo che, rispetto al tenore medio di limpidezza del suo stile, appare di una perspicuità cristallina:

All told, in this project directed « towards the purification of war », the Grammar should assist to this end through encouraging tolerance by speculation. For it deals with a level of motivation which even wholly rival doctrines of motives must share in common; hence it may be addressed to a speculative portion of the mind which men of many different situations may have in common. The Rhetoric... would be designed to help us take delight in the Human Barnyard, with its addiction to the Scramble, an area that would cause us great unhappiness could we not transcend it by appreciation, classifying and tracing back to their beginnings in Edenic simplicity those linguistic modes of suggestion that often seem little better malice than the lie. And the Symbolic, studying the implicit equations which have so much to do with the shaping of our acts, should enable us to see our own lives as a kind of rough first draft that lend itself at least somewhat to revision, as we may hope at least to temper the extreme rawness of our ambitions, once we become aware of the ways in which we are the victims of our own and one another's magic ⁵.

Codesto *summing up* ha il pregio di valere in effetti non solo per i volumi citati ma per l'intera sua opera, fin dal *Program* avanzato in *Counterstatement* in favore di un « aesthetic adjustment to the particular conditions of today »; inoltre vi son compresi, esplicito l'uno, implicito l'altro, due temi che, or rafforzandosi a vicenda, or confondendosi (e spesso il primo è virtualmente la sublimazione del secondo), sono alla radice del pensiero burkiano come di molti autori americani, contemporanei e non: il neo-stoicismo — cui il Burke si richiama, peraltro non molto propriamente, nella stessa pagina citata — e quel che si potrebbe definire un biologismo trascendentale.

Sono le costanti biologiche che suggeriscono e consentono di

⁵ KENNETH BURKE, *A Grammar of Motives*, New York, 1954, p. 442.

procedere « towards the purification of war ». Nella misura in cui « man's neurological structure has remained pretty much of a constant through all the shifts of his environment » si giustifica il cercare le « permanencies beneath the differencies »⁶, nel tentativo di comporre il conflitto dissolvendo le tensioni medesime tra cui esso si genera. Non potremmo, si domanda il Burke in *Permanence and Change*, non potremmo assumere

a constancy of message throughout history precisely to the extent that the biologic purposes of the human genus have remained a constant — and might we... suspect that our label of doctrines is much less varied in its essence than it appears on the surface, where it manifests only the shifting symbolizations of history and status? ⁷.

Il libro stesso costituisce la risposta, affermativa, e vieppiù affermativa nelle opere successive. La vena storicistica che in *Counterstatement* gli aveva fatto scrivere che « art is also historical — a particular mode of adjustment to a particular cluster of conditions », si diluisce in *Permanence and Change* e definitivamente si perde nelle grandi opere dedicate ai « Motives ». Abbiamo qui, all'evidenza, l'aggallare di una filosofia dell'essere, ma il processo onde questa viene in luce è singolarmente composito: la priorità temporale del biologico rispetto alla condizione storica viene assunta come priorità morale, e su questa si fonda il rifiuto di riconoscere il divenire come categoria dell'essere. « Philosophies of becoming made life look like a perennial battefield »⁸. È un'accusa: considerazione moralistica che tuttavia è già effetto di una ipostatizzazione dell'essere avvenuta su un piano autonomo, e non sua causa, giacché il fatto stesso di averla formulata postula l'esistenza di un essere autentico opposto a un divenire fittizio, che si sovrappone ad esso camuffandone arbitrariamente le « costanti ».

Non interessa, in questa sede, rilevare l'immaturità filosofica che traspare da siffatta opposizione di essere e divenire, implicita

⁶ KENNETH BURKE, *Permanence and Change*, II ed. riveduta, Los Altos, 1954, p. 159. Della stessa pagina sono tratte le citazioni immediatamente precedenti.

⁷ *Op. cit.*, p. 234.

⁸ *Op. cit.*, p. 172.

nell'opera burkiana almeno dopo *Counterstatement*, quanto prender atto dell'origine fideistica e vitalistica della sua concezione del biologico come «Rock of Certainty» strumentale non meno che morale. L'immissione di eticità nel biologico viene operata ponendo per fermo «the fact that the ethical bent from which one approaches the universe is itself a part of the universe, and a very important part. Our calling has its roots in the biological, and our biological demands are clearly implicit in the universal texture»⁹. Se si assume che «inactivity is categorically an evil, since it is not possible to the biologic process», l'attività, l'Atto, può identificarsi per converso con la vita, ed ambedue con la cooperazione e la comunicazione (nel senso di comunione nell'universale), poiché senza di queste né vita né atto possono esistere.

Siamo, come si vede, a uno stadio filosofico che potrebbe definirsi protokantiano, volendo considerare la filosofia come una sorta di progredire a senso unico della coscienza; e, superata la riluttanza umanistica per quanto sa più di *bios* che di *logos*, non dovremmo stentare a riconoscere che il passaggio del pensiero del Burke al trascendentale avviene in qualche modo a un punto simile a quello in cui vi ricorre il Kant: dinanzi, cioè, alla constatazione che l'agire umano non può giustificarsi che avallando la fede in un imperativo morale, dopo la sconfitta subita dell'intelletto nel tentativo di stabilire una conoscenza che di quell'agire fosse giustificazione assoluta e immanente. Nella sua essenza di «criticism of life», la critica del Burke è appunto una critica dell'intellettualismo tecnicistico del nostro secolo, così come il fideismo dei pensatori romantici del primo Ottocento, da Thomassin a Schleiermacher a Friedrich Schlegel, costituiva sull'onda della critica anti-intellettualistica del Kant una reazione al razionalismo immanentistico del secolo precedente. Nel pensiero romantico, la componente biologica si decanta sotto l'influsso del protestantesimo nell'esaltazione dell'intuizione individuale, vista come interiore manifestarsi della realtà onnipervadente dell'infinito, e per alcuni decenni rimane in ombra, *sub specie theologiae*, sino a schiudersi in costruzione sistematica

⁹ *Op. cit.*, p. 256.

nell'organicismo comitiano, e a trovare in seguito l'espressione più alta nel vitalismo metafisico di Henri Bergson. Ma non a caso, nelle opere più tarde del Burke, l'incidenza della tematica bergsoniana si combina senza ibridismi a quella di un positivista empirico, Jeremy Bentham, alla cui *Introduction to the Principles of Moral and Legislation*, apparsa nel 1789, il Burke deve indubbiamente il tentativo di dare un fondamento «biologically rooted» alla morale sociale (e ricorderemo che della benthamiana *Table of the Springs of Action* il Burke è stato di recente coltissimo editor). Dove si rinunci a vedere tra l'intellettualismo illuministico e il proromanticismo la meccanica soluzione di continuità affermata dalla scuola storica, è evidente che la reazione anarchica e *sturmunddrangisch* del secondo al primo non può staccarsi dall'opera di scoperta e rivalutazione del mondo emotivo compiuta dall'illuminismo col suo tendere a una razionalizzazione delle passioni; tanto meno quando il romanticismo, pervenuto a maturazione, giunge a mediare le istanze categoriche dell'io con l'universalità del sociale o dello spirito. Illuminismo e romanticismo si combattono dialetticamente attorno a un asse mediano e comune, quello dell'esigenza morale, la ricerca di una base storica su cui fondare, al riparo dal contingente variare dei sentimenti, i valori etici. Il rigore analitico dei moralisti francesi trapassa nell'ansia morale della sintesi operata dai grandi romantici, da Schelling a Novalis a Hegel; per contro, caduta sul terreno classico dell'empirismo, l'istanza morale di illuministi materialisti come d'Holbach ed Helvétius si radica ancor più fortemente al biologismo nell'opera di Jeremy Bentham. In Burke i due filoni si ricompongono: la ricerca di un punto di riferimento che sia «most undeniable», trovato nel biologico, si concreta in una «metabiology» che s'apparenta per molti versi al panteismo vitalistico dell'ultimo grande romantico, Henri Bergson. Con una differenza per alcuni aspetti sostanziale: che il rifiuto del Burke di prendere in conto il dato gnoseologico, le istanze immanentistiche sostenute dall'idealismo e dalla nuova filosofia della scienza — sia pure per opporvi e trasporvi la propria esigenza di un «bottom ground» trascendente — arresta la sua critica a un livello pre-berg-

soniano; al livello, precisamente, dell'evoluzionismo spiritualistico fiorito in Europa negli ultimi trent'anni del XIX secolo, e dal quale il Bergson era partito — superandone in seguito il dualismo proprio con l'accogliere e far propri i dati della scienza.

In America, un lato equivalente dell'evoluzionismo spiritualistico si ebbe all'interno della cosiddetta « speculative biology », per usare la definizione adottata dallo Schneider nella sua *History of American Philosophy*. Già attiva molto prima dei lavori di Darwin — secondo lo Schneider l'interesse degli studiosi americani per lo evoluzionismo trova espressione fin dal 1787 negli scritti e nelle conferenze del reverendo Samuel Stanhope, — specie nelle opere del Morton e dell'Agassiz, la « speculative biology » ricevette nuovo impulso dopo il 1859 con la pubblicazione di *The Origin of Species*. In seno ad essa, come avveniva per i pensatori europei della corrente affine, l'intento preminente degli evoluzionisti di ispirazione spiritualistica era conciliare la realtà ormai innegabile del processo evolutivo con le istanze etiche e religiose della tradizione. Nel loro sforzo di conciliazione si ha pertanto l'avvento di una forma di riduzionismo dei « motives » della coscienza, che presenta alcune singolari affinità col riduzionismo del Burke; e non si tratta, s'intende, col notare simili affinità, di scoprire o peggio applicare ascendenti gratuiti al pensiero burkiano, quanto di porre in luce quei precedenti che valgono a mostrare come esso non esca dal letto di una definita tradizione culturale americana, quale che siano la sua originalità e novità marginali. Nella cultura europea il Burke ha trovato, e se n'è egregiamente servito, alcuni temi di fondo per la sua opera; ma l'intima natura di questa è sorta chiaramente da una zona dell'*habitat* culturale americano, in cui una certa gamma di valori, compresi tra il biologismo e lo spiritualismo, colora inevitabilmente di sé ogni indigena manifestazione intellettuale.

La eticità del biologico, ad esempio, è il tema centrale dell'opera di Chauncey Wright, primo negli Stati Uniti ad abbracciare senza riserve le teorie del Darwin. Come già il Bentham, il Wright intende costituire l'etica in scienza, dandole fondamento razionale

in accordo con il concetto darwiniano dell'evoluzione; alla natura statica del Bentham, egli sostituisce quindi una natura dal comportamento definitamente teleologico, tutta volta ad elaborare e modificare incessantemente le facoltà più convenienti per la difesa ed il progresso della specie umana. Questo tipo di utilitarismo naturalista, dall'impianto chiaramente metafisicizzante ad onta del suo assunto scientifico, ma alieno da ogni dottrina dommatistica, ha una eco distinta nel concetto burkiano che «an ethics involves one ultimately in a philosophy of *being*, as distinct from a philosophy of *becoming*, because it aims to consider the generic equipment of man as a social and biologic organism»¹⁰. Poiché non esiste vita senza essere biologico, se la vita è un bene il biologico che ne è l'essenza ne è pure il fondamento etico: su tale punto il pensiero del Burke e del Wright appaiono virtualmente coincidere. E in effetti lo scritto più noto del Wright, *The Evolution of Self-Consciousness*, nel quale si tenta una revisione della psicologia empirica allora corrente negli Stati Uniti, può riassumersi con una frase di *Permanence and Change*: «A point of view biologically rooted seems to be as near to 'rock bottom' as human thought could take us»¹¹.

Matematico e psicologo, il Wright apparteneva per così dire al Pala radicale degli evoluzionisti spiritualisti, ancorata agli esiti scientifici dell'evoluzionismo pur nel tentativo di includerli in una cosmologia pervasa da un indefinito ma robusto teismo. All'estremo opposto si trovava una schiera di pensatori trascendentalisti, per i quali il concetto di evoluzione non doveva creare cesure nell'ordine costituito della teologia tradizionale. Tra questi, tolto Alexander Winchell, le cui pittoresche dissertazioni riuscivano a conciliare, prima ancora che l'evoluzionismo con il trascendentalismo, le esigenze di una formazione scientifica (insegnava geologia a Syracuse, oltre che teologia) con un'immaginazione irrefrenabilmente novellistica, e i lavori senza echi di Francis Abbot e di Henry W. Beecher, non v'è dubbio che il posto d'onore spettasse alla figura e all'opera di John Fiske, autore celebrato degli *Outlines of Cosmic Philosophy*.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 271.

¹¹ *Op. cit.*, p. 261.

Nella lunga serie dei grandi « conciliatori » americani, il Fiske è stato spesso accostato al contemporaneo William Graham Sumner, il protosociologo cui si deve la raccolta ancor oggi fondamentale dei *Folkways*: l'impresa che questi compì nella sfera sociale ed economica, la sua « justification of the free competition of individuals in economic life by invoking the sanctions, not of traditional orthodox ideas, but of the new evolutionary theories »¹², fa riscontro alla dimostrazione del Fiske che non esiste opposizione dualistica fra i due termini della questione, le medesime « traditional orthodox ideas » e la prassi dell'evoluzionismo. E si veda, per quel che riguarda il suo modo di risolvere tale opposizione, il seguente passo dagli *Outlines*:

We are not the autocrats, but the servants and interpreters of Nature; and we must interpret her as she is, — not as we would like her to be. That harmony which we hope eventually to see established between our knowledge and our aspirations is not to be realized by the timidity which shrinks from logically following out either of two apparently conflicting lines of thought — as in the question of matter and spirit — but by the fearlessness which pushes each to its inevitable conclusion. Only when this is recognized will the long and mistaken warfare between Science and Religion be exchanged for an intelligent and enduring alliance. Only then will the two knights of the fable finally throw down their weapons, on discovering that the causes for which they have so long been waging battle are in reality one and the same eternal causes, — the Cause of truth, of goodness, and of beauty; « the Glory of God and the relief of man's estate »¹³.

Non si avverte qui una chiara testimonianza del riduzionismo fideistico e trascendentale che, pur attraverso la fiuta e involuta ramificazione di un'elaborazione concettuale portata al limite di coesività e di rapporto logico consentito dal linguaggio, pervade da fondo a cima (non è un gioco di parole) l'opera del Burke? Non sembrano affetti, i due « knights of the fable » da quella « occu-

¹² SPILLER, THORP *et al.*, *Literary History of the United States*, New York, 1955, p. 975. Cfr. pure HENRY SYDGE COMSAGER, *Lo spirito americano*, ed. italiana Firenze, 1952, p. 94 e sgg.

¹³ Citato in SPILLER, THORP *et al.*, *op. cit.*, p. 975.

pational psychosis» che il Burke, sulla scia del Veblen e del Dewey, considera all'origine delle divisioni e distinzioni della società in strati e in «patterns» di orientamento; ma che per lui rappresenta in ogni caso una sorta di sovrastruttura, facilmente riducibile, quando si disponga di una corretta «Grammar of Motives», alle «same eternal causes»?

È forse una lacuna della cultura americana, non avere ancora prodotto una storia sistematica delle sintesi e delle «conciliazioni» tentate negli ultimi cento anni da alcune delle sue menti più inquiete. Sarebbe improprio, ovviamente, parlare di sintesi o di conciliazioni nel caso di complete assimilazioni d'un precedente fatto culturale; non può dirsi sintesi, ad esempio, rispettivamente dell'idealismo tedesco con il prammatismo jamesiano, l'opera del Dewey, sebbene debba ad un loro collidersi il suo solido impalco. In una sintesi, e ancor più in una conciliazione à la Fiske, qualcosa delle parti sintetizzate e conciliate resta pur sempre in sospensione nell'amalgama, e rischia in permanenza di farlo precipitare nei suoi elementi costitutivi, denunciando così la loro incerta valenza reciproca. Un fenomeno consimile è specialmente evidente nel tronco più antico di quella cultura, il critico-letterario. Emerson e Whitman, scrivendo prima che venisse pubblicato *The Origin of Species*, non avevano bisogno di ricorrere ad alcuna conciliazione: la loro fede nell'anima individuale, e, fosse implicito come in Emerson o esplicito come in Whitman, nella spontanea moralità del mondo biologico, toccava una temperatura sufficiente per colare in una forma omogenea la loro composita ispirazione. Ottant'anni più tardi, nel periodo fra le due guerre, gli autori che ancora si richiamavano ai postulati stabiliti da Emerson e Whitman — il valore assoluto, ontologico, dell'intuizione individuale e dell'Atto creativo, — come Kenneth Burke e Allen Tate, Malcolm Cowley e Edmund Wilson, si trovavano a dover reggere contemporaneamente un fardello molto più greve e composito, poiché in esso, ad accrescerne incomparabilmente il peso e l'eterogeneità, erano entrati dopo Darwin Marx e Freud, il behaviorismo e la lezione del *Wienerkreis*, Jung e l'antropologia. Per i critici più sensibili del gruppo, o meno

legati ai valori di una tradizione domestica — il Sud dei *Sewaneeers* — l'invito delle nuove dottrine a tentare nell'esercizio critico una sintesi su un livello più elevato di quanto ogni dottrina singolarmente presa non potesse raggiungere era in realtà una coartazione. Privati dalla storia della fede autentica che aveva alimentato opere come *Nature e Leaves of Grass*, e pur sorretti da un semiconscio fideismo che postulava gli stessi valori proclamati in queste; orfani dalla nascita di una tradizione estetica compiuta, il passo che s'impondeva loro era accogliere e conciliare con quei valori, riconosciuti non sostituibili dalle istanze umanistiche, quanta parte si poteva del Nuovo. O costruirsi un apparato critico in cui vi fosse posto e funzione per la maggior parte delle nuove dottrine, o isterilirsi nella polvere di un umanesimo che appariva loro importato e artefatto: ma chi riusciva nell'impresa non poteva che allargare di pari passo l'orizzonte fenomenico cui l'apparato si doveva applicare, trapassando gradualmente dal particolare al generale, dall'individuo storicamente definito all'uomo atemporale in cui si attuano gli universali.

Di simile esito l'opera di Kenneth Burke è la prova migliore, non certo la sola. In essa, come nell'opera di altri critici, poeti e romanzieri, nel giro di alcuni lustri i valori del realismo sociale e del liberalismo innovatore di discendenza whitmaniana ed emersoniana, che parevano aver trovato nel marxismo l'approdo a una tematica specifica, si stemperano nel cosiddetto ideale neo-liberale, avente tutti i caratteri, per impiegare un'espressione del Burke, di una « Neo-Stoic resignation ». È il porto del pensatore il quale, « finding it impossible to justify either assertion or denial », ricorre a una « doctrine of sustained tensions » per cui « the courage, sometimes called the duty, to endure, in the midst of interminable and irresolvable polarities, tends to become the chief human virtue »¹⁴. Sono parole del Lewis, che nel corso dello scritto citato perviene ad accostare, all'insegna appunto del Neo-Stoicismo, il Burke a Lionel Trilling, del quale è nota la prevalente ispirazione umanista

¹⁴ R. W. B. LEWIS, « Lionel Trilling and the New Stoicism », in *The Hudson Review*, Summer, 1950, p. 317.

(s'intende, *neo-umanista*); ricordandoci così, da un lato, che la battaglia impegnata dai modernisti, tra i quali era il Burke, contro gli umanisti condotti da Irving Babbitt e Paul E. More, era una battaglia perduta in partenza da ambedue i contendenti, giacché dal bagaglio ideale dei modernisti, per quanto ricco e molteplice fosse, non poteva uscire la nuova *Weltanschauung* se prima non vi veniva immessa la pietà tragica degli umanisti, l'orrore dell'unilateralità che si matura in tolleranza; ma d'altro canto lasciando in ombra, il Lewis, che le ragioni della sconfitta reciproca — se la sconfitta, per un movimento polemico, stia nello snaturarsi, nel diventare in una certa misura l'altro — erano più profonde, e risiedevano nel comune ascendente etico e trascendentalista delle due correnti, nella sua azione sottilmente catalizzante ed agglutinante di elementi in apparenza dissimili come l'umanesimo dal marxismo o dalla psicanalisi.

Per tali vie l'ampiezza dell'orizzonte fenomenico, il suo grado di *apatheia* e di distacco dalla rugosità del reale storico, si sono posti nella critica americana come condizioni dell'esito della rifusione in un sistema omogeneo di elementi eterogenei ma irrefutabili nell'*hic et nunc* in cui si presentavano. L'invito formulato dal Burke: «Use All there Is to Use» è piuttosto una sorta di *memento mori*, avvertimento che un rifiuto anche parziale dell'eterogeneo non rappresenta una scelta ma un'abdicazione, con annessa rinuncia all'«unifying ground» che solo può giustificare l'esistenza di una critica eterogeneamente costituita. E non è un paradosso che entro i limiti, anche temporali, in cui possiamo accogliere la lezione del Burke questa ci appaia clinicamente ed esteticamente più matura ma più chiusa di quella del critico pure neo-stoico, o neo-liberale che dir si voglia, cui dal Lewis egli è stato avvicinato: Lionel Trilling. Il pensiero del Trilling, potrebbe dirsi, è ancor troppo storicizzato perché la fusione del Nuovo con la tradizione possa riuscirgli appieno; la sua visuale è ancor troppo aderente alle screziature della storia (in cui soltanto si concreta la vita, sosterebbe una autentica filosofia dialettica) per giungere a vedervi contemporaneamente presenti, come il Burke, «magic, religion, and science». In sede este-

tica, il Trilling come il Burke postulano l'impossibilità per un'opera letteraria di costituire e di contenere valori aventi carattere di immanenza assoluta, sebbene entrambi riconoscano la stretta categorialità dell'espressione letteraria; ma mentre il primo, fatto della condizione umana — la realtà del sociale — il recipiente che dando forma all'essere dell'opera stabilisce i suoi nessi con la storia, e la sua trascendenza oggettiva, potrebbe finire per ipostatizzare implicitamente tale condizione, il Burke va oltre, e rifonde storia e condizione umana nella trascendenza totale del mistero della vita, del comportamento misteriosamente teleologico della Natura che si insinua fin nella più studiata e (supposta) razionale *feature* dell'opera. La premessa onde la sede ultima dell'imperativo morale è l'essere biologico viene portata alle conseguenze estreme: il mondo della storia non è ignorato, ma giudicato nella misura in cui si conforma o si oppone alle « permanent biologic norms ». L'opera letteraria è il dramma nel quale l'Essere, sempre biologicamente inteso, attua in eterno la propria forma, il proprio modo di esistere e di porsi in comunione con gli esseri simili che compongono l'universale. In questo senso la critica del Burke sfocia nella creazione di un mito poetico, il cui mistico alone adombra sullo sfondo cangiante e inarrestabile del divenire il profilo immutabile dei momenti fondamentali dell'essere: il mistero dell'origine, l'impulso all'ascesi, la purificazione delle colpe tramite il sacrificio e il risorgere in nuove spoglie. Come ogni mito, mira a fissare in un racconto di validità perenne per il tempo e per lo spazio il respiro del cosmo, per farne contributo olimpico alla « buona vita »; non invito alla rassegnazione, ma ausilio a non smarrirsi nella dissipazione del particolare. È il mito, appunto, del distacco stoico, che per avere visione elevata ed « apatica » può scorgere in ogni dottrina rivale l'elemento a tutte comune, e la loro comunanza piuttosto che la loro diversità pone sotto gli occhi degli uomini.

« L'amore è la capacità di avvertire il simile nel dissimile », scrive l'Adorno. L'intento morale del Burke, di dissolvere i motivi dei conflitti umani tracciando una critica « drammatica » del linguaggio che alimenta, contrapponendo una filosofia dell'essere

alle filosofie del divenire, la « Permanence » al « Change », non può non trovare sensibile anche il critico più attento ai valori della storia che non agli afflatti del cosmo. La sua coscienza della categoricità del contingente, dell'opera come manifestazione di contingenza assoluta, non può che venir fortificata dall'accogliere il fatto, così pervasivamente illuminato dal Burke, che ogni punto dell'immediato partecipa per sottili legami dell'essenza del Senza Tempo, poiché il riconoscere — come fa il Trilling — la presenza del metarazionale nell'ambito del mondo umano non significa aderire agli *embarquements* metafisici. Per il Trilling, e per noi, il riconoscimento del materazionale, delle costanti antropologiche sottese al comportamento « colto », è fondamentale non come ritorno e riconoscimento del *genus*, ma come stimolo alla differenziazione, come allontanamento dall'inautenticità del *genus* — quella differenziazione che la letteratura puntualmente registra, trasmette, induce, e che in essa ricerchiamo e valutiamo secondo l'intensità e originalità con cui è stata fissata nell'opera. Per questo, crediamo, va accolta, valutandone appieno l'importanza, la lezione delle prime opere del Burke; per le successive, si può fin d'ora notare che nel momento in cui il pensiero del Burke perviene al riconoscimento supremo, all'intelligenza della vita come manifestazione del cosmo, già si trova in procinto di capovolgersi nell'ignoranza suprema: la negazione della vita nel suo realizzarsi per entro e tramite il dipanarsi della storia. Così il passo finale di *Permanence and Change* segna anche nel tempo il punto più alto del pensiero burkiano, e nello istante medesimo, come uno scimmine che divida il *lògos* dal *clònos*, l'attività ordinatrice e differenziante del primo dall'entropia del secondo, l'inizio della sua dissoluzione:

For always the Eternal Enigma is there, right on the edges of our metropolitan bickerings, stretching outward to interstellar infinity and inward to the depths of the mind. And in this staggering disproportion between man and no-man, there is no place for purely human boasts of grandeur, or for forgetting that men build their cultures by huddling together, nervously loquacious, at the edge of an abyss¹⁵.

¹⁵ *Permanence and Change*, cit., p. 272.

* * *

Se la discussione che precede è riuscita in qualche modo a dare il senso della direzione in cui si muove il pensiero del Burke, non dovrebbe stupire l'affermazione che *Permanence und Change*, ed in parte minore *Counterstatement*, restano le sue opere più importanti anche dal punto di vista critico, sebbene siano tra le meno « letterarie » della sua produzione. Il contributo che esse indirettamente forniscono allo sviluppo di una moderna critica letteraria è tanto più valido in quanto, anziché addentrarsi nella speciosa impresa d'elaborare i canoni di un nuovo giudizio estetico, esse stabiliscono con una stringatezza logica e poetica (che si muove, cioè, sul doppio piano della deduzione e dell'intuizione, del razionale immanente e del trascendente mitico), pressoché inconfutabili la piena umanità dell'opera, il suo essere « blood and bones » pur rivestendo caratteri specifici, pur conservando la sua autonomia: mentre il contrario è vero delle sue opere volte più direttamente ad elaborare un sistema critico, a cominciare da *Attitudes Towards History*. Nelle prime la letteratura rimane sullo sfondo, ma i loro esiti hanno, ed hanno avuto, una precisa incidenza nella formulazione di strumenti critici sradicati dalle astratte categorie dell'estetica di più o meno stretta derivazione idealistica; le altre han la letteratura per centro, ma giusto per averla in simile posizione la sottopongono a tali pressioni centrifughe da dissolverla per intero nella « biologic assertion », se non in una serie di metafore teologiche. Appaiono così giustificate, ad esempio, le obiezioni caustiche e dirimenti portate da Marius Bewley, in un lungo scritto apparso anni fa su *Scrutiny*, a « Kenneth Burke as Literary Critic »; al quale recensore, ovviamente, non si poteva chiedere di cercare il contributo critico del Burke proprio nelle opere meno « critiche », una volta che egli si era posto ad esaminare qual fosse la sua statura come critico letterario operante nel campo che gli pertiene. Sono i rischi che si corrono, da parte del Burke, per avere « no field, unless it be Burkology », direbbe lo Hyman.

Dal punto di vista, precisamente, di una critica pur sempre

centrata sull'oggetto, ma non più disposta a trascurare le concrete condizioni del suo farsi, le teorie del Burke rivelano la propria natura di costruzioni nelle quali tutto giunge ad essere incluso, tranne il senso della realtà specifica della letteratura che solo potrebbe animarle. Sia la teoria dell'azione simbolica, elaborata in *Attitudes towards History* e nel «title essay» di *The Philosophy of Literary Form*, sia quella in certo modo complementare del «dramatism» impostata sulla pentade («Act, Scene, Agent, Agency, and Purpose») di *A Grammar of Motives*, discendono e possono ricondursi al concetto che «every document bequeathed us by history must be treated as a strategy for encompassing a situation»¹⁶. Il dualismo tra il «document» e la «strategy» che esso incorpora non è altro, ovviamente, che una versione *ad hoc* del dualismo tra contenuto e forma, evidente in tutto il lessico burkiano sotto la gratuita novità dei termini, che agli occhi del Burke un secolo e mezzo di lezione idealistica non sembra sia riuscito a seppellire. In sua virtù, il linguaggio letterario va considerato *esclusivamente* come «a mode of action», poiché considerarlo «as a means of information or knowledge is to consider it epistemologically, semantically, in terms of 'science'»¹⁷. Non sono strategie, modi d'azione «for dealing with situations», anche i proverbi? Ne consegue che la «basic category», per il critico, è la «sensitivity, not communication». Estromesso dall'opera come irrilevante, dopo averlo distinto dalla «funzione» inglobata nella forma, il suo contenuto, il suo dato cognitivo e intuitivo-espressivo, la via è aperta per un giudizio indipendente non solo dal tempo e dallo spazio, e in una parola dalla storia, ma pure dalla personalità dell'autore come da quella dell'opera. Se, tra i tanti, v'è un appunto fondato a carico del Burke, è quello del Blackmur (nel saggio «A Critic's Job of Work»), per cui le teorie burkiane «could be applied with equal fruitfulness to Shakespeare, Dashiell Hammett, or Marie Corelli»; e la replica del Burke, formulata *en passant* nella *Philosophy of Literary Form*, per la quale

¹⁶ *The Philosophy of Literary Form*, cit., p. 109.

¹⁷ *A Grammar of Motives*, cit., p. 447.

you can't properly put Marie Corelli and Shakespeare apart until you have first put them together. First genus, then differentia. The strategy in common is the genus. The range or scale or spectrum of particularizations is the differentia

illumina di luce quasi patetica il fatto che almeno finora il teorico dell'azione simbolica si è limitato a «mettere insieme» non che Marie Corelli e Shakespeare, pure Hiler e Keats, affatto trascurando di occuparsi, sia in teoria che nel concreto esercizio critico, delle *particularizations*; e in secondo luogo torna a confermare che egli scorge tali *differentiae* come distinte e sovrapposte al *genus*, quasi che questo, senza venir meno alla sua purezza ontologica, avesse facoltà di manifestarsi al di fuori e indipendentemente da quelle.

Il nostro pieno consenso col Burke è pacifico quand'egli scrive che «the ability to treat of form is always the major test of a critical method»¹⁸. Ma non diremmo che i suoi metodi abbiano doti sufficienti per superare con agio simile test. Sia che la consideri come la psicologia dell'uditorio, in *Counterstatement*, oppure come il risultato del radunarsi in «clusters» tipici della «imagery» propria all'autore studiato, in *The Philosophy of Literary Form* e altrove, per il Burke la forma è o una sorta di intelaiatura che regge l'opera conferendole la potestà di indurre e poi soddisfare dati stimoli psicofisici (la catarsi aristotelica rinverdata e ammodernata con *The Meaning of Meaning* e i *Principles of Literary Criticism*), o un involucro che la avvolge con un tessuto di impulsi biologici, ricorrenti e prevedibili come un ordito. In entrambi i casi la forma burkiana si fonda su «basic psychological generalities», e non ha che vaghissimi rapporti con quei caratteri storicamente definiti dell'opera che non risiedono nei traumi psichici dell'autore o nelle «demands», sempre psichiche, dell'uditorio. E qui è facile osservare che il Burke, intendendo in siffatto modo la forma, si inibisce virtualmente ogni valutazione di essa, poiché ogni opera sollecita e soddisfa le «demands» dell'uditorio, e in ognuna possono rintracciarsi dei «clusters» di «imagery»; salvo a ripiegare nel precetto per cui «Form, having to do

18. *A Rhetoric of Motives*, cit., p. 167.

with the creation and gratification of needs, is 'correct' in so as it gratifies the needs which it creates»¹⁹, al quale si potrebbe subito ribattere, con le sue stesse parole, che «One is not quite at rest when he has accounted for so much nobility by trivial mechanisms»²⁰. Un tipo di descrizione a un dato livello, piuttosto che una valutazione, è certo il fine della teoria critica del Burke; ma quel tipo di descrizione si giustifica solamente se può integrare e approfondire la nostra comprensione dell'opera, del suo esser venuta in essere; oltre questo non v'è che la parafrasi gratuita, la traduzione intransitiva di un linguaggio noto e condiviso in un gergo privato e iniziatico.

Avviene per contro che la forma burkiana, oltre a non prestarsi in alcun modo a una intima valutazione dell'opera, si rivela pure, ad un esame ravvicinato, come uno strumento di descrizione affatto inadeguato, nel senso indicato poc'anzi. Convenendo con i neo-aristotelici che l'analisi critica deve vertere essenzialmente sulla struttura dell'opera, ma obiettando loro che tale struttura può descriversi accuratamente soltanto pensando sempre alla sua funzione, il Burke sembra contrapporre all'interno dell'opera i due concetti baconiani dello «schematismo latente» — ovvero la struttura considerata allo stato di quiete — e del «processo latente» mediante il quale si realizza attivamente la forma. Ora la forma come attività, come processo attivato da una causa efficiente, è concetto che Bacone aveva già ripreso da Aristotele, credendo di averlo superato criticamente, ma in effetti ricadendo nel principio aristotelico della sostanza come origine dell'essere, del divenire e di ogni cosa conoscibile; e nella filosofia metastoricista del Burke è difficile non riconoscere le tracce delle quattro cause definite nella *Metafisica*, in particolare della prima (la sostanza, che il Burke scrive di solito «sub-stance», «ciò che sta sotto» — un piccolo esempio di lessico riduzionista), della terza

¹⁹ KENNETH BURKE, *Counter-Statement*, II ed., Los Altos, 1953, p. 138.

²⁰ Citato da SEANLEY E. HYMAN in *The Armed Vision*, nel saggio dedicato al Burke: «Kenneth Burke and the Criticism of Symbolic Action» (*op. cit.*, II ed. riveduta, New York, 1955, p. 385). Per quanto la trattazione dello Hyman sia scarsamente sistematica e poco approfondita, il suo scritto, che risale a oltre dieci anni addietro, rappresenta tuttora la migliore introduzione all'opera del Burke di cui si possa disporre.

(appunto la causa efficiente, il principio del movimento: l'«agent» burkiano che struttura la forma), e dell'ultima, il *telos*, in cui può scorgersi agevolmente il «purpose» (e se è certo una critica ontologica, quella del Burke, non è meno una critica teleologica, critica dell'Atto-diretto-a-un-fine). Sebbene sia inquadrata in un «dramatism» inteso a fornire una spiegazione dialettica dei fenomeni della vita intellettuale, nelle sue applicazioni para-estetiche come in quelle sociologizzanti, tale filosofia, proprio in quanto metastoricista, finisce per rivelarsi uno strumento descrittivo e interpretativo di qualcosa che in sé non esiste, salvo per una gnoseologia teista: fondata sul concetto di noumeno, essa vorrebbe descrivere il fenomeno, l'accidente storico qual è innegabilmente un'opera letteraria. La forma come intesa dal Burke è dunque vuota, giacché ad essa non corrispondono le parti storicamente definite che compongono l'opera, e per tale insufficienza essa non può mai né convertirsi nel suo contenuto, né astrarre da sé e pervenire hegelianamente a un'esistenza esterna indifferente al contenuto: e pertanto non può fornire alcun contributo alla descrizione di un fatto (l'opera letteraria) che per poter esser visto nella sua essità autonoma, indipendente dal contenuto, deve esser considerato in prima istanza come contenuto eteronomo, negazione dell'indipendenza della forma.

Lo sfociare di tutte le meta-categorie burkiane, a partire dalla preferita «meta-biology», in una forma di alalia critica è soltanto un aspetto della dissoluzione anche verbale dei concetti validamente affermati in *Counterstatement* e in *Permanence and Change*, nella drammaturgia parafrasica della *Grammar* e della *Rhetoric of Motives* (e non per nulla, nell'evidenza, nel prologo alla nuova edizione di *Permanence and Change*, apparsa nel '53, l'autore osserva che la sezione su «Magic, Religion, and Science» pare troppo «historicist» per le sue preferenze attuali). In sede di «criticism of life» come di critica letteraria il rifiuto di ammettere che solamente il dato cognito e la sua conseguente espressione sono l'essenziale, donde ciò che prescinde da essi è soltanto l'inessenziale, l'ignoto, o, se si vuole, l'inautentico, mina alle radici il tentativo burkiano di stabilire una specie di antropologia della conoscenza

in cui vengano sussunte le diversità delle filosofie che una sociologia della conoscenza non può a meno di considerare. La cosa torna evidente proprio nella bibbia di tale tentativo, la *Grammar of Motives*, anche se l'evidenza occorre scavarla in mezzo migliaio di pagine d'una prosa involuta e concettualmente fumosa come soltanto i moderni sincretisti americani sanno comporre. Scritta all'insegna del *Ad bellum purificandum* (cfr. pag. 320), la *Grammar* potrebbe definirsi con terminologia tolta al Burke medesimo una lockiana *Epistola de tolerantia* « writ large », in cui la tolleranza viene promossa mediante « speculation » e « linguistic skepticism ». Il « level of motivation which even wholly rival doctrines of motives must share in common » procede direttamente, come s'è visto, dalle costanti biologiche, ed è appunto il livello linguistico, secondo il seguente enunciato:

Our program... is to consider seven primary philosophic languages in terms of the pentad, used as a generating principle that should enable us to « anticipate » these different idioms. In treating the various schools as languages, we may define their substantial relationship to one another by deriving them from a common terminological ancestor. This ancestor would be a kind of *lingua Adamica*, an Edenic « pre-language », in which the seeds of all philosophic languages would be implicit, as in the *panspermia* (or confusion of all future possibilities) that, according to some mystics, prevailed at the beginnings of the world.

Dramatistically, the different philosophic schools are to be distinguished by the fact that each school features a different one of the five terms, in developing a vocabulary designed to allow this one term full expression (as regards its resources and its temptations) with the other terms being comparatively slighted or being placed in the perspective of the featured term.

In this section we shall deal with the subject in some detail. But first surveying the entire field at a glance, let us state simply as propositions:

For the featuring of *scene*, the corresponding philosophic terminology is *materialism*.

For the featuring of *agent*, the corresponding terminology is *idealism*.

For the featuring of *agency*, the corresponding terminology is *pragmatism*.

For the featuring of *purpose*, the corresponding terminology is *mysticism*.

For the featuring of *act*, the corresponding terminology is *realism*.

Nominalism and *rationalism* increase the kinds of terminology to seven. But since we have used up all our terms, we must account for them indirectly²¹.

Dinanzi ad una simile proposta di «riduzione» vien fatto di chiedere all'autore a quale «term» egli pensa corrisponda il suo linguaggio filosofico, oppure se crede che questo possa senz'altro identificarsi con la predetta *Lingua Adamica*, «common terminological ancestor» di ogni filosofia. Nel contesto, come in tutta la *Grammar*, parrebbe implicita una risposta affermativa alla seconda domanda: e però non viene offerta alcuna dimostrazione atta a porre il linguaggio «riduttore» su un piano distinto e storicamente e psicologicamente più comprensivo dei linguaggi riducendi. Non meno di una qualsiasi *Wissensoziologie*, un'antropologia della conoscenza non può esimersi dal porsi il problema della validità del proprio conoscere, pena il decadere da strumento d'interpretazione del pensiero altrui a specchio di sé, nel quale le condizioni ed i limiti sociostorici del pensiero che vi si riflette appaiono tanto più spiccati in quanto non sono stati inseriti coscientemente e criticamente nel suo quadro della realtà. Codesta carenza di consapevolezza autocritica dei limiti fissati al proprio discorso dall'*habitat* culturale in cui esso prende forma è tipica nell'opera del Burke, soprattutto dopo *Permanence and Change*, per assumere nella *Grammar* e nella *Rhetoric* aspetti d'un primitivismo filosofico poco atto a sorreggere l'intento «cosmico» dell'autore. D'altro canto nel passo citato la postulazione vitalistica del noumeno, e il tentativo di derivare da questo un'interpretazione del fenomeno, con relativa *non consecutio* logica, sono trasparenti, e la contraddizione insita nell'operazione appare anche più seria ove si pensi che questa è proposta in veste di operazione semantica, poiché l'interesse dell'autore nella *Grammar* (da cui il passo proviene) «is primarily with the analysis of language rather than with the analysis of 'reality'». Codesta semantica è in effetti una liberissima rielaborazione del concetto di «gesture speech» definito

²¹ *A Grammar of Motives*, cit., pp. 127 e 128-129.

da Richard Paget nei suoi lavori sull'origine del linguaggio, che il Burke ha già sfruttato ampiamente, e con maggiore proprietà, nella teoria dell'«azione simbolica»; e un esperto di semantica noterebbe che un'analisi del linguaggio distinta da un'analisi della realtà è esattamente l'inverso del fine che tale disciplina si propone, come può dedursi dalle parole di uno dei suoi creatori, il Korzybski (le cui teorie il Burke accusa di essere poco «dialettiche»):

To achieve adjustment and sanity and the conditions which follow from them, we must study structural characteristics of the world *first*, and, then only, build languages of similar structure, instead of habitually ascribing to the world the primitive structure of our language...²².

In altre parole il Burke muove alla «purification of war» da una base che si trova, e rimane, di là dalla sfera in cui hanno origine le filosofie come i conflitti che in esse si esprimono: l'intento della *Grammar*, di «encouraging tolerance by speculation», è un invito a ricercare la tolleranza precisamente dove essa è gratuita, o non esiste, ovvero sul piano metafisico dell'essere agente-in-libertà. Ben più lontano, in materia, era andato il Locke con la sua *Epistola* e gli altri scritti sulla tolleranza, nei quali il suo rifiuto di «Innate Principles» si era prestato come base inconfutabile per definire all'interno del mondo dell'esperienza, e non al di fuori, le norme «contrattuali» onde la tolleranza dovrebbe osservarsi pure da parti contrastanti.

Sono questi, con altri, i limiti dell'aristotelismo del Burke. La conoscenza ch'egli cerca di ottenere con i suoi sistemi è sempre speculativa, mai costruttiva; individualmente la «causa efficiente», il principio primo di tutte le cose è il suo fine; e nella sua speculazione rimane affatto indistinta la ricerca delle origini storiche del fenomeno dalla ricerca delle sue cause storiche, ed anzi la prima viene in genere sussunta nella seconda. Nei suoi *Principles of Topological Psychology* Kurt Lewin oppone precisamente l'indagine speculativa di tipo aristotelico, volta ad elaborare un «All-inclusive system

²² ALFRED KORZYBSKY, «The Relation of Language and Thought», in *Language, Meaning and Maturity*, a cura di S. I. HAYAKAWA, New York, 1954, p. 215.

derived from a single concept or from a few dichotomic concepts», all'indagine costruttiva di tipo «galileiano», notando la sterilità della prima rispetto alla seconda: con l'aggravante, per il Burke, che il suo sistema vorrebbe porsi come una dialettica generale del discorso umano — intento che potrebbe realizzarsi soltanto *distinguendo* il temporale dall'atemporale, notando che l'immanente storico si attua come *distinzione* dal trascendente, mentre si vanifica dove si voglia ridurre la molteplicità del primo all'unità alla «substance» costituita dal secondo. Si tratta quindi di un «dramatism» il cui assunto dialettico si capovolge in una negazione della dialettica non appena si chiarisce ch'esso si fonda su una riduzione di «linguaggi» storicamente radicati e giustificati a una sorta di «pre-linguaggio», posto che simili operazioni riduzionistiche hanno un senso solo quando consentono di stabilire un rapporto illuminante tra parti che su un piano più specifico appaiono irrelate — non quando si risolvono in una parafrasi dei loro rapporti. Senza dire che nei riguardi dei «linguaggi» filosofici e letterari tale operazione sarebbe in ogni caso gratuita, posto che i loro rapporti sono per tutti visibili nel contesto dei rapporti umani, dai caratteri dei quali nascono e i conflitti, e le filosofie, e le letterature: dal che deriva che tentare di «purificare» i conflitti riducendo le filosofie corrispondenti ad una specie di *Lingua Adamica* testimonia a sua volta d'una ignoranza (nel senso di «innocenza») perfetta, da paradiso terrestre, dei valori definitivamente stabiliti dalla tradizione umanistica e naturalistica del pensiero americano ed europeo.

Drammaturgia parafrastica, s'è detto: mera descrizione generalizzata di fatti concettuali i cui rapporti possono interpretarsi in modo nuovo soltanto illuminando di nuova luce i concreti rapporti umani che ne sono in certo modo il recipiente storico. Ma la filosofia burkiana, quali che siano i suoi successivi conati dialettici, si pone fin dagli inizi come strumento di descrizione gergale, e perciò sterile come ogni descrizione non interpretativa, proprio per considerare il linguaggio *esclusivamente* come modo d'azione e non di conoscenza. Nei recessi più fondi del pensiero burkiano sta la convinzione che tutto quanto avviene nel mondo umano e oltreumano può esse-

re spiegato e condotto a razionalizzazione totale (questo « most frivolous and dangerous of modern myths », dice Richard Chase in una recensione della *Rhetoric of Motives*) descrivendolo in termini di qualcos'altro, ovvero ponendolo in una acconcia « Perspective by Incongruity » — concetto diffusamente esposto nella parte seconda di *Permanence and Change* — che può ottenersi con un « methodical misnaming » dell'oggetto « as the exorcisi, to drive out demons, calls them by names unsuited to the nature that the sufferer attributes to them », e con « the placing of special stress upon the kinds of hemicism, or stylistic mercreality, that are got by merging of categories once felt to be mutually exclusive »²³. Il termine « perspective » vale per il Burke « metafora »; ma laddove un neo-fenomenologo, sensibile ai problemi della conoscenza nel linguaggio poetico e letterario — in questo caso il Wheelwright — direbbe che « metaphor is a medium of fuller, riper knowing; not merely a prettification of the already given »²⁴, provando che la sua essenza risiede nell'inserire l'eterogeneo in un tutto significativo *preservando la sua eterogeneità*, mantenendo una tensione vitale tra la molteplicità e l'unità, il Burke considera la metafora appunto come un « merging of categories », gradino del processo di riduzione del particolare al generale. « Metaphor is a device for seeing something *in terms* of something else. It brings out the thisness of a that, or the thatness of a this »²⁵. È ancor sempre la ricerca del simile nel dissimile, elevata a strumento unificatore e prescindente in quanto tale dal contenuto specifico di un'espressione linguistica, della quale viene considerato unicamente il « pattern » inteso come la forma dell'atto compiuto dall'« agent » in corrispondenza ad una determinata « scene ».

Occorre dire che da Sir Richard Paget al Blackmur, al Merleau-Ponty, il concetto di « gesture speech » è pervenuto per successive e in parte divergenti elaborazioni a un grado di articolazione e di comprensività tale da farne un elemento di indubbia importanza per

²³ *Permanence and Change*, cit., pp. 69-70. Corsivo nel testo.

²⁴ PHILIP WHEELWRIGHT, *The Burning Fountain*, Bloomington, 1954, p. 97. Cfr. pure p. 93 e sgg.; p. 97 e sgg.

²⁵ *A Grammar of Motives*, cit., p. 503.

una critica moderna di tipo « integrato ». Ma se esso ha un senso, questo sta appunto nel fissare fin dal livello psicofisico l'importanza essenziale della comunicazione: non esistono gesti linguistici laddove l'agente non abbia nulla da comunicare. In ogni « gesture speech » viene esternata, per così dire, nel medesimo istante in cui avviene, la sutura tra intuizione ed espressione, e quando si prescinde dall'evento intuito-espresso — come fa per solito il Burke — non resta che rinunciare alla comprensione di tale evento (dalla quale soltanto potrebbe scaturire una valutazione, un giudizio critico, un'interpretazione storica ed estetica) per limitarsi a descrivere la struttura motoria del gesto. E chi può dire se a Babele non avvenne quel che avvenne perché qualcuno, pensando di comporre i contrasti tra gli addetti ai lavori, suggerì di descrivere in termini unificati i vari « gesture speeches », anziché riferirne il significato?

Per i detti motivi possiamo convenire con Richard Chase che « also unconvincing are Mr. Burke's attacks on technology and bureaucratization »²⁶, non meno del suo marxismo. Quest'ultimo in verità non è soltanto « pastoral », come nota il Bewley, ma nelle pagine del Burke fa le spese di buona parte del suo riduzionismo: s'intende che il concetto più prontamente accolto di tutta l'opera di Marx è quello del denaro come oggetto essenziale, vincolo di tutti i vincoli, esposto in una nota dei *Manoscritti economico-filosofici del 1844* (pp. 158 e sgg. nell'ed. italiana), cui il Burke chiaramente s'ispira nei suoi riferimenti al « money » come « unitary ground of all action », « universal idiom to the terms of which all the diversity could be reduced »²⁷, frequentissimi nella *Grammar* e poco meno nella *Rhetoric of Motives*. Nelle prime opere, specie in *Counterstatement*, non mancavano i segni di una concezione del sociale che s'apparentava a quella marxista nei suoi caratteri più validi, e la preminenza conferita al dato oggettivo sul soggettivo, e la consapevolezza che le distinzioni di classe hanno origine in una serie di « rapporti neces-

²⁶ RICHARD CHASE, « Rhetoric of Rhetoric », in *The New Partisan Reader*, a cura di W. PHILLIPS e PHILIP RAHY, New York, 1953, p. 593.

²⁷ *A Grammar of Motives*, cit., pp. 112 e 115. Si veda anche pp. 92-93, 108 e sgg., 175-176, 268, etc.

sari» per lo svolgersi e l'attuarsi della vita; nelle opere successive, tuttavia, l'impostazione mitografica e «favolistica» si accentua sino a destoricizzare interamente il suo marxismo, introducendo in esso, ad esempio, il «mystery of Hierarchy», il «'mystery' of social relations» che può identificarsi con il mistero «of first and last things»²⁸, o svuotandolo della sua oggettività col proporre il «principle of courtship» come «the use of suasive devices for the transcending of social estrangement»²⁹.

Cronologicamente, lo svaporare dei concetti marxistici in Burke può ricollegarsi al quasi generale *revirement* degli intellettuali americani di sinistra, avvenuto tra il '35 e il '39 in parte per l'evolversi della dinamica interna del gruppo, in parte maggiore per il trauma morale provato a causa dei processi di Mosca e del patto Molotov-Ribbentrop firmato alla vigilia della guerra. Il conseguente dissolversi dell'ideologia marxista nel romanzo e nella critica americana è stato riepilogato con lucida intelligenza da Philip Rahv nella scomparsa *Southern Review* (Winter, 1939), e da Charles I. Glicksberg nella *Antioch Review* (Spring, 1941), rispettivamente in «Proletarian Literature: An Autopsy» e in «The Decline of Literary Marxism»; ma i due scritti, diremmo, non arrivano a spiegare come poté avvenire che una concezione della storia articolata e flessibile quale può risultare il marxismo per un pensatore che usi acutamente il proprio acume (si pensi solo all'uso fattone da Veblen), scadesse quasi interamente di valore, tra la sera e il mattino, pure agli occhi di coloro che lo avevano dianzi impiegato e sfruttato sino all'arbitrio, come Granville Hicks, il Wilson e lo stesso Burke. Più di ogni altro, è vero, il Burke ha continuato a valersi di termini e di concetti marxiani: se non fosse che l'indirizzo preso per svuotarli di senso, sommergendoli nell'antropologia culturale, vale forse l'improvvisa apostasia e diniego di altri suoi colleghi, e con essa sembra provare che il marxismo coltivato in precedenza avesse per questi critici, come per vari romanzieri, radici assai stente e affioranti, donde la facilità dell'estirpazione o dello snaturamento. E certo non a caso, ma

²⁸ *A Rhetoric of Motives*, cit., p. 125.

²⁹ *Op. cit.*, p. 208.

senza fondamento obiettivo si sarebbe potuto scorgere nelle opere del Burke posteriori a *Permanence and Change* un tentativo di conciliare marxismo e freudismo, da accostarsi a quello dell'Adorno e dei *Sozialforscher* di Francoforte; in effetti la conciliazione avviene, ma previa l'immissione in entrambe le teorie di una tal carica di vitalismo metafisico da trasformarle in teorie di un «agent» di là da ogni determinazione, da ogni condizionamento, provvisto di una scorta inesauribile di impulsi *Dieu-donnés*: trasformandole ovvero in ciò che marxismo e freudismo non sono. Diverso l'intento e maggiore il respiro dell'Adorno, le cui opere hanno già provato che una conciliazione oggettiva tra i due termini può aversi soltanto col portare l'osservazione sul reagire dinamico e in certa misura imprevedibile del soggetto calato nella prassi, nel tessuto concreto delle cose e degli eventi. Infine le ambizioni di tal genere vanno sorrette non solo da una preparazione adeguata, ma pure da un senso della storia e della realtà fattuale del mondo delle scelte e possibilità politiche che il Burke non possiede, se vogliamo ammettere con Richard Chase che

he has no idea of man as a social animal, no idea of the state, no idea of democratic, socialist, or even aristocratic institutions, and no idea, in any concrete form, of either the philosophy or the rhetoric of politics. He has «purified» politics and political man out of existence³⁰.

Ci pare non vi sia dubbio che il tipo di critica ontologica e teleologica proposta dal Burke contribuisca positivamente all'atmosfera post-politica che si avverte nelle lettere americane d'oggi, mentre in pari tempo ne è espressione; intendendo per «post-politica» il distacco dai *problems of men*, il rifiuto di occuparsi delle questioni in cui, tra dubbi e conflitti, si distilla l'umano se non per additarne eventualmente la non importanza nell'ambito della vicenda siderale. La ricerca del *timeless*, dell'*unchanging* e dell'*unhistoric* tende ad assorbire una quota sempre maggiore di romanzieri e di critici, e tra questi i testi del compianto Matthiessen, alcuni saggi del Trilling, del Cowley e di pochi altri sono ancor soli a testimoniare che una «nuova critica» non ha alcun bisogno di ripudiare i valori della tradi-

³⁰ RICHARD CHASE, *art. cit.*, p. 591.

zione umanista per superarli e trascenderli in concezioni più plasticamente aderenti alla realtà letteraria. Né si tratta, beninteso, di lasciare in disparte le «nuove tecniche» elaborate negli ultimi trent'anni, ma piuttosto di porsi dinanzi al fatto che nessuna *techné*, nessuno strumento critico può contribuire a formare una critica autentica quando non sia inserito in un quadro orientativo, una scala di postulati e di valori cui riferirsi e da cui prendere le mosse — in breve, quando la critica che lo comprende non sia impostata su salde fondamenta filosofiche. È un luogo comune che vi sono critici le cui opere attestano d'una maturità concettuale ottenuta senza pedaggi ad una qualsiasi filosofia, e qui l'esempio più insigne è forse il Blackmur; ma, a parte la considerazione che ogni filosofia genuina rimane implicita nel discorso, senza affatto manifestarsi in assiomi e sillogismi, non è men vero che la modesta consistenza filosofica di critici come il Burke spiega non poche delle loro contraddizioni, delle «conciliazioni» fra tecniche diverse non del tutto riuscite, e in genere delle loro insufficienze critiche.

I critici nominati han proceduto in genere ad innestare sui principi di provenienza trascendentalista l'estetismo mediato dagli umanisti nelle polemiche degli anni '30, proclamando il loro «ontologismo aristotelico» — siano o no definiti neo-aristotelici, — e, richiamandosi a Whitman non meno che a Emerson, sono assertori dell'importanza essenziale dell'atto creativo, della «creative insurgence», in contrapposizione all'atto cognitivo contenuto nell'opera letteraria. In quanto tali, si pongono nettamente al di fuori del filone centrale del pensiero speculativo americano degli ultimi settant'anni, che sappiamo essere il filone epistemologico e gnoscologico. Da William James (e, se vogliamo, anche da Henry James, posto che le sue *Pre-fazioni* sono un testo poetico non meno che un trattato sull'*episteme*) al Peirce, al Dewey, ad Arthur F. Bentley, il problema della conoscenza ha occupato più d'ogni altro quel pensiero filosofico, segno d'un orientamento umanistico che vede nell'uomo il costruttore del suo mondo, e di sé attraverso quel mondo; e che s'è tradotto in una sua costante aderenza al divenire fattuale della moderna realtà americana, a cominciare dal rapporto d'interscambi e d'influenze

stabilito col pensiero scientifico e con gli esiti delle sue indagini. Nell'interpretare e valutare un'opera letteraria, i cui elementi, pervengano o no ad organizzarsi in forma autonoma, indubbiamente si generano, e sono carpiati dall'autore come *knower*, nelle pieghe della realtà, l'apporto di una gnoscologia di sì cospicua incidenza ci pare non possa trascurarsi senza incorrere in limitazioni disanimanti; onde non possiamo non vedere nella divergenza dall'insegnamento di quel pensiero, forse il più originale e « indigeno » sviluppatosi su terreno americano, il motivo principale del graduale isterilirsi di una critica che, come quella del Burke e dei suoi colleghi di simile tendenza, si è rivelata via via impotente a ritrovare nell'espressione letteraria l'uomo concreto, reale e morale, razionale e fantastante, che creando l'opera « conobbe » il suo mondo e lo fissò con sé nella storia delle cose e dello spirito.

LUCIANO GALLINO

CESARE PAVESE AND THE AMERICAN NOVEL

1. Any discussion of the Italian contemporary scene while it will inevitably attempt to understand Italian politics and development since the fall of the régime in European terms cannot escape some analysis of the impact of American intervention and the various effects resulting from this; likewise in the discussion of the contemporary literary scene — and in particular of the novel — the critic is not only considering a given field of publications; he is also considering an inter-cultural contact between two major groups with their heredity and their emotional attitudes. Such a survey would have to include writers of the stature of Alberto Moravia, Elio Vittorini, Carlo Emilio Gadda, Vitaliano Brancati, and Cesare Pavese; and it is Pavese's novels and stories and criticism that I wish to comment upon here. Indeed, apart from the intrinsic worth of his stories, he is of especial importance because he illustrates the stylistic and ideological effects of contact with the American corpus of literature; to which he went for its 'regionalism' and for what Italo Calvino¹ has called «rinnovamento linguistico nella prosa italiana».

2. It goes without saying that 'influence' in literary history is a disputed battlefield; because the critic tends to interpret with a fixed set of values which are not always made clear and because finding the source of any given trend is not necessarily a contribution to a more sensitive understanding of its realisation in a given work. However, perhaps the sociological differentiation between technical and emotive 'borrowing' is not unhelpful here; in that such research in another field of social development is also concerned with contacts between groups. Certainly, in Pavese's case, there seems at first glance to be this distinction between what he learned from Whitman, Dreiser, Sherwood Anderson and Gertrude Stein technically and the 'emotive' borrowing that took place in such

¹ In the preface to *La letteratura americana e altri saggi* (1955), a posthumous collection of Pavese's articles and essays.

assimilation. Further, as we should expect theoretically, technical borrowing is easily made but emotive influence meets with resistance; emotive attitudes change at a much slower rate than intellectual attitudes. In brief, assimilation is highly complex.

3. But, bearing this point in mind, let us quote Pavese's own words on this problem, in an unpublished article²:

Hanno detto di me che imitavo i narratori americani, Caldwell, Steinbeck, Faulkner, e il sottinteso era che tradivo la società italiana. Si sapeva che avevo tradotto qualcuno di quei libri. Ne avevo anche tradotti, a dire il vero, di altro genere, e anzi un critico una volta si dolse che invece di farmi influire da Joyce o dalla Stein avessi accolto il rozzo magistero dei primi. Dunque, ho fatto una scelta. Dunque ho provato simpatia. Dunque c'era in me qualcosa che mi faceva cercare gli americani, e non soltanto una supina accettazione. (Di passaggio, l'americano che per il suo «tempo», per il ritmo del narrare mi gravò sulle spalle davvero, nessuno al tempo di *Paesi tuoi*³ lo seppe dire: era Cain).

This excerpt is of great interest, as it indicates that Pavese was fully aware of his debt; but it is not the whole truth for in a sense it omits — and even distorts — the real nature of the influence we wish to consider. What I shall suggest is that Pavese was much, if not more, influenced by the 'psychological novel' (the phrase is Dr. Leon Edel's) as by the more apparently realistic and extroverted American writers.

4. We are in fact considering not only Pavese's stories but a whole movement in European thought since about 1930; and although I admit that Pavese found support for 'regionalism' and a «rinnovamento linguistico nella prosa italiana» in American writers, the real point at issue lies elsewhere; as can be summarily seen by referring to certain key-words — hard kernels of thought — in his crit-

² *Op. cit.*, p. 217.

³ *Paesi tuoi* (1941) was Pavese's first published novel; it was written in 1939, however, and subsequent to *Carcere*, written in 1938-39, and published in *Prima che il gullu cantii* (1949). The link with Pavese's first publication — the poems of *Lavorare stanca* composed between 1931-35 — is provided by the stories contained in *Notte di Festa* (posthumously published in 1953). As far as chronology is concerned Pavese's major output is contained within the decade 1941-1950: *La Spiaggia* (1942), *Feria d'agosto* (1946), *Il Compagno* (1947), *Dialoghi con Leucò* (1947), *La Bella Estate* (1949) and *La luna e i falò* (1950).

icism: they form a trinity — *realtà*, *ritmo* and *mito*. He himself described his progress as from «parola e sensazioni» — in *Lavorare stanca* — through «naturalismo», «poesia in prosa» and «consapevolezza dei miti» towards what he describes as «realtà simbolica»; this final formulation finding expression in *La luna e i falò* (written in 1949 and published in 1950). The search for reality (or better the search for an understanding of its philosophical definition) is without question related to his reading of Sherwood Anderson, Dreiser, Sinclair Lewis and others and to his early interest in Walt Whitman on whose poetry and writings he prepared his thesis in 1930. But it would be wrong to assume that the borrowing of technique necessarily means an identity of purpose; for Pavese was essentially a poet, even if his verse is not perhaps of memorable quality; and his poetic sense of «ritmo» was somewhat at odds with the writers he praised; for the «ritmo» inherent in post-Whitman novelists was biassed, in general, towards the common flow of speech and not towards an over-all conception of form.

However, and we shall consider this in detail subsequently, it was in Melville — and in particular in *Moby Dick* where reality, rhythm and myth combine — that Pavese sought and found some reflection of his own intuitive grasp of the nature of story-writing; and thus was able to clarify this intuition into some intellectual system of the world as it is.

5. That there was conflict between the aims — and the major unexpressed premisses as Wendell Holmes called them — of such writers as Sherwood Anderson, Dreiser, Hemingway and his own aims will be made more apparent if we quote from a radio interview Pavese delivered in 1950⁴:

Quando Pavese comincia un racconto, una favola, un libro, non gli accade mai di avere in mente un ambiente socialmente determinato, un personaggio o dei personaggi, una tesi. Quello che ha in mente è quasi sempre soltanto un ritmo indistinto, un gioco di eventi che, più che altro, sono sensazioni e atmosfere. Il suo compito sta nell'afferrare e costruire questi eventi secondo un ritmo intellettuale che li trasformi in simboli di una data realtà. Ciò gli riesce, beninteso, secondo il grado

⁴ *Op. cit.*, p. 294. Pavese is talking of himself in the third person.

di concretezza, sensoriale, dialogica, umana, che porta nella sua elaborazione. Nasce di qua il fatto, non mai abbastanza notato, che Pavese non si cura di « creare dei personaggi ». I personaggi sono per lui un mezzo, non un fine. I personaggi gli servono semplicemente a costruire delle favole intellettuali il cui tema è il ritmo di ciò che accade: lo stupore come di mosca chiusa sotto un bicchiere, in *Carcere*, la trasfigurazione angosciata della campagna e della vita quotidiana nella *Casa in collina*, la ricerca paradossale di che cosa siano campagna, civiltà cittadina, vita elegante e vizio nel *Diavolo sulle colline*, la memoria dell'infanzia e del mondo in *La luna e i falò*. I personaggi in questi racconti sono del tutto sommari, sono nomi e tipi, non altro: stanno sullo stesso piano di un albero, di una casa, di un temporale o di un'incursione aerea.

This statement is both a frank self-analysis and a misleading one; although it points towards an inescapable subjection of personal — ity to pattern that is apparently nearer Greek tragedy — and the mask — than to the writers he quotes in the previous passage. Indeed, in *I Dialoghi con Leucò* (1947) — which are in fact dialogues between mythical and classical figures on the nature of destiny and man's history — he attempts the resurrection of the myth that he here outlines; and in a certain sense this work is the most rewarding and the most satisfying of his books. But his stories suffer precisely because although « ritmo » is attained (particularly in *La Spiaggia* and *Il Diavolo sulle colline*) personality is devalued; for as Pavese conceived history there is little escape for the individual out of a closed cycle of natural events. In *Il Mestiere di vivere*⁵ Pavese writes under March 11, 1949:

Non analizzare, ma *rappresentare*. Ma in un modo tutto vivo secondo un'implicita analisi. Dare un'altra realtà, su cui potrebbe nascere nuova analisi, nuove norme, nuove ideologie. È facile *enunciare* nuova analisi, nuove norme, ecc. Difficile è *farle nascere* da un ritmo, un piglio di realtà coerente e complesso.

As we see we must accept Pavese's attitude of subservience to « ritmo » if we are to have sympathetic understanding; but there

⁵ This is the title given to Pavese's Diaries (1935-1950); and they contain much interesting and important comment on his writing and his personal life. They were published posthumously in 1955. In this quotation the italics are his.

is, I think, a fundamental dichotomy in his analytical thinking (or rather Pavese was uncertain how to combine intuitive insight with a materialistic philosophy). At one and the same time he wishes to «rappresentare» and to give form to the myth which in its turn depends for self-revelation upon intuitive insight (that is, upon the «moment»); and it is to be remembered that in Pavese's use of the word «mito» character becomes seen in its extended progress from birth to death; that is, as predetermined. The real point at issue is not the artist's intuition but the precise form this predetermination takes; and it is of course evident at once that we are concerned with those philosophical points which have occupied the thought of J. P. Sartre, Camus and other writers of the French School who have a dual parenthood in Kierkegaard and Karl Marx.

6. However, Pavese does not essentially belong to that tradition; although he adopted some of their vocabulary. His intuition is profoundly poetic; and not unrelated to the general pessimism and melancholy in Leopardi, for instance. What is relevant in our context is that Pavese's intuitive insights are common to European thought; and indeed in another field his trilogy of «realità», «mito» and «ritmo» might usefully and profitably be compared with C. G. Jung's theory of the collective unconscious and the 'archetypes'; for Pavese's spiritual and emotional struggle is not unlike the prevalent mystical pursuit which Jung's writings have underlined in that creative *rapport* between conscious mind and the «anima» — as indeed Pavese's treatment of his women might suggest. Amongst modern writers of the novel it is perhaps Virginia Woolf in *The Waves* (1931) who most adequately and successfully achieves poetical form (ritmo) with the subjugation of her characters to the general pattern; and amongst American writers Pavese is undoubtedly nearer to Faulkner at a certain stage of his development (in *As I lay dying* (1930), in particular). What we may conclude — and this of course refers to the subject of technical and emotive 'borrowing' and their inter-relation — is that Pavese preferred to think in a vocabulary that was not altogether adapted to his intuition; as the following passage in his article on Whitman brings out:

E, in fondo, dopo la consueta e sempre assurda esposizione della vera natura democratica delle *Leaves*, ecco ritorna, a concludere, l'idea che il libro non è l'espressione di un mondo fantastico, non una galleria di staccate figure (i quadretti), ma una Persona, una emotività, che si muove nel mondo reale: «Le *Leaves of Grass* sono state in verità (non ripeterò mai abbastanza) principalmente l'affiorare della mia personalità, emotiva e altrimenti — un tentativo da capo a fondo di tramandare una Persona, un essere umano (me stesso, nella seconda metà del secolo diciannovesimo, in America) liberamente, picnamente e sinceramente». La quale idea, anche fuori della sua applicazione critica all'opera di Walt Whitman, ha una singolare importanza storica, perché con essa fu la prima volta che in America si formulò il problema che nel '900 ogni artista degli Stati ha ricominciato a proporsi. Comunque espresso, il problema ha questo di sempreverde, che, mentre un artista europeo, un antico, sosterrà che il segreto dell'arte è di costruire un mondo più o meno fantastico, di negare la realtà per sostituirla con un'altra magari più significativa, un americano delle generazioni recenti vi dirà che la sua aspirazione è tutta di giungere alla natura vera delle cose con occhi vergini, di arrivare a quell'«ultimate grip of reality» che solo è degno di esser conosciuto⁶.

The point which most clearly arises from this — and the whole passage needs careful thought — is that Pavese saw in American writing something which was more 'real' (or at the least nearer reality) than what he found in European writing; and we are forced to examine his particular use of the word. Yet his novels (especially *La Spiaggia* (1942) which he called «una franca ricerca di stile» while dismissing it presumably because it did not treat of social conscience) do not fit into either category fully; if anything, in as far as form and sentiment are concerned — adopting his definition of European art — he is strictly European; he is nearer to what Dr.

⁶ *Op. cit.*, p. 147. The quotation from Whitman comes from vol. III of the Centenary Edition, New York, p. 65. The phrase «ultimate grip of reality» is from Sherwood Anderson's *Dark Laughter*. In his article on Sherwood Anderson in the same book he considers Anderson in the light of his contribution to a national literature together with his parallel «scoperta delle regioni»: comparing him with Alfieri and a similar movement — although this point could be disputed — through D'Azeglio, Abba, and Calandra in Piemonte. He continues: «... non abbiamo mai avuto quell'uomo e quell'opera che, oltre ad essere carissimi a noi, raggiungessero davvero quell'universalità e quella freschezza che si fanno comprendere a tutti gli uomini e non soltanto ai conterranei. Questo è il nostro bisogno non ancora soddisfatto».

Leon Edel has called 'the psychological novel' (preferring such a label to the cliché 'stream of consciousness') than he would perhaps have liked to admit. But he has approached it from a different angle; burdened as it were with a Marxist philosophy.

7. Pavese's conception of the « mito » is poetic; indeed, he can only be understood, I suggest, if we keep this fact firmly before us. He conceives the myth — even if he offers no escape beyond — as contained by the self; for he says in an article published in *Cultura e realtà*⁷:

Ma può darsi un mito, cioè un simbolo, totalmente individuale? Senza dubbio, e il problema è soltanto com'esso si configuri nell'arte narrativa.

But he also conceives of it as collective, as a subsequent passage of the same article illustrates⁸:

La ricchezza mitica — individuale e collettiva — del narrare veristico è ormai retaggio di tutti i contemporanei, perché al mito della scienza non si sfugge, se non accettando la fede o in un dinamismo magico o nell'arbitrio divino (ma anche dell'atto divino gran parte è diventato cosmo, cioè sistema meccanicistico). Molta parte della narrativa passata — di epoche cioè o magiche o divine — verteva già sull'osservazione realistica di causa e effetto, ma in essa accadeva che, risalendo le ragioni ultime chiaramente alle « virtù » delle cose o al cenno divino, la tensione gioiosa e illuminante del mito si esprimesse in simboli stilistici più facilmente riconoscibili come tali, più immediatamente mitologici secondo il senso vulgato del termine. Dobbiamo imparare a conoscere, per quel che sono, queste mutevoli schiume, e soprattutto tener presente che quanto più si risale nel tempo tanto più è difficile scorgere sotto i lineamenti dei grandi simboli collettivi le individuali mitologie dei creatori.

It must be admitted that, although the general sense is fairly clear, there seems to be some confusion over the difference between symbol and myth; and especially between the relationship between the individual's creation of his 'mythology' and the collective unconscious. We can agree, however, that Pavese attempted to project his mythology into the novel; the characters in this sense are subserv-

⁷ *Op. cit.*, p. 335.

⁸ *Op. cit.*, p. 337.

ient to the self that knows or apprehends them; and this is essentially a similar objective to that marked out by James Joyce and Proust. Unlike Joyce or Proust, however, Pavese chose to put his major accent upon the conflict between irreversible, brute history and man's destiny; where destiny is understood as that moment when character is eternalised. For this aspect of the world was his viewpoint on reality. The psychological novel, while not foreign to such a philosophy (Joyce certainly included such a viewpoint in his writing — a viewpoint he derived from Vico as did Pavese perhaps) has tended to exalt the knowing, subjective self; and accordingly and necessarily views the landscape in terms of personality — not types — and Time as a condition of this knowledge. We recall Pavese's words: «I personaggi in questi racconti sono del tutto sommari, sono nomi e tipi, non altro; stanno sullo stesso piano di un albero, di una casa, di un temporale o di un'incursione aerea». It is in this respect that Pavese somewhat differs from the writers we have mentioned; he is not willing to admit — except in the mystical moment which rides over blind fate — that his characters have a foot outside history. Yet the points of similarity are not negligible. The discussion is certainly complicated by Pavese's vocabulary; he limits 'reality' to what is better described either as the world as known in community or as the outer, common and impersonal aspect of the psyche. (And he incidentally underrates the subjectivity of the modern American novel).

8. But because except in *La luna e i falò* the knowing, apprehending self is not brought to the foreground we too are apt to underrate the subjectivity of Pavese's artistic method; in that final novel he admits this function. In writing of Cinto — who represents the 'innocent' state of the mind before it has understood the nature of its environment through estrangement (in this case, by the first-person's sojourn in America) he says:

Il fatto è che Cinto — come me da ragazzo — queste cose non le sapeva, e nessuno nel paese le sapeva, se non forse qualcuno che se n'era andato⁹.

⁹ *La luna e i falò*, p. 55.

And the novel indeed is constructed in three planes of consciousness: (i) Time present evolving through the life of Cinto, the boy befriended by the first-person, and in a sense repeating Time past in a state of innocence, (ii) Time past being reconstructed in the lives of sor Matteo and his three daughters, Irene, Silvia and the little Santina — Time past as experience — and (iii) Time present as a common history in the group with its encapsulated memory that is individual to those who apprehend it and thus imperfectly known. The sense of brute history is presented with power; in the closed destinies of the three daughters (who are somewhat like Lear's avenging daughters except that Santa — the Cordelia — does not bring forgiveness). This is admirably and memorably brought home in the final paragraph which recounts the death of Santina (who siding first with the régime and then with the parrisans is finally tried by the latter and shot as a spy):

Io più che Nuto vedevo Baracca, quest'altro morto impiccato. Guardai il muro rotto, nero, della cascina, guardai in giro, e gli chiesi se Santa era sepolta lì.

— Non c'è caso che un giorno la trovino? hanno trovato quei due...
Nuto s'era seduto sul muretto e mi guardò col suo occhio testardo. Scosse il capo. — No, Santa no, — disse, — non la trovano. Una donna come lei non si poteva coprirla di terra e lasciarla così. Faceva ancora gola a troppi. Ci pensò Baracca. Fece tagliare tanto sarmento nella vigna e la coprimmo fin che bastò. Poi ci versammo la benzina e demmo fuoco. A mezzogiorno era tutto cenere. L'altr'anno c'era ancora il segno come il letto di un falò¹⁰.

The story-teller has finally found out the truth regarding her death; she has become as it were part of the earth's cycle; and this has been skilfully adumbrated in Time present by Cinto's father burning his hut (economic reasons are suggested) and then committing suicide (and suicide is a common theme as is also the burning of the house which first occurs in *Paesi tuoi*). Structurally the inter-
polation of past and present chapter by chapter is not perhaps convincing; but at the least we are fully aware that it is the knowing self

¹⁰ *Op. cit.*, p. 175.

which apprehends this tragic destiny in others; as a form of self-knowledge.

9. Pavese's debt to Herman Melville need not be stressed but an unpublished article entitled *La poetica del destino* written in 1950 enlarges on the theme¹¹:

Il poeta, com'è giusto, aspira all'immobilità naturale e sacrale, al silenzio, alla morte; a fare delle passioni umane dei miti polivalenti, eterni, intangibili. E continuamente la resistenza del mezzo, la realtà, lo frustra. Di qui la poetica del destino.

Che cos'è questo destino? Che anche i gesti, le parole, la vita umana siano veduti come simbolo, come mito, significa che si configurano come esistenti fuori del tempo e insieme ogni volta scoperti come unici, come per la prima volta rivelati. Una vita appare destino quando inaspettatamente si rivela esemplare e fissata da sempre. Dal groviglio del banale-imprevisto esce una figura essenziale-risaputa.

But to reach such a formulation Pavese had to traverse much social doctrine attached to the word 'realtà' it would seem; for to put it the other way round not only did his borrowing from the American novel in a technical form — in support of his desire to find a regional and everyday presentation of a story's dialogue (in which he became masterly) — somewhat obscure the emotive roots to this assimilation; it also prevented him from finding earlier in his work something which would contain the connexion he intuited between myth and the religious moment. For essentially, as Joyce demonstrates, the myth is moral. And morality in its turn posits the personality of the «personaggio»; the moment in fact at which the «personaggio» as Pavese partially admits in realising the myth also *overcomes* it outside time. He writes¹²:

Quest'ispirazione affonda le radici nel passato più remoto dell'individuo e traduce la quintessenza della sua scoperta della cosa. A volte, attraverso gli schemi ch'egli s'illude di riesumare, trapela in brevi immagini marginali, quasi casuali; più sovente s'incarna in situazioni as-

¹¹ *La letteratura americana e altri saggi*, p. 342.

¹² *Op. cit.*, p. 304. The original is in *Feria d'agosto*. The question here is whether such overcoming of the myth «fuori del tempo» does not imply a radical criticism of nature as a closed system, etc.

sorbenti, poderose e monotone, che qualunque sia il tema della favola scoppiano sempre uguali a se stesse e ne danno il senso vero. Di esse il creatore non saprebbe dir altro se non che sono il suo mito, il suo evento unico, che ogni volta ha un carattere di rivelazione inaudita come per il credente una festa rituale. Dentro di sé le contempla, quando giunge a vederle, come si contemplarono un tempo i dolori di Dioniso o la trasfigurazione di Cristo. Esse sono misteri, nel senso religioso più genuino.

Hai descritto così quella che Baudelaire chiama *l'extase*....

And indirectly this passage is echoed by an entry in the Diaries which is of outstanding importance — and not only in regard to Pavese — where under January 26, 1938 he enters:

Idiota e lurido Kant — se dio non c'è tutto è permesso. Basta con la morale. Solo la carità è rispettabile. Cristo e Dostoevsky, tutto il resto sono balle.

La morale è il mondo dell'astuzia. Solo la carità fa per te. Ma *carità* è un eufemismo per dire *annientamento*¹³.

10. But before trying to place this entry in the Diaries into some relation with his novels — and it is a key to his religious attitude and in a sense to his political opinions — we must consider more precisely the 'borrowing' he assimilated. Stylistically there is evidence of constant progress from *Piaci tuoi* (1941) onwards — this particular short novel is a rather arid attempt to depict violence in an agricultural setting — into the more delicate and sensitive writing we find in the later work; the final paragraphs quoted above from *La luna e i falò* (1950) illustrate this. Certainly there is a general adoption of the conventions of the American short story; and his article on Sherwood Anderson in *La Letteratura Americana* (an article which was published in April, 1931) confirms that he held this writer in high esteem. Moreover, from the first the general outline is clear; the stories are set in peasant environments with a 'regional' atmosphere (and it is rarely that he prefers cities or towns: the exceptions are two stories in *La Bella Estate* and *Il Compagno*). The prevailing sense — and this is stated in the stories collected in *Notte di festa* — is one of intimate knowledge of and sympathy with earth and agri-

¹³ *Il Mestiere di vivere*, 1938: gennaio 26.

cultural life. This is not unallied to what one can best term the rightness — the cruel but life-giving sanity — of the peasant world of crops and harvest and death and seasonal change; which reaches its fullest expression in *La luna e i falò*.

In Anderson, moreover, Pavese found full recognition of the importance of telling a tale; yet — to return to an earlier theme — it was Melville who provided him with the symbolic expression of those forces he himself intuited as behind the apparent world. Melville in his great masterpiece *Moby Dick* succeeded in integrating « realtà », « mito » and « ritmo » into a meaningful, extensive structure; but he did so — and this is the point — because his language has the ambiguity of Biblical reference; reference that is to a moral order which presupposes destiny in terms beyond 'man'. This was obviously denied Pavese; his language had its root in common speech. But Melville also contributed another factor — it is an obvious point — in his understanding of man's loneliness before events; a conception of loneliness that is likewise tied to a Puritan heritage. Pavese's Diaries are incidentally a tragic personal record of this isolation in his day to day living. But Pavese assumes that this loneliness can only be resolved in society (and one should bear in mind the relation this bears to his intuition of the moment, of *l'estase*); and this is undoubtedly putting the accent where Melville would have put it elsewhere. Pavese's premisses are in fact the Catholic premisses of social order and integration. Pavese writes in another context (using the current existentialist vocabulary): « ...per noi il compito è scoprire, celebrare l'uomo di là della solitudine, di là da tutte le solitudini dell'orgoglio e del senso »¹⁴.

Indeed, as we know, technical borrowing can only become effective when it coincide with emotional intention; for style goes hand in hand with matter (in one sense, it *is* matter). Pavese's articles on Sinclair Lewis, Anderson, Edgar Lee Masters — who has a similar conception of character 'eternalised' — Dos Passos, Dreiser, Faulkner, Gertrude Stein and Matthiessen's *American Renaissance* indicate how carefully he read and studied their writings; and this

¹⁴ *Letteratura americana*, p. 218.

was further enlarged by his practice as a translator (of *Moby Dick*, of Gertrude Stein's *Autobiography of Alice B. Toklas* amongst other books). But the American novel — in as far as one can generalise — could not with the exception of *Moby Dick* provide him with that philosophical system which would give him an outward expression to his intuition; and stories such as *Il Diavolo sulle colline*, *Fra donne sole* and *La luna e i falò* are moving away from that earlier search for the « ultimate grip of reality » into a more subtle analysis of the nature of the world (a movement which is suggested by *La Spiaggia* to which we shall recur later for its conception of the 'feminine'). Pavese writes regarding this period of translation and reading of American authors:

Alla fine di un periodo intenso di traduzioni — Anderson, Joyce, Dos Passos, Faulkner, Gertrude Stein — io sapevo esattamente quali erano i moduli e le movenze letterarie che non mi sono consentiti, che mi restano esterni, che mi lasciano freddo. Come sempre quando ci si mescola e avvezza a gente molto esotica e impensata, mi ritrovavo alla fine più isolato, più scontroso, ma anche più *furbo*, nel vecchio senso piemontese del termine¹⁵.

Certainly they enabled him to clarify his intuition; he learned his trade thereby. But at the same time — and indeed because of this contact — there was a transition into discovering and celebrating man (to use his own words) in terms which were more subjective and less strictly attached to the outward, known world as the predominant polarity; although this was only a partial transition, for Pavese held in some sense to his original intuition of reality. As Italo Calvino points out in his preface to the Diaries: *il fare* is fundamental to Pavese's thought. But his interpretation of action (and of non-action) — a central and dominant European debate as the novels of Sartre, Camus and Malraux will show — had moved its position considerably. The more mature and considered attitude is expressed in *Feria d'agosto* (1946) and *I Dialoghi con Leucò* (1947) where Pavese attempts some definition of the nature of innocence and its growth into symbol and myth into the larger concept of a mythology

¹⁵ *Op. cit.*, p. 293.

which comprises destiny and natural law as opposing forces. It will be seen that although this movement in position is not altogether foreign to American writing — and perhaps philosophical bias cuts right across cultural barriers and boundaries — it is certainly not principally derived from Sherwood Anderson, Dreiser or Hemingway; indeed, if one wished to examine it more closely the affinity is rather with Joyce and Faulkner and, to a limited extent, with Gertrude Stein.

II. Gertrude Stein provides a suitable example of the transition. Pavese in his article — or essay — on Sherwood Anderson writes:

Ed un'altra ragione per cui a Sherwood Anderson piace, o almeno interessa, J. Joyce e il joycianesimo e l'opera, *insopportabile a noi* della signora Gertrude Stein, è che in quell'abbondanza e libertà e gioia — viziose negli europei — delle parole per se stanti, o quasi, l'americano, il *middlewestern*, trova il sostituto dei secoli di tradizione che gli mancano a dare il sapore al suo linguaggio, a dare la *terrestrità* alla materia vivente dei suoi racconti, ...¹⁶.

But from finding her work «insopportabile» as we have underlined, he proceeds to the introduction of *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1938) and *Three Lives* (1940) to an Italian public in his translations; and in the preface to the second book — and I suggest that Gertrude Stein's style and dialogue influenced him considerably; particularly in her ability to transform commonplace dialogue into poetic phrases without on the one hand losing the rhythm of speech or on the other becoming tedious as with Hemingway — he admits that:

Le *Tre esistenze* sono senza dubbio una capolavoro di stile, una di quelle opere esemplari con cui s'inizia la vita creativa di chi farà dell'espressione il problema aperto e talvolta la monomania di tutta l'esistenza¹⁷.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 42.

¹⁷ *Op. cit.*, p. 173. One might also note that Gertrude Stein's flat presentation of character derives from a viewpoint which is not dissimilar to Pavese's attitude.

And he continues subsequently to evaluate her in terms which immediately bring to mind his previous statement in 1933 regarding the difference between the American and the European tradition:

Ma qualunque sia il senso del suo sviluppo successivo — e specialmente dell'opera più ambiziosa, *La formazione degli americani*, — a noi pare che Gertrude Stein abbia dato con *Tre esistenze* un primo esempio perfetto di quella che sarà ricerca costante della narrativa americana del nuovo secolo: un mondo fantastico che sia la realtà stessa, colta nel suo farsi espressivo¹⁸.

12. But while we should grant this movement — this greater subtlety in the understanding of reality — we must not underemphasise what may well prove to be a related problem, if not the emotive pattern behind it (and here we can no longer talk in terms of cultural interchange): Pavese's constant and indeed tragic concern to reach some deeper understanding of the 'feminine'. In the Diaries for March 25, 1950 we read:

Non ci si uccide per amore di una donna. Ci si uccide perché un amore, qualunque amore, ci rivela nella nostra nudità, miseria, incertezza, nulla.

These words of course are the obverse side as it were to his intuitive equation of *carità* with *annientamento*; an equation which in as far as art is the subject under discussion implies that in order to move the psyche must relinquish what it has achieved (or can still achieve at a given level) to achieve a higher realisation. Indeed, in Pavese's stories we find a fascinating comment upon this (and a comment which partially negates his aim not to « create dei personaggi » — for even if many of his characters remain puppets, and this is undeniably so, the general pattern takes life from this inner pursuit which is so closely involved with personality itself as the revelation of something which transcends the 'type').

This theme is first touched upon at any length in *Paesi tuoi* (1941); where the story-teller and Talino are the two aspects of male

¹⁸ *Op. cit.*, p. 175.

desire — in their relationships with Gisella. Pavese has put into this tale many of the elements of his future work: the almost sadistic sense of violence towards the woman (which is an aspect of suicide) and the inability to find any contact with her, any resolution. Thus Talino finally turns on Gisella and wounds her. The theme recurs in *Il Diavolo sulle colline* (written in 1948); in *Tra donne sole* (1949) where Rosetta is the underlying thread of the story — and she eventually and the second-time successfully commits suicide — which is an analysis of innocence in corruption; and in *La luna e i falò* where the three daughters support the movement till it reaches its climax in Santina's death. It may not be irrelevant to quote a passage from *Tra donne sole*:

— Io non ci credo a questa storia dei bambini. — le dissi. — Gli uomini non sono bambini. Crescono anche da soli.

Di nuovo Rosetta ebbe un'uscita che non m'aspettavo. — Sporcano, — disse. — Sporcano come i bambini.

— Come, sporcano?

— Quello che toccano. Sporcano noi, sporcano il letto, il lavoro che fanno, le parole che usano...¹⁹

And this aspect of what might be termed the virginity of the female — for to the poet she is also a mythological entity — is put with a more balanced accent in *La Spiaggia*; a story which in my opinion is an excellent, balanced and most sensitive work of art. Clelia is the water nymph of the story (and the tale is recounted by the third person who observes her and her husband Doro: Pavese is incidentally always or nearly always — except in *Il Compagno* — the outsider; the man to whom action or participation in the world's movement seems denied) and in a general sense it is study in the basic nature of male and female; where Doro is identified with the countryside. But the following quotation goes to the central theme immediately:

L'amico Guido diceva sempre che quello sciaguattio era il vizio di Clelia, il suo segreto, la sua infedeltà a tutti noi. — Non mi pare, —

¹⁹ *La Bella Estate*, pp. 314-315.

disse Clelia, — lo ascolto nuda e stesa al sole, e chi vuole ci vede. — Chi lo sa, — disse Guido. — Chi sa che discorsi che una donna come voi si fa fare dalla maretta. Immagino quello che vi dite prima, quando siete abbracciati²⁰.

The tale ends with Clelia's pregnancy. The achievement — which Pavese dismissed because the story lacks social conscience one supposes — is in the integral combination of « mito », « ritmo » and « realtà » as he wished; but the central characters move outside mere puppetry. They are distinctly persons.

A further development occurs in that brilliant story *Il diavolo sulle colline* (1948) which is as he rightly defines it « la ricerca paradossale di che cosa siano campagna, civiltà cittadina, vita elegante e vizio », but again he distorts the real emphasis of his achievement which is the evocation of youth at that transition from late adolescence into full masculinity. He noted, incidentally, that an acquaintance had pointed this out to him as he records in the Diaries (December 29, 1949): « R. ti ha detto che in te sente il giovane — « fai paura per questo... ». The brilliance of the story — it lacks perhaps the « mythical » purity of *La Spiaggia* — is its technical accomplishment; for the young men (Pieretto, Oreste and the *racconteur*) are interlinked into the lives of Poli and his wife Gabriella — and Poli is put into perspective against the violence of his relationship with Rosalba who has shot at him and subsequently dies. But apart from the rather superficial treatment of Poli's addiction to drugs — and the background of sophisticated decadence — what remains is not vice or « vita elegante » but the countryside and youth and the death-burdened seasons; the trembling sense of youth feeling and moving into the landscape. And this sensual landscape (as in *Casa in collina* and *Carcere* and *La luna e i falò*) becomes the living if mechanical movement of events themselves.

The story however is structurally effective because it is maintained at a much higher emotional tone than his other stories; and because Pavese has allowed himself a much more complex nexus of relationships and suspense in the working out of the tale (the

²⁰ *La Spiaggia*, p. 48.

characters of Poli and his wife and Oreste's relationship to the wife is balanced against the less mature world of the young men when by themselves; and thus — and this is not true of the other stories in *La Bella Estate* — the perspective is no longer panoramic but is as it were three-dimensional: the « personaggi » have obtained reality in their knowledge of one another). But a longer quotation is called for in order to show at length the stylistic form and the delicacy of dialogue:

In quell'estate andavo in Po, un'ora o due, al mattino. Mi piaceva sudare al remo e poi cacciarmi nell'acqua fredda, ancora buia, che entra negli occhi e li lava. Andavo quasi sempre solo, perché Pieretto a quell'ora dormiva. Se veniva anche lui, mi governava la barca quando io nuotavo. Si risaliva a forza di remo la corrente sotto i ponti, lungo le rive murate, e si sbucava tra gli argini e le piante, sotto il fianco della collina. La collina sovrastante era bella al ritorno, fumando la prima pipa, e per quanto fosse giugno, a quell'ora la velava ancora un'umidità, un fiato fresco di radici. Fu sulle tavole di quella barca che presi gusto all'aria aperta e capii che il piacere dell'acqua e della terra continua di là dall'infanzia, di là da un orto e da un frutteto. Tutta la vita, pensavo in quei mattini, è come un gioco sotto il sole.

Ma non giocavano i sabbiatori che, nell'acqua fino alle cosce, issavano ansando vangate di melma e le rovesciavano nel barcone. Dopo un'ora, due ore, questo scendeva ricolmo, a pelo d'acqua, e l'uomo, magro e annerito, con un panciotto sul torso nudo, governava lentamente col palo. Scaricava la sua sabbia in città, mentre studiavo, discorrevo, mi riposavo, quelli scendevano e risalivano, scaricavano, saltavano in acqua, cuocivano al sole. Ci pensavo specialmente verso sera, quando cominciava la nostra vita notturna, e quelli rientravano in casa, nelle baracche sul fiume, nei quarti piani popolari, e si buttavano a dormire. O all'osteria si scolavano un bicchiere. Certo, anche loro vedevano il sole e la collina.

Le volte che sudavo sull'acqua, mi restava poi per tutto il giorno il sangue fresco, rinvigorito dall'urto col fiume. Era come se il sole e il peso vivo della corrente mi avessero intriso di una loro virtù, una forza cieca, gioiosa e sorniona, come quella di un tronco o di una bestia dei boschi. Anche Pieretto, quando veniva con me, si godeva la mattinata. Scendendo a Torino sul filo della corrente, gli occhi lavati dal sole e dai tuffi, asciugavamo distesi, e le rive, la collina, le ville, le chiazze d'alberi lontani, s'incidevano nell'aria.

— Uno che facesse tutti i giorni questa vita, — diceva Pieretto, — diventerebbe un animale.

— Basta guardare i sabbiatori...

— Quelli no, — disse lui, — quelli lavorano soltanto. Un animale di salute e di forza... E di egoismo, — aggiunse subito, — di quel dolce egoismo di chi ingrassa.

— Non è una colpa, — brontolai.

— Chi ti accusa? Nessuno ha colpa di esser nato. La colpa è degli altri, sempre degli altri. Noi si va in barca e si fuma la pipa.

— Non siamo abbastanza animali.

Pieretto rideva. — Chi sa cos'è un vero animale, — disse, — un pesce, un merlo, una Incertola... Magari uno scoiattolo... C'è chi dice che dentro a ogni bestia c'è un'anima... un'anima in pena. Questo sarebbe il purgatorio...

— Non c'è niente che sappia di morte — continuò — più del sole, della gran luce, della natura esuberante. Tu fiuti l'aria e senti il bosco, e ti accorgi che piante e bestie se ne infischiano di te. Tutto vive e si macera in se stesso. La natura è la morte...²¹.

Superficial reading might point to similarity with Anderson and Hemingway; but the prevailing and informing tone of ambivalent and contemplative awareness is very different for Pavese essentially puts his accent upon the distance between knower and known world where, as he says, «la natura è la morte...».

13. While any serious study of Pavese's novels will have first to consider the books rather than the life of the man (concentrating, as I have suggested, upon the trilogy of terms he adopted) the life as it is given to us in the Diaries is of some importance. We have mentioned the theme of the 'feminine' — repeated in *Il diavolo sulle colline* in the figure of Gabriella whose intimate character the young men cannot understand — and this is indirectly commented upon from a mythological angle in *I Dialoghi con Leucò* «la cosa meno infelice ch'io abbia messo sulla carta». (Leopardi's *Operette Morali* would seem to be one source; and not only in form perhaps). It becomes increasingly clear that Pavese saw novel writing as one of the means by which he might liberate — or find

²¹ *La Bella Estate*, pp. 120-121. These paragraphs partially illustrate Pavese's attitude to 'nature' and the 'self'; but it is far from easy to construct a general picture of his premisses although certain of the polarities are clear; between nature and self, between nature as a closed system and the myth, etc.

concrete externalisation — for those intuitive insights he was evolving and extending; and it is relevant to see this against his inner conflict in his personal sphere. The words in the Diaries which come to mind (apart from that revealing equation of charity with «annientamento») are those he wrote before committing suicide on August 27, 1950: «Non parole. Un gesto. Non scriverò più». It is a difficult and unpleasant task to offer more than a brief comment on this entry; but at this least the entry should be cited.

For — and this requires much greater amplification — the weight of his work cannot be tested in an American vocabulary which would distort the premisses; rather is one forced to the conclusion that — psychological reasons apart, and they too are indices of a society's *malaise* to which the artist is subject — Pavese was principally concerned with a problem that is culturally European and of this century; although he approached it from a viewpoint which is different from that of its other exponents. It is the problem (which he eventually confronted as a dead-end) of the attainment of reality through action; where, as the entry in the Diaries shows, words lose their feeling; their potency as symbols; and consequently action in any form becomes the only means of exciting 'feeling' into sensibility. It is the existentialist debate to which we look; to the tortured characters that Sartre and Camus have outlined. The words preceding this final entry are: «Tutto questo fa schifo». But Pavese was further and more delicately involved in his 'dark night' (the psychological attainment of action at a more personal level) which is implied in his intuitive — if one does not admit the word mystical — analysis of childhood and *l'estase*.

In order to justly appreciate both his attainment as a writer and his defects we have to place Pavese not only as a novelist but, in a limited sense, as a social critic; and it is here that *I Dialoghi con Leucò* have essentially achieved such criticism. But it is criticism, let us remember, based upon poetic insight. The novel in fact is not a vehicle which easily contains the intuitive «moment»; and as we have already implied Pavese's formulation of 'ritmo' is

much nearer to Joyce and Proust than to the American tradition at large. In the *Dialoghi* he achieved what he set out to achieve, for the dialogue form allowed him to fully expand his thought without the trappings of an « ambiente socialmente determinato »:

Dioniso. — I mortali raccontano le storie col sangue.

Demetra. — E ti pare che questo sia degno di noi? Ti sei pur chiesto che cosa saremmo senza di loro, sai che un giorno potranno staccarsi di noi dèi. Vedi dunque che il sangue, questo sangue meschino, t'importa.

Dioniso. — Ma che vuoi che gli diamo? Qualunque cosa ne faranno sempre sangue.

Demetra. — C'è un solo modo, e tu lo sai.

Dioniso. — Di'.

Demetra. — Dare un senso a quel loro morire.

Dioniso. — Come dici?

Demetra. — Insegnargli la vita beata.

Dioniso. — Ma è un tentare il destino, Dèo. Sono mortali²².

But as Pavese continues once mortals have attained immortality (it is implied through the Christian sacrifice) they will negatively see in bread and wine « carne e sangue » not to placate death but to gain the « eterno che li aspetta ». The flow of blood does not cease.

14. However, the question of whether mystical insight can have any systematic meaning except as revealed religion takes us well beyond the boundaries of this comment on Pavese's stories: but it is certainly one of the main centres of dispute. Pavese pertinently quoted twice the lines from *Lear* which, as he noted, Melville had underlined in his copy of the play:

man must endure
his going hence e'en as his coming hither.
Ripeness is all²³.

La luna e i falò because it accepts to some extent the Proustian standpoint allowed Pavese finally to place *both* tragedy and the individual moment within the same structure; and although aesthet-

²² I *Dialoghi con Leucò*, p. 190.

²³ The quotations will be found on pp. 187 and 360 of *Letteratura americana*.

ically it has not an appropriate form it does manage to deepen the reader's appreciation into an integral experience of these two polarities; and this is the novel's achievement. Time — undoubtedly the major concern of European novelists since Proust — is given its due importance and consequently the presentation of the « creation of characters » as such regains value. The quotation from *Lear* is of course the full expression of this intuition which seems so divided in its personal and collective aspects as Pavese knew.

In as far as such a brief comment can reach any final conclusion — and I have indicated here and there where my remarks need expansion — the main emphasis in his relationship to American literature and in his development as a story-writer of distinction and sensibility can be put in his own words²⁴ — in an excerpt from an article published posthumously:

Ma adesso che ci rendiamo conto della contemporanea molteplicità della cultura, con ciò stesso possiamo dissociare la nostra vita spirituale della decadenza della singola cultura toccataci. Il semplice fatto che ne possiamo mettere a confronto e far parlare almeno due — l'americana e la romantico-europea — chiarisce che siamo relativamente liberi di fronte a entrambe e che insomma stiamo lavorando a costruirne una comprensiva, più complessa, di cui le due in questione non saranno che componenti provinciali²⁵.

While it is doubtful whether this optimism is either justifiable or commendable, Pavese without question found some liberation for his intuition in his contact with American novelists and poets; and

²⁴ A more leisurely survey would have to consider the general influence of American literature on such contemporary writers as Moravia, Vittorini and others — and Pavese owed a debt to Vittorini — together with a more detailed analysis of the parallel influence from (i) the group of existentialist writers in France and (ii) the Joyce-Proust 'psychological novel' with its transformation of novel writing in its attitude towards the conception of 'self' and 'time'. These influences in their turn can only be properly understood if they are placed against the current discussion of Marxist and post-Kierkegaardian philosophy; for without this orientation both sides of the picture lose their focus. There is the further problem that for the critic it is easier to discuss writers with intellectual systems or pseudo-systems; while artists of similar stature or of greater importance may not offer such a foothold for analysis. In a different field this is exemplified by the critical attention given to Pablo Picasso and the comparative neglect of Braque.

²⁵ *Op. cit.*, pp. 262-363.

although as we have suggested this 'borrowing' was a complex one — technical rather than emotive, for his philosophical premisses are profoundly European in our opinion — it certainly shaped the general form, structure and dialogue of his stories; the critical vocabulary he adopted indeed tends to hide rather than reveal his intentions. Yet finally this estrangement from his own culture enabled him to find that self-knowledge which is the condition of analysis of the world as known; thus it is that the *racconteur* in *La luna e i falò* after his sojourn in the States can say:

Il fatto è che Cinto — come me da ragazzo — queste cose non le sapeva, e nessuno nel paese le sapeva, se non forse qualcuno che se ne era andato.

RICHARD H. CHASE

SOMMARI DEGLI ARTICOLI IN INGLESE

BARBARA MELCHIONI. *Il gusto di Henry James* (pp. 171-187).

L'articolo illustra soprattutto l'incertezza e l'eccessiva cautela di Henry James quando si trovava a considerare espressioni di arte figurativa, e il suo timore di commettere errori di giudizio in fatto di questioni di gusto. Tale timidezza è riscontrabile in tutte le fasi della sua opera, ed è confermata dalla sua costante ed esagerata ammirazione per l'intenditore d'arte, per l'uomo che non commette mai errori di gusto, figura questa che appare in molti dei suoi romanzi. Si potrebbe confrontare tale atteggiamento con quello tanto meno smaliziato di Hawthorne, che non si fa scrupolo di esprimere le proprie opinioni e di confessare la propria incompetenza.

Se l'eccesso di cautela di James menoma le sue capacità di critico d'arte, in quanto romanziere lo aiuta a raffinare sempre di più la sua arte. Il simbolo figurativo della coppa aurea, la perfetta opera d'arte, sola degna di contenere « la più pura distillazione del reale » è rintracciabile già nel racconto « The Author of Beltraffio », del 1834, scritto venti anni prima del famoso romanzo *The Golden Bowl*. Il fatto che James riprenda tale idea per farne il simbolo principale del suo più tardo romanzo illumina la sua concezione del compito dell'artista, che deve rinunciare ad ogni impurità (a questo punto egli respinge come volgari perfino le passioni umane) per creare l'opera d'arte perfetta.

ROBERT L. GALE. *Henry James e l'Italia* (pp. 189-203).

L'autore documenta ampiamente come l'Italia sia stata per Henry James — durante tutta la sua vita — sia un paese profondamente amato, sia una costante influenza sul suo spirito. James visitò l'Italia numerose volte fra il 1869 e il 1907, e descrisse in bozzetti di viaggio le sue esperienze a Venezia, Firenze, Roma e in molte altre città italiane. Inoltre diversi suoi racconti si svolgono su sfondi italiani, e vi compaiono personaggi italiani presentati quasi sempre in maniera molto favorevole. Infine, James manifestò la sua ammirazione per l'arte italiana basando su di essa alcune delle sue più felici immagini letterarie.

RICHARD H. CHASE. *Cesare Pavese e il romanzo americano* (pp. 347-369).

L'autore considera l'evoluzione di Cesare Pavese come romanziere, con particolare riferimento al suo interesse per la letteratura americana. Viene così esaminato il suo mutevole atteggiamento nei confronti della propria opera, nel più vasto quadro dei contatti fra le due culture. L'autore esprime, pur con riserve, l'opinione che nei suoi ultimi libri Pavese tendesse verso la concezione europea del romanzo, nella tradizione di Proust e di Joyce, anziché verso il 'realismo' che egli scorreva nel romanzo americano.

Tuttavia lo sviluppo di Pavese fu anche un intimo conflitto fra certe convinzioni ideologiche e la sua sensibilità estetica, e i problemi da lui posti sono comuni alla tradizione europea. L'autore tratta particolarmente de *La Spiaggia*, *La Bella Estate* e *La luna e i falò*, fra i romanzi di Pavese, oltre a *La letteratura*, il *Diario* e i *Dialoghi con Leucò*, nei quali ultimi Pavese espone il suo atteggiamento nei confronti del « mito ». È appunto la triade « realtà », « mito » e « ritmo » che costituisce il fondamento dell'estetica dello scrittore piemontese, e il presente scritto indaga le accezioni in cui tali termini vanno considerati.

Le traduzioni di Pavese dall'americano e i suoi saggi critici servono sia come interessanti commenti sugli autori americani trattati, sia come illustrazioni del mutare del suo punto di vista. Infatti — afferma l'Autore — l'importanza ed anche i limiti di Pavese scaturiscono dalla sua volontà di « conoscere il mondo », e sebbene forse le sue opere narrative non realizzino pienamente, o perfino non siano conformi alla struttura ideologica tracciata nei suoi scritti critici, tuttavia sia le une che gli altri sono particolarmente importanti in quanto rappresentano una particolare fase del pensiero europeo che val la pena di analizzare. Pertanto l'Autore ha cercato di individuare ed indicare talune delle premesse donde prende le mosse l'opera di Pavese, tenendo presente che questi aveva preso la tradizione americana come guida nel suo tentativo di presentare la sua intuizione del « mondo ».

STUDI AMERICANI

Rivista dedicata alla letteratura, la storia e le arti degli Stati Uniti

Direttore: Agostino Lombardo

Il vol. I (1955) di pp. 320, L. 1200, contiene:

Premessa, p. 7. — VITTORIO GABRIELI, *Thomas Paine tra l'America e l'Europa*, pp. 9-53. — GIORGIO MELCHIORI, *Tradizione americana e romanzo inglese*, pp. 55-71. — AGOSTINO LOMBARDO, *Il primo romanzo di Hawthorne*, pp. 73-95. — CARLO IZZO, *Un metafisico della narrazione: Nathaniel Hawthorne*, pp. 97-124. — AUGUSTO GUIDI, *Le ambiguità di Hawthorne*, pp. 125-142. — BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI, *La natura nella letteratura americana*, pp. 143-157. — ALFREDO RIZZARDI, *La poesia di Herman Melville*, pp. 159-203. — GLAUCO CAMBON, *Le « Notes toward a Supreme Fiction » di Wallace Stevens*, pp. 205-233. — PAOLA BOMPARD, *Profilo di William Carlos Williams*, pp. 235-255. — NEMI D'AGOSTINO, *William Faulkner*, pp. 257-308. — ROBERTO GIAMMANCO, *La concezione dell'arte in George Santayana*, pp. 309-316.

Il vol. II (1956) di pp. 302, L. 2000, contiene:

Premessa, p. 7. — BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI, *Edward Taylor*, pp. 9-11. — SERGIO BALDI, *La poesia di Emily Dickinson*, pp. 45-66. — BARBARA MELCHIORI, *Scenografie di Hawthorne e il dilemma dell'artista*, pp. 67-81. — CLAUDIO GORLIER, *William Dean Howells e le definizioni del realismo*, pp. 83-125. — CARLO IZZO, *Henry James, scrittore sintattico*, pp. 27-142. — PAOLA BOMPARD, *Una nota su « The Golden Bowl »*, pp. 143-162. — NEMI D'AGOSTINO, *Sul teatro di Henry James*, pp. 163-177. — GIORGIO MELCHIORI, *Un personaggio di Henry James*, pp. 179-194. — FLÉMIRE ZOLLA, *Il « Jurgén » di Joseph Branch Cabell*, pp. 195-205. — MARIO PRAZ, *Racconti del Sud*, pp. 207-218. — ALFREDO RIZZARDI, *Poesie di Robert Lowell*, pp. 219-230. — GLAUCO CAMBON, *Simbolismo estetico americano*, pp. 231-242. — LUCIANO GALLINO, *Lionel Trilling: critica e narrativa*, pp. 243-259. — PIERO SANAVIO, *Il romanzo di Saul Bellow*, pp. 261-283. — AGOSTINO LOMBARDO, *Tradizione americana*, pp. 285-301.

BIBLIOTECA DI STUDI AMERICANI

a cura di Agostino Lombardo

1. BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI, *Henry David Thoreau*. Pp. 156. L. 1200.
2. GLAUCO CAMBON, *Tematica e sviluppo della poesia americana*. Pp. 252. L. 1500.
3. AGOSTINO LOMBARDO, *Realismo e simbolismo. Saggi di letteratura americana contemporanea*. Pp. 264. L. 1800.

Seguirà:

SALVATORE ROSATI, *Saggi di letteratura americana*.

ENGLISH MISCELLANY

A Symposium of History, Literature and the Arts

Editor: Mario Praz

Il vol. 1 (1950) di pp. viii-264, con 20 illustrazioni f. t., L. 1400, contiene:

Foreword, pp. vii-viii. — MARCO MINCOFF, *The social Background of Beaumont and Fletcher*, pp. 1-30. — MARGARET BOTTRILL, *The Baroque Element in Milton*, pp. 31-42. — PAUSIO NICOLINI, *Di alcuni rapporti tra il Vico e il Hobbes, con qualche riferimento al Machiavelli*, pp. 43-70. — EMILIO GREGGI, *Il giovane Wordsworth e la poesia di paesaggio*, pp. 71-91. — MARIO PRAZ, *Anthony Trollope*, pp. 93-143. — SALVATORE ROSATI, *Virginia Woolf*, pp. 145-159. — GIULIO CARLO ARGAN, *Le idee artistiche di William Hogarth*, pp. 161-177. — ELLEN DARBISHIRE, *An english Impression of an Italian Genius: Eleonora Duse*, pp. 179-182. — H. W. HAUSERMANN, *Shelley's House in Geneva*, pp. 183-190. — WILLARD B. POPE, *The Masks of Keats*, pp. 191-196. — JACOB HESS, *Lord Arundel in Rom und sein Auftrag an den Bildhauer Egidio Moretti*, pp. 197-220. — EDWARD CROFT-MURRAY, *William Kent in Rome*, pp. 221-229. — LAMBERTO DONATI, *Giovanni Battista Piranesi e Lord Chatterton*, pp. 231-242. — LEOPOLDO SANDRI, *Ippolito Pindemonte in Inghilterra. Appunti di viaggio*, pp. 243-263.

Il vol. 2 (1951) di pp. viii-288, L. 600, contiene:

JAMES HUTTON, *Some English Poems in Praise of Music*, pp. 1-64. — KENNETH MUTR, *The jealousy of Iago*, pp. 65-84. — PIERO RISORA, *Un eccentrico viaggiatore inglese del primo Seicento*, pp. 85-94. — F. T. PRINCE, *Lycidas and the Tradition of the Italian Eclogue*, pp. 95-106. — BONAMY DOBBËN, *Chesterfield and France*, pp. 107-124. — OSWALD DOUGLASS, *Dante and the English Romantics*, pp. 125-170. — MICHAEL LYONS, *Italy and the Nostalgia of George Gissing*, pp. 171-198. — JEAN-JACQUES MAYOUX, *L'hérésie de James Joyce*, pp. 199-226. — GIORGIO MELCHIONI, *Joyce and the Eighteenth Century Novelists*, pp. 227-246. — NORMAN DOUGLAS, *On the Darwinian Hypothesis of Sexual Selection*, pp. 247-270. — LAMBERTO DONATI, *Un incidente romano di Thomas Lawrence*, pp. 271-278. — LUIGI SALERNO, *Daniel Webb plagiatario di Raffaello Mengs*, pp. 279-286.

Il vol. 3 (1952) di pp. viii-284, con 56 illustrazioni f. t., L. 900, contiene:

GIACOMO DEVOTO, *Anglosassone o inglese antico*, pp. 1-23. — H. W. DOWN, *St. Thomas More's Treatise on the Four Last Things and the Gothicism of the Transalpine Renaissance*, pp. 25-48. — JØRGEN ANDERSEN, *Giant Dreams. Piranesi's Influence in England*, pp. 49-60. — SIEGFRIED KORNINGER, *Lord Byron und Nikolaus Lenau*, pp. 61-123. — LESLIE A. MARCHAND, *Recent Byron Scholarship*, pp. 125-139. — W. H. AUDEN, *Portrait of a whig*, pp. 141-158. — JACOB HESS, *Die Gemälde des Orazio Gentileschi für das «Haus der Königin» in Greenwich*, pp. 159-187. — ILARIA TUESCA, *Alessandro Galilei in Inghilterra*, pp. 189-220. — CLAUDIA REFICE, *Antonio Canova e gli inglesi*, pp. 221-233. — ANNA MARIA CRINÒ, *Un amico inglese del granduca Cosimo III di Toscana: Sir Henry Ne-*

vile, pp. 235-247. — VITTORIO GABRIELLI, *Le «Notes on Italy» di A. W. Power*, pp. 249-280. — LIVIO JANNATTONI, *La tomba di Arthur Annesley Ronald Firbank*, pp. 281-285.

Il vol. 4 (1953) di pp. 256, con 30 illustrazioni f. t., L. 1500, contiene:

AGOSTINO LOMBARDO, *«The sacrifice of Isaac» e il «miracle play»*, pp. 1-44. — ORIAN BURIAN, *Drama in the Universities*, pp. 45-66. — GABRIELE BALDINI, *Mellifluous Shakespeare*, pp. 67-94. — THOMAS FRANK, *Elizabethan Travellers in Rome*, pp. 95-132. — L. D. EITLINGER, *«With all convenient speed to Rome»*, pp. 133-146. — LIVIO JANNATTONI, *Giuseppe Gioacchino Belli e gli inglesi*, pp. 147-160. — JOHN S. MAYFIELD, *Swinburne's Boo*, pp. 161-178. — PIERO REBORA, *Ricordi culturali italiani di Bernard Shaw*, pp. 179-186. — GIORGIO MELCHIONI, *Eliot and the theatre*, pp. 187-234. — CLAUDIA REFICE, *La scuola di pittura napoletana e Parte inglese del secolo XIX*, pp. 235-246. — JACOB HESS, *Precisazioni su Grazio Gentileschi*, pp. 247-255.

Il vol. 5 (1954), di pp. 298, con 6 illustrazioni f. t., L. 2500, contiene:

AGOSTINO LOMBARDO, *«Morality» e «Interlude»*, pp. 9-39. — D. J. GORDON, *Chapman's «Hero and Leander»*, pp. 41-94. — H. LUDKE, *Shakespeare as preserver of English speech*, pp. 95-106. — FRANZ STANZEL, *«Tom Jones» and «Tristram Shandy»*, pp. 107-148. — NEMI D'AGOSTINO, *La poesia di William Butler Yeats: il «Periodo del Sole» (1900-1919)*, pp. 149-202. — GIORGIO MELCHIONI, *The Lotus and the Rose, D. H. Lawrence and Eliot's «Four Quartets»*, pp. 203-216. — MARIO PRAZ, *Modern Art and Literature*, pp. 217-245. — VITTORIO GABRIELLI, *La Missione di Sir Kenelm Digby alla corte di Innocenzo X, 1645-1648*, pp. 247-288. — A. M. CRISÒ, *La visita a Firenze del bizzarro attore comico Joseph Haynes*, pp. 289-297.

Il vol. 6 (1955), di pp. 258, con 77 illustrazioni f. t., L. 3000, contiene:

ELIO CHINOL, *La caduta dal Paradiso Terrestre. (Per una interpretazione del Libro IX del «Paradiso Perduto» di Milton)*, pp. 9-30. — AUGUSTO GUIDI, *Milton e Hopkins*, pp. 31-43. — SEGFRIED KORNINGER, *John Smith's «Scarronides». Ein Beitrag zur Geschichte der englischen Vergil-Übersetzung des 17. Jahrhunderts*, pp. 45-62. — SARA POLI, *La fortuna di Charlotte Brontë*, pp. 63-107. — MICHAEL LLOYD, *Hawthorne, Ruskin, and the hostile tradition*, pp. 109-133. — NEMI D'AGOSTINO, *La «fin de siècle» inglese e il giovane Ezra Pound*, pp. 135-162. — OLIVER EVANS, *The Making of a Poem: Dylan Thomas' «Do not go gentle into that good night»*, pp. 163-173. — JACOB HESS, *Amaduzzi und Jenkins in Villa Giulia*, pp. 175-204. — JÖRGEN R. HARTMANN, *Canova, Thorvaldsen and Gibson*, pp. 205-235. — ANNA MARIA CRISÒ, *Sir Samuel Morland nei suoi rapporti col Granduca Cosimo III di Toscana*, pp. 237-246. — EMILIO SIGLI LECENANI, *L'avvenuta milanese di Sterne con la «Marchesina P^{re}» in «fabbrica di pranta»*, pp. 247-257.

Il vol. 7 (1956), di pp. 304, con 22 illustrazioni f. t., L. 3300, contiene:

AUGUSTO GUIDI, *L'ultimo Shakespeare*, pp. 9-18. — VIVIAN DE SOGA PINTO, *Rochester and Salvator Rosa*, pp. 19-24. — MICHAEL LLOYD, *Bulwer Lytton and the idealising Principle*, pp. 25-39. — MICHAEL H. PUTRELLI, *Dostoyevsky and Dickens*, pp. 41-89. — AGOSTINO LOMBARDO, *De Sanctis e Shakespeare*, pp. 91-

146. — GIORGIO MELCHIONI, *Leda and the Swan, The Genesis of Yeats' Poem*, pp. 147-233. — OLIVER EVANS, *The making of a poem: Dylan Thomas' «Lament»*, pp. 241-249. — GLAUCO CAMBON, *Two crazy Boats (Dylan Thomas and Rimbaud)*, pp. 251-259. — ANNA MARIA CRINÒ, *I rapporti di Sir Anthony Standen coi Granduchi di Toscana*, pp. 261-295. — E. R. VINCENT, *Overhearing Foscolo*, pp. 297-300.

Il vol. 8 (1957), di pp. 325 (imminente), contiene:

IVY LILIAN MUMFORD, *Musical Settings to the Poems of Henry Howard Earl of Surrey*, pp. 9-20. — FERNANDO FERRARA, *Barnabe Riche, difensore del soldato inglese e autore di «A Larum for London»*, pp. 21-54. — NEMI D'AGOSTINO, *William Blake*, pp. 55-108. — RICHARD CHASEL, *Notes on Manzoni's «Promessi Sposi» and the English and the European Traditions*, pp. 109-124. — M. L. GIARTOSIO DE COURTEN, *Pen, il figlio dei Browning*, pp. 125-142. — T. N. MARSH, *The Turning World: Eliot and the Detective Story*, pp. 143-146. — HAYDEN V. WHITE, *Collingwood and Toynbee: Transitions in English Historical Thought*, pp. 147-178. — I. R. HALF, *Cosimo and Lorenzo dei Medici their Reputation in England from the 16th to the 19th Century*, pp. 179-194. — VITTORIO GABRIELI, *Bacone, la Riforma e Roma nella versione hobbesiana di un carteggio di Fulgenzio Micanzio*, pp. 195-250. — A. M. CRINÒ, *Il processo a lord e lady Somerset per l'assassinio di sir Thomas Overbury nelle relazioni di Francesco Quaratesi e di Pompilio Gaetani*, pp. 251-288. — JEANNETTE FULLERIMOR, *The Section on Italy in the Elizabethan Translations of Giovanni Botero's «Relationi universali»*, pp. 289-306. — ROSALIE GLYNN GRYLLS, *«Garibaldi's Englishman» John Whitehead Peard*, pp. 307-320.

Dicembre 1957

ISTITUTO GRAFICO TIBERINO

Roma - Via Gacta, 14

COPIA
OMAGGIO