

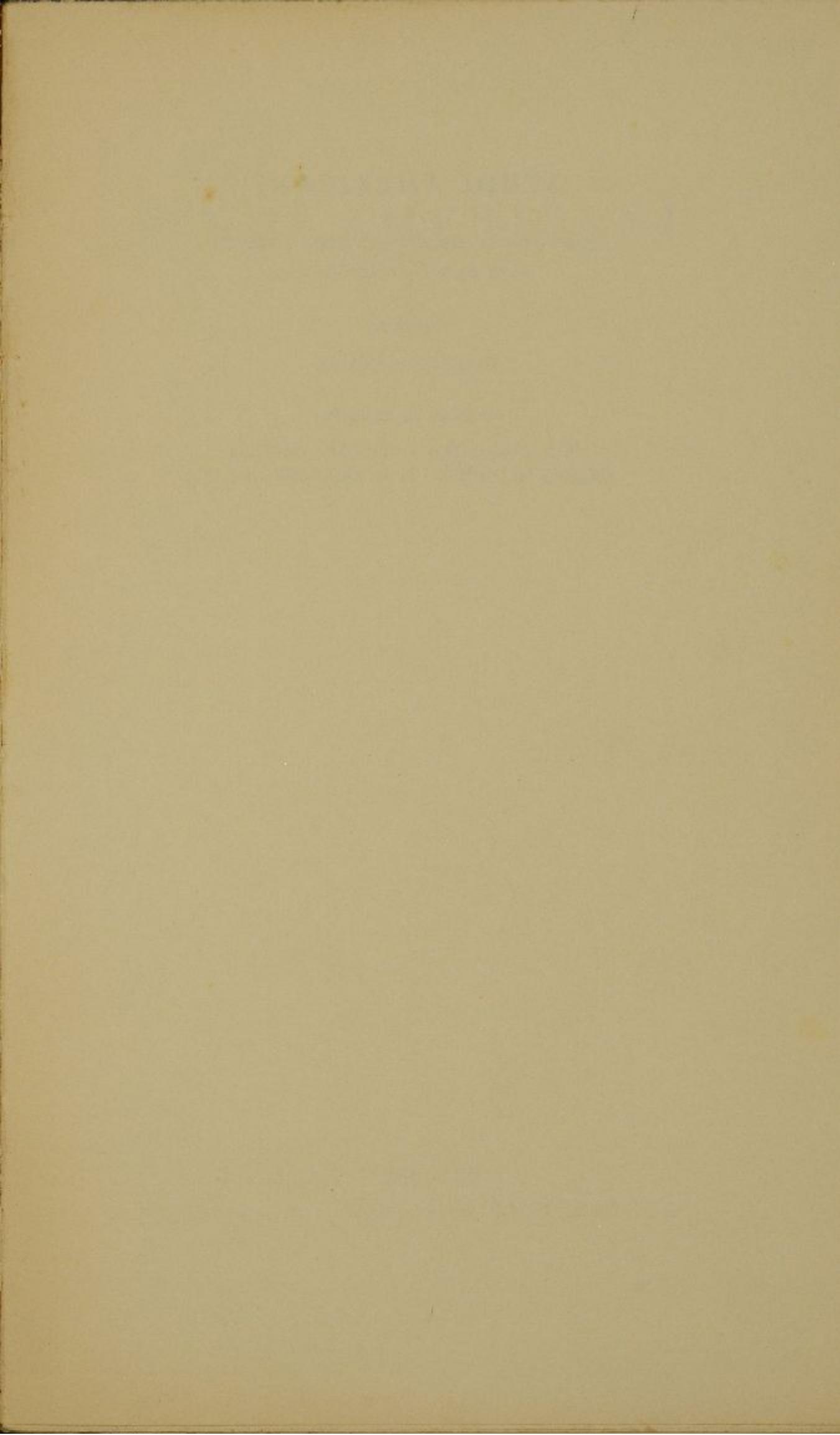
# STUDI AMERICANI

2

ROMA 1956

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. TEDESCHINI LALLI

# STUDI AMERICANI

2

ROMA 1956

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

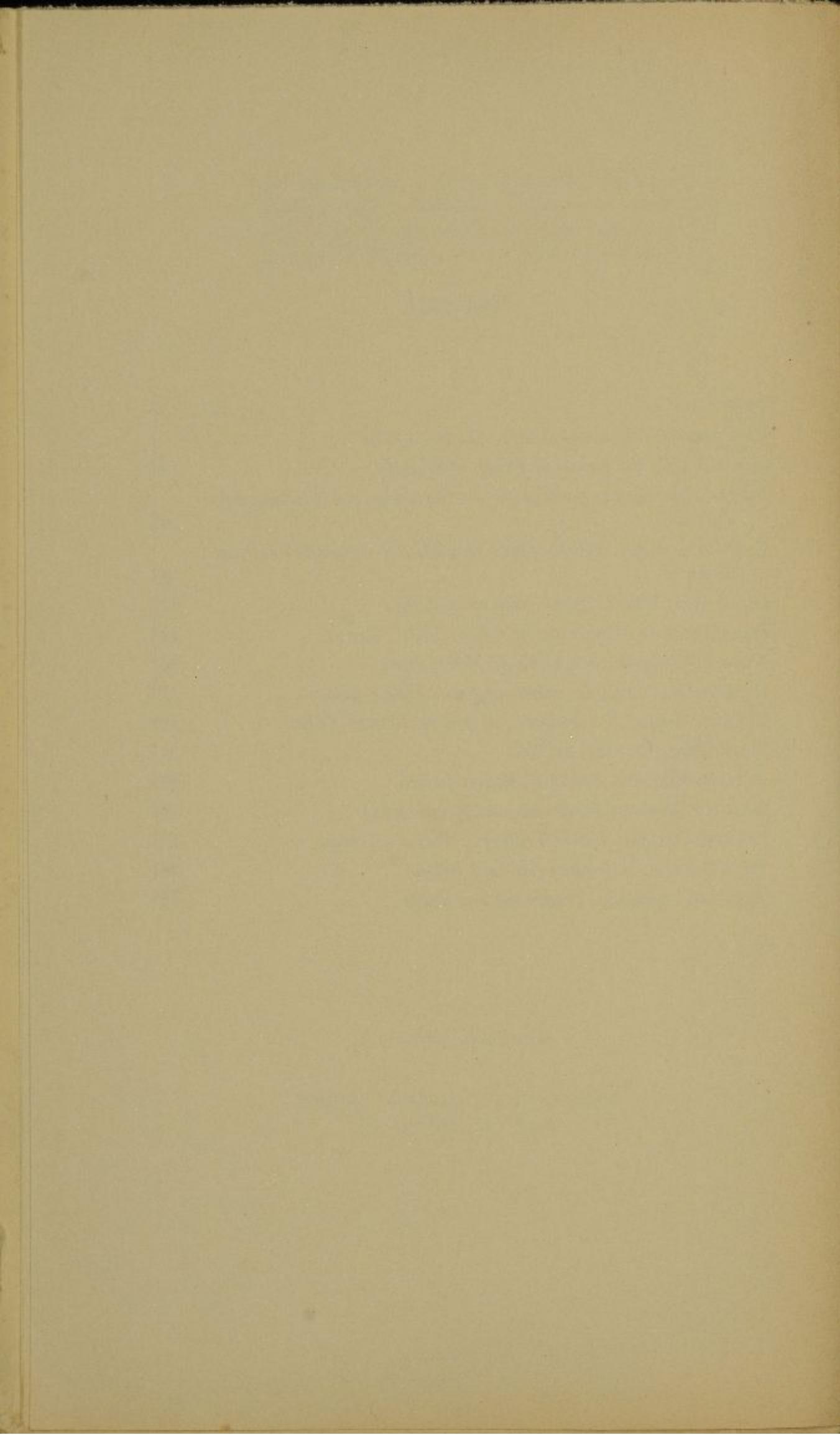
*La collaborazione a Studi Americani è aperta a tutti gli studiosi. Poiché la rivista esce in primavera, i dattiloscritti inviati in esame dovranno pervenire al Direttore entro il mese di novembre.*

*Tutti i diritti sono riservati*

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA  
Via Lancellotti, 18 - Roma

## INDICE

<i>Premessa</i>	7
BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI, <i>Edward Taylor</i>	9
SERGIO BALDI, <i>La poesia di Emily Dickinson</i>	45
BARBARA MELCHIORI, <i>Scenografie di Hawthorne e il dilemma dell'artista</i>	67
CLAUDIO GORLIER, <i>William Dean Howells e le definizioni del realismo</i>	83
CARLO IZZO, <i>Henry James, scrittore sintattico</i>	127
PAOLA BOMPARD, <i>Una nota su «The Golden Bowl»</i>	143
NEMI D'AGOSTINO, <i>Sul teatro di Henry James</i>	163
GIORGIO MELCHIORI, <i>Un personaggio di Henry James</i>	179
ELÉMIRE ZOLLA, <i>Il «Jürgen» di Joseph Branch Cabell</i>	195
MARIO PRAZ, <i>Racconti del Sud</i>	207
ALFREDO RIZZARDI, <i>Poesia di Robert Lowell</i>	219
GLAUCO CAMBON, <i>Simbolismo estetico americano</i>	231
LUCIANO GALLINO, <i>Lionel Trilling: critica e narrativa</i>	243
PIERO SANAVIO, <i>Il romanzo di Saul Bellow</i>	261
AGOSTINO LOMBARDO, <i>Tradizione americana</i>	285



## P R E M E S S A

*La benevola accoglienza ricevuta dal primo numero di Studi Americani ci ha incoraggiati a proseguire nel nostro lavoro. Siamo lieti che ai collaboratori del primo numero si siano aggiunti ora studiosi di chiarissima fama, verso i quali si è pertanto accresciuto il nostro debito di riconoscenza per il loro insegnamento, e, insieme, giovani critici che hanno accolto l'invito da noi rivolto lo scorso anno, e che ora rinnoviamo.*

*Come il primo numero conteneva alcuni scritti dedicati a Nathaniel Hawthorne, così questo ne dedica alcuni all'arte di Henry James. Contiamo anche in futuro di presentare di volta in volta gruppi di studi su singoli autori.*

*Questo numero, ancor più del precedente, ha carattere letterario. Saremmo ben lieti, tuttavia, di pubblicare saggi di carattere storico, e vorremmo perciò fare appello alla collaborazione di quanti coltivano tal genere di studi.*

LA REDAZIONE



## EDWARD TAYLOR

Edward Taylor, tardo poeta puritano, è una scoperta relativamente recente. Mentre, nel 1937, Thomas H. Johnson lavorava, nella biblioteca dell'Università di Yale, ad uno studio su uno dei primi presidenti di quella università, Ezra Stiles, nipote del Taylor, s'imbatté in un gruppo di manoscritti inediti (circa quattrocento pagine di poesia) che, attraverso i diretti discendenti del Taylor, erano appunto entrati a far parte della biblioteca di Yale.

Come il Johnson, nella sua raccolta di poesie del Taylor, ci dice<sup>1</sup>, dall'autore i manoscritti passarono in eredità, con la precisa disposizione che non dovessero mai venire pubblicati, al genero rev. Mr. Isaac Stiles di New Haven e, da questo, al nipote rev. Mr. Ezra Stiles il quale appose ad essi la seguente dichiarazione: « This (is) a Ms. of the Rev.d Edward Taylor of Westfield, who died there A.D. 1728, or 1729 — aetat circa 77 vel supra — Attest Ezra Stiles, His Grandson. 1786 ».

Le firme che via via si allineano sotto quella dello Stiles attestano i successivi cambiamenti di proprietà del manoscritto. Da Ezra Stiles ad uno dei figli del Taylor, Eldad, e da questi ad un bisnipote del poeta, Henry Willis Taylor. Costui, nel 1883, ne fa dono alla biblioteca di Yale. La critica ed il mondo letterario vengono dunque a conoscere il poeta Edward Taylor, per la prima volta, con il primo articolo del Johnson pubblicato nel 1937<sup>2</sup>.

L'insospettabile ricchezza di materiale poetico di questo metafisico post-litteram, di questo poeta della Restaurazione che nulla sembra aver letto o, almeno, ritenuto dei poeti maggiori dell'epoca sua e che, per contro, sembra attingere lo splendore delle sue immagini e la sovrabbondanza del suo linguaggio poetico direttamente alla

<sup>1</sup> Edward Taylor, *The Poetical Works*, ed. by Thomas H. Johnson, Princeton Univ. Press, Princeton, 1939-1943, p. 221.

<sup>2</sup> Thomas H. Johnson, « Edward Taylor: A Puritan Sacred Poet », in *New Eng. Quart.*, X (1937), pp. 290-322.

fonte della grande poesia religiosa del Seicento inglese, colpì, come una duplice scoperta, filologica e poetica. Una scoperta invero tempestiva, in quanto avveniva in anni in cui il lettore era forse alieno dal sopravvalutare le esperienze poetiche coloniali, ma era, d'altro lato, incline, per educazione e per gusto, ad accettare i modi della poesia barocca. Merito soprattutto del Johnson e del suo rigore critico se la poesia del Taylor, pur giustamente valorizzata, non è stata soggetta alle esagerate attenzioni riserbate ad una facile moda letteraria.

A ciò avrebbero potuto contribuire così il carattere repentino e spettacolare della scoperta e successiva pubblicazione del manoscritto, come l'alone di leggendario riserbo che sembrava circondarne l'autore, il quale, come si è accennato, non aveva voluto che la sua opera venisse pubblicata nemmeno dopo la sua morte. È questo l'unico elemento vagamente drammatico di una personalità del resto assai piana e lineare.

Si guardi alla biografia del Taylor. Come apprendiamo dal Johnson<sup>3</sup>, egli nacque a Coventry da famiglia di «dissenters» e giunse, poco più che ventenne, a Boston nel luglio 1668. La tradizione della sua famiglia vuole che a questo passo egli fosse mosso da esigenze di libertà di coscienza. Accolto liberamente dal fior fiore della Boston puritana (viene ospitato dai Mather e festeggiato ed incoraggiato da John Hull, che passava per il grande capitalista del momento), il giovane Taylor entra ad Harvard nello stesso anno, avendo per amici e colleghi Samuel Mather e Samuel Sewall. Uscitone lodevolmente nel 1671, accetta il posto di pastore a Westfield, nell'estremo nord del Connecticut, e qui rimane per cinquantotto anni, esercitandovi la doppia funzione di pastore e di medico. Si sposa una prima volta nel 1675 con la figlia di un altro pastore, Elizabeth Fitch, e da lei ha sette figli, tutti premorti al padre. Scomparsa anche la moglie, nel 1692 passa a seconde nozze. I sei figli di questo secondo matrimonio vivono, fortunatamente, più a lungo.

<sup>3</sup> Thomas H. Johnson, *Introd. to Poetical Works, cit.*, pp. 11-15.

Si legge sull'epigrafe della sua tomba nel cimitero di Westfield:

« AGED VENERABLE LEARNED AND PIOUS  
PASTOR... SERUED GOD AND HIS GENERATION  
FAITHFULLY FOR MANY YEARS ».

In essa tutti gli elementi di una ideale biografia puritana: una longevità operosa e prolifica (non vi sarà *New Englander* che non ritenga opportuno sposare presto, e, se così avrà voluto il fato, anche più volte; che non si rallegrì, come Cotton Mather, di avere una casa «edified and beautified with many children»<sup>4</sup>), devota, pia e coerente fino alla morte («...they were men, dice il Tyler dei Puritani, who had the habit of standing by their sincere beliefs with a *dreadful* fidelity»<sup>5</sup>).

Un uomo venerabile e *colto*. Non si dimentichi, a questo punto, l'importanza dell'uomo di cultura nella società delle colonie. Sempre il Tyler ci dice che «*Theirs was a social structure with its cornerstone resting on a book*»<sup>6</sup> e le approssimative ma pur sempre attendibili statistiche dell'epoca ci danno un laureato di Cambridge o Oxford ogni duecento abitanti nella prima parte dell'epoca coloniale, con un enorme aumento di tale proporzione via via che, tra il 1636 (si noti bene, soltanto 29 anni dopo lo sbarco a Plymouth) ed il 1769, vengono istituite le prime nove università americane.

A tutte queste qualità fa riscontro una superiore compostezza, nella gioia e nel dolore, una diffusa religiosità che trasfigura ogni calamità ed ogni tragedia in più perfetta preghiera.

Basterà a questo punto ricordare una delle poche poesie del Taylor che abbia cenni nettamente autobiografici, *Upon the Wedlock and Death of Children*, in cui il dolore e la rassegnazione per la morte dei suoi bambini hanno accenti di delicata persuasività e di accorato, ma fondamentalmente sereno misticismo:

<sup>4</sup> C. Mather, *Magnalia*, I, 498.

<sup>5</sup> Moses C. Tyler, *A History of American Literature during the Colonial Period: 1607-1675*, New York, 1878, I, p. 108.

<sup>6</sup> *Id. id.*, I, p. 99.

When in this knot I planted was, my Stock  
Soon knotted, and a manly flower out brake

...

But oh! a glorious hand from glory came  
Guarded with Angells, son did Crop this flower,

...

In Pray're to Christ perfum'de it did ascend,  
And Angells bright did it to heaven tend.

...

Lord, take it! I thanke thee, thou takst ought of mine;  
It is my pledg in glory; part of mee  
Is now in it, Lord, glorifi'de with thee  
But praying o're my branch, my branch did sprout,  
And bore another manly flower, and gay,  
And after that another, sweet brake out,  
The which the former hand soon got away.  
But oh! the torture, Vomit, screechings, groans:  
And six weeks fever would pierce hearts like stones.

...

That as I said, I say, Lord they're thine:  
I piecemeale pass to Glory bright in them.  
I joy, may I sweet flowers for Glory breed,  
Whether thou gets them green, or lets them seed<sup>7</sup>.

Per concludere, al Taylor, alla sua vita e al modo in cui egli ne fece uso per rimanere fedele ai propri ideali, si applica appieno la seguente più generale definizione del Puritanesimo:

Closely connected with this great trait of intellectuality, in them was their earnestness, which indeed, seems to have been not so much a separate trait of character, as an all-pervading moral atmosphere... this intensity of theirs went with them into everything — piety, politics, work, play...

Above all, it was toward religion as the one supreme thing in life and in the universe, that all this intellectuality of theirs and all this earnestness, were directed.

...

For the first time, it may be, in the history of the world, these people

<sup>7</sup> Edward Taylor, *Poet. Works, cit.*, pp. 117-118.

brought together the subtle brain of the metaphisician and the glowing heart of the fanatic; and they flung both vehemently into the service of religion.

... They did not attempt to combine the sacred and the secular: they simply abolished the secular and left only the sacred<sup>8</sup>.

In questa sintesi assai limpida delle terribili qualità dei Puritani, della loro intensità e della loro allucinata e scarna devozione, sono, *in nuce*, gli elementi di quel Puritanesimo intransigente e spietato di cui lo Hawthorne, come si ricorderà, ha scritto: « Let's thank God for having given us such ancestors; and let each successive generation thank him not less fervently for being one step further from them in the march of ages »<sup>9</sup>, e che, più recentemente, vale a dire nel 1925, H. L. Mencken e George J. Nathan definiranno come « the haunting fear that someone, somewhere, may be happy »<sup>10</sup>.

È dunque strano che nel Taylor, cui tale definizione si adatta benissimo, questa intransigenza, questa severità, fossero invece completamente assenti. Di ciò troveremo in parte una ragione storica, in quanto egli, come si accennava, appartiene alla seconda generazione puritana. Il Taylor giungeva in America nel 1668 allorché i grandi fondatori della teocrazia puritana erano scomparsi o andavano rapidamente scomparendo (si rammenti che John Winthrop, il famoso governatore della Massachusetts Bay, muore nel 1649 e che in quel medesimo anno muore anche Thomas Shepard, mentre Thomas Hooker, il fondatore del Connecticut, era già scomparso due anni avanti e John Cotton, grande studioso e famoso apologista, verrà a mancare nel 1652). Ma questa spiegazione storica è, in realtà, alquanto semplicistica. Se è vero che i contemporanei del Taylor hanno in parte perduto le spietate virtù dei loro padri, è anche vero che, di questi, essi hanno spesso anche smarrito la vivezza di sentimento e l'immediatezza di espressione. Questo è particolarmente vero del periodo che coincide con la seconda parte della lunga carriera letteraria del nostro autore. Ne dice il Murdock:

<sup>8</sup> Moses C. Tyler, *op. cit.*, I, pp. 100-101.

<sup>9</sup> N. Hawthorne, *The Snow Image and Other Twice-Told Tales*, p. 85.

<sup>10</sup> Marcus Cunliffe, *The Literature of the United States*, Penguin Books, Harmondsworth, 1954, p. 23.

But many of their sons and grandsons lost the authentic accent because they had lost the authentic faith and had substituted for the excitements of a perilous personal quest for salvation the tamer satisfactions of a decorous acceptance of a creed and polity sanctioned rather by convention than conviction, . . . whose tastes in literature turned more and more to the placid urbanities of the sermons and essays of Queen Anne's London <sup>11</sup>.

Come applicare tutto ciò a certi esaltati lirismi del Taylor, tanto sinceri quanto ricchi di inconfondibile trasporto, e soprattutto, così lontani dalla Londra letteraria della Regina Anna? In verità le contraddizioni apparenti di un individuo che ha tutta l'intensità dei Puritani di prima maniera, cui cronologicamente sopravvive, senza esprimerne gran parte degli eccessi, si risolve e comprende soltanto su un piano di poesia.

Prima di tutto la sua formazione letteraria. Dal «Probate Record Office» di Northampton, Massachusetts, il Johnson estrae, dall'inventario della proprietà del Taylor, compiuto due mesi dopo la sua morte, un elenco di duecentoventi volumi che hanno formato la sua biblioteca e che egli pubblica in calce alla sua edizione dei *Poetical Works* <sup>12</sup>.

In quest'elenco di libri che hanno accompagnato il Taylor durante i sessanta anni della sua vita trascorsi su suolo americano, figura un solo volume di poesia, vale a dire, il libro della Bradstreet.

E tuttavia, la sua appartenenza, in quanto poeta, alla scuola a noi tutti nota come 'metafisica', non è discutibile. Se per Richard Crashaw, poeta addirittura bandito dal lettore puritano, si potrà concordare con il Johnson, il quale pur rilevando, quali elementi comuni ai due: «...the mood of seraphic exaltation, in which the language of amorous poetry is adapted to religious ends; the prodigality of fanciful tropes; and the complete, almost physical abandonment to Christ», finisce per concludere che il Taylor poteva: «...possibly not be conscious of the similarities and in fact is un-

<sup>11</sup> Kenneth B. Murdock, *Literature and Theology in Colonial New England*. Harvard Univ., Cambridge, 1949, pp. 176-7.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, pp. 16-17.

likely to have read a line of Crashaw's poetry...»<sup>13</sup>, il discorso critico non può non farsi più complesso allorché si passi a George Herbert.

Anche di lui e dei suoi scritti nessuna traccia nella biblioteca del Taylor, e tuttavia, le coincidenze, in questo caso, divengono troppe per ascriverle soltanto ad una vaga comunanza di clima poetico.

Si considerino le audaci sperimentazioni metriche del Taylor in *Gods Determinations*. Dodici forme metriche diverse, una sola delle quali, il distico decasillabico, ha largo riscontro nella poesia inglese. Orbene, cinque delle rimanenti forme metriche hanno un diretto corrispettivo in *The Temple*<sup>14</sup>. Ma le somiglianze non si arrestano qui: «There are too», dice il Johnson<sup>15</sup>, «the same rhetorical devices of question, refrain, apostrophe, and direct address. There is an observable correspondence in the length of their songs... Taylor believes with Herbert that nothing is so mean but it can be ennobled by figures from common life, from medical and chemical knowledge. He likewise draws heavily upon the metaphors of taste, smell, colour and sound».

Inutile appare andare oltre per concludere che il gusto del Taylor era già formato al momento del suo arrivo in America. Quando egli nasceva, Donne era morto e la poesia 'metafisica' non era più la novità del momento e, tuttavia, come si accennava, la formazione, il gusto, la sensibilità artistica del Taylor erano indiscutibilmente, squisitamente barocchi, e tali rimasero nonostante che talune tra le conquiste poetiche della poesia anglo-cattolica del tempo sembrino in contrasto con la poetica espressa dagli scrittori puritani. Sia detto, a questo punto, che tale poetica il Taylor non intende comunque ricusare, ma l'accetta *in toto*, da essa parte e ad essa si rifà. Il suo stesso indulgere a immagini sensoriali vivide e appassionate per ritrarre la realtà dello spirito, ha precedenti ed avvalli autorevoli nella letteratura puritana così inglese come americana. È questo un punto molto delicato. La poetica e la poesia religiosa del tardo Cinquecento e del Seicento, così anglicana come cattolica o puritana, pur netta-

<sup>13</sup> *Id. id.*, p. 16.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*

mente individuabile negli esempi estremi, sfoca o sfuma, come sempre avviene per le cose d'arte, in alcune figure letterarie, in tanti delicatissimi atteggiamenti da cogliere in fallo il critico troppo amante di definizioni e confini, o troppo proclive a sottolineare pretese contraddizioni.

Generalizzando, si può, è vero, affermare con una certa dose di sicurezza che al ritualismo ed al simbolismo apertamente accettato, anzi conclamato dalla Chiesa Cattolica, si oppone la visione puritana della religione e dell'arte, che tende recisamente ad escludere così nell'una come nell'altra ogni e qualsiasi richiamo ai sensi; ogni e qualsiasi cosa che possa distrarre l'animo di chi scrive e di chi legge, di chi parla e di chi ascolta, dal diretto, immediato, nudo colloquio con Dio.

Richard Baxter, uno scrittore che vediamo largamente rappresentato nella biblioteca del Taylor, scriveva:

When I first intended *Writing...* being in their mind that thought that nothing should be made publike, but what a man had first laid out his choicest art upon; I thought to have acquainted the world with nothing but what was the work of *Time* and *Diligence*: But my conscience soon told me, that there was too much of *Pride* and *Selfishness* in this; and that *Humility* and selfdenial required me to lay by the affectation of that stile and spare that industrie, which tended but to advance my name with men... The *Truths of God* do perform their work more by their divine Authority, than by any ornaments of fleshly wisdom, and (as Seneca saith) though I will not despise an elegant *Physicion*, yet will I not think myself much the happyer, for his adding eloquence to his healing art<sup>16</sup>.

Siamo, con queste parole, così lontani dalla civiltà gesuitica di Roma, come dalla grande tradizione dei predicatori e dei poeti anglicani.

Alla poesia che il Donne scrive sulla Croce di Cristo, così stupendamente emblematica, fa riscontro, nei Puritani, una polemica sulla opportunità di introdurre il segno della Croce nel battesimo. (Del resto il Donne è uno dei poeti che i Puritani rifiutano con mag-

<sup>16</sup> Richard Baxter, *A Saint or a Brute*, London, 1662; Introd. letter «To my dearly beloved Friend».

gior vigore). Ai versi dello Herbert sui vetri istoriati, fa riscontro l'aperto dispregio dei Puritani per questi ornamenti della chiesa in cui essi vedono il simbolo delle pompe e delle debolezze umane introdotte nel cuore della casa di Dio. Citiamo ancora il Baxter: «Painted obscure Sermons (like the painted glass in the windows that keeps out the Light) are too oft the markes of painted Hypocrites» e ancora «The paint upon the glasse may feed the fancy, but the room is not well lighted by it»<sup>17</sup>.

Così dai 'papisti' come dagli anglicani si distaccavano, inoltre, i Puritani esprimendosi contro l'uso delle dotte citazioni e dei successivi riferimenti culturali nelle prediche e negli scritti religiosi. In parte, come è stato già, giustamente, rilevato, ciò è dovuto al carattere stesso del pubblico cui il predicatore o lo scrittore puritano si rivolge. Massa di uomini tesi in un duro sforzo di civilizzazione di un nuovo paese, alle prese con un assillante lavoro materiale che lasciava loro poco tempo per leggere i libri<sup>18</sup>. Diceva Thomas Hooker: «I have sometimes admired... why a company of Gentlemen, Yeomen and poor women, that are scarcely able to know their ABC... have a Minister to speake Latine, Greeke, and Hebrew, and to use the Fathers, when it is certain they know nothing at all»<sup>19</sup>, e Cotton Mather: «If the *curious* relished the piety sometimes rather than the *poetry*, the capacity of the *most* therein to be accommodated must be considered»<sup>20</sup>.

E tuttavia lo scrittore puritano è ostacolato in questa ricerca di scarna essenzialità, da due fatti obbiettivamente insopprimibili che condizionano la sua stessa opera, e cioè il suo intellettualismo (fonte e sostegno della sua stessa rivolta), e la necessità di usare parole, vale a dire simboli, per comunicare con Dio, o parlare di Lui con gli altri uomini. È questa l'affermazione su cui brillantemente s'imposta tutto il saggio del Murdock: «In their prayers the pious needed verbal symbols by which to express their feelings...»<sup>21</sup>. Si

<sup>17</sup> Richard Baxter, *Gildas Salviamus, The First Part: i.e., The Reformed Pastor*, London, 1656, p. 123.

<sup>18</sup> Kenneth B. Murdock, *op. cit.*, pp. 32-40.

<sup>19</sup> Thomas Hooker, *The Soules Preparation for Christ*, London, 1632, p. 66.

<sup>20</sup> Kenneth B. Murdock, *op. cit.*, p. 39.

<sup>21</sup> *Id. id.*, p. 5.

tratta, come si vede, di un'osservazione ovvia, e, tuttavia, essa è sufficiente a dare diversa colorazione a tutte le nostre generiche conclusioni.

Inoltre si pensi all'importanza della Bibbia per i Puritani. Estrema autorità e definitiva risposta ad ogni interrogativo, diretta rivelazione di Dio all'individuo. Eppure il linguaggio che Dio usa per rivolgersi agli uomini è quello umano, ed è un linguaggio ricco, gonfio di sonorità e trabocante di immagini e di tropi, eppure l'oro e la porpora che i Puritani negano alle loro chiese, Iddio ha profuso a piene mani, per bocca dei profeti, nella Sua Bibbia. Il concetto è stato perfettamente illustrato da un sermone del Donne, predicato a Whitehall, il 12 febbraio 1618:

There are not so eloquent books in the world, as the Scriptures... The style of the Scriptures is a diligent and an artificial style; and a great part thereof in a musical, in a metrical, in a measured composition, in verse... So the Holy Ghost hath spoken in those Instruments whom He chose for the penning of the Scriptures, and so he would in those whom he sends for the preaching thereof; he would put in them a care of delivering God('s) messages, with consideration, with meditation, with preparation; and not barbarously, not suddenly, not occasionally, not extemporarily, which might derogate from the dignity of so great a service<sup>22</sup>.

Non dissimilmente, se da un lato i Puritani sembrano escludere l'uso delle ridondanti immagini della poesia religiosa anglicana e cattolica, d'altro lato essi arrivano ad ammettere che di immagini e di simboli l'uomo ha pur bisogno per esprimere i suoi sentimenti e le sue aspirazioni:

Truth, although in Swadling Clouds, I find  
Informs the Judgment, rectifies the Mind,  
Pleases the Understanding, makes the Will  
Submit; the Memory to it doth fill  
With what doth our Imagination please<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Cfr. Evelyn M. Simpson, *A Study of the Prose Works of John Donne*, Oxford, 1924, p. 237.

<sup>23</sup> John Bunyan, *The Pilgrim's Progress*, London, 1675: « The Authors Apology for his Book ».

Così John Bunyan. La poesia è pur necessaria, parafrasiamo noi, anche se essa, purtroppo, non è limpido specchio di verità, ma solo imperfetto veicolo di essa.

Richard Baxter, che abbiamo già citato, arriva anch'egli ad un compromesso, che suona parziale giustificazione e premessa dell'atteggiamento poetico del Taylor:

...I confess, when God awakeneth in me those *passions which I account rational and holy*, I am... far from condemning them... Lay by all the passionate part of love and joy, and it will be hard to have any pleasant thoughts of Heaven... The Scripture that saith of God, that he is life and light, saith also, that he is love, and love is complacence, and complacence is joy; and to say God is infinite, essential love and joy, is a better notion than... to say that God and angels, and spirits are but a thought, or an idea. *What is Heaven to us, if there be no love and joy?*<sup>24</sup>.

Non solo questa esclamazione finale è di una toccante umana espressività, ma, appunto, ci serve qui a indicare attraverso quale procedimento logico il Taylor possa essersi sentito autorizzato, teologicamente, a pensare ed a scrivere di Dio in termini così lontani dal nudo linguaggio che i padri puritani avevano invocato. La sua aderenza perfetta ai modi poetici del barocco inglese non può esserci dovuta né ad una sua casuale ignoranza dell'atteggiamento puritano in materia, dacché la sua interpretazione poetica dei presupposti teologici puritani è, in ogni altro punto, strettamente ortodossa, né, tampoco, ad una ribellione del suo genio poetico alle sue convinzioni dottrinarie. Cade, dunque, a mio parere, anche l'ipotesi che egli non abbia voluto la pubblicazione dei suoi scritti rendendosi conto della loro scarsa ortodossia. Se in un campo così aleatorio è lecito avanzare ancora un'ipotesi, sarebbe piuttosto da pensare che la pubblicazione di pagine cocentemente intime, al punto da risolversi, la maggior parte delle volte, in un esaltato monologo dell'anima accesa da un appassionato amore per il suo Dio, sia ripugnata alla naturale ritrosia del Taylor ed abbia turbato il suo sensibile pudore.

Con ciò non può negarsi, e ne vedremo larghi esempi nell'opera

<sup>24</sup> Richard Baxter, *Poetical Fragments*, London, 1821, pp. ii-iii.

del Taylor, che di fatto la sua poesia vada assai più in là di quanto non ammettano le parole del Baxter da noi citate. Sosterremo, soltanto, che riconoscendo esatta la cauta posizione del Murdock, il quale, lungi dal tracciare nette linee divisorie afferma che: «...the literary attitude of the three groups — Puritan, Anglican and Catholic — differed not so much in kind as in degree», e che «the question was to decide just what sensuous material was proper in religious art and how it could be fittingly presented»<sup>25</sup>, il Taylor andrà collocato, storicamente e poeticamente, tra gli scrittori puritani più vicini all'interpretazione anglicana della poesia religiosa.

\* \* \*

Il manoscritto dei *Poetical Works*, conservato a Yale, comprende tutto quel che il Taylor compose tra il 1671 ed il 1728. Si tratta, come si è accennato, di un volume di quattrocento fogli, in cui, accanto a sei o sette brevi liriche e ad alcuni componimenti di maniera, figurano i due gruppi di *Gods Determinations* e delle *Sacramental Meditations*.

Il tema di tutta l'opera poetica è tipicamente puritano: vale a dire la lotta dell'anima per tornare a Dio. Come dice il Murdock, lo scrittore puritano: «...concentrated theologically on predestination, on God's choice of the elect, and on the possibility of the elect's achieving some assurance of salvation... Thence came a great concentration on the individual's walk with God, that was not a passive process; it was a struggle, worthy of a warrior. *Life was for the Puritan an epic.* ... So is his habitual dramatization of spiritual truth in terms of man's struggle from darkness to light»<sup>26</sup>. Lo sviluppo di questo tema centrale avviene anche nel Taylor, entro i rigidi termini di alcune posizioni teologiche ben precise, e anche questo non si distacca dall'impostazione di tutta la letteratura puritana. Si rammenti, a questo punto, che per il Puritano le questioni teologiche, anche sottilissime, rappresentavano un'occupazione assai comune; si rammenti che Cotton Mather attribuisce a John Cotton l'affermazione:

<sup>25</sup> Kenneth B. Murdock, *op. cit.*, p. 10.

<sup>26</sup> *Id. id.*, p. 61.

«I love to Sweeten my mouth with a piece of *Calvin*, before I go to sleep»<sup>27</sup>, e non si stupirà, che i temi delle delicatissime poesie del Taylor, anche di quelle più squisitamente liriche, siano elezione e dannazione, libera grazia e comunione della chiesa. Questi rigidi dogmi teologici condizionavano così la sua vita come la sua stessa fantasia poetica.

Esaminiamo ora la più lunga composizione poetica del Taylor, che vediamo intitolata come segue: *Gods Determinations Touching His Elect: and The Elects Combat in Their Conversion, and Coming Up to God in Christ: TOGETHER WITH The Comfortable Effects Thereof*.

L'opera, che taluno ha avvicinato ai *morality plays*<sup>28</sup>, si compone di trentacinque sequenze, alcune delle quali dialogate, in cui compaiono, quali personaggi ed attori, Satana, Cristo, le Anime combattute tra il bene ed il male, la Giustizia e la Misericordia e, infine, il Santo. L'introduzione è una rapida, immaginifica sintesi della Creazione, ed è intesa a infondere nel lettore il senso della potenza infinita di Dio. Il mondo si trasforma in un delizioso presepio, su cui l'Onnipotente ricama «Rivers like green Ribbons Smaragdine», e in cui Egli scaglia il sole («Who in this Bowling Alley bowld the Sun?»), le stelle divengono tremule lanterne («Who hung the twinkling Lanthorns in the Sky?»), e, infine, ci viene presentato il Creatore, Colui:

Who spake all things from nothing; and with ease  
Can Speake all things to nothing, if he please.

. . .  
Whose single Frown will make the Heaven shake  
Like as an aspen leafe the Winde makes quake<sup>29</sup>.

L'estrema delicatezza e precisione del riferimento poetico (si noti come nell'ultimo verso citato il Cielo, turbato dal muoversi del ciglio del Creatore, non sia paragonato genericamente ad una foglia

<sup>27</sup> Cotton Mather, *Johannes in Eremo*, Boston, 1695, p. 54.

<sup>28</sup> Nathalie Wright, «The Morality Tradition in the Poetry of E.T.», in *American Literature*, XVIII (I), pp. 1-17 (March 1946).

<sup>29</sup> Edward Taylor, *Poet. Works*, cit., p. 31.

scossa dal vento, ma alla piccola, tremula foglia di una determinata specie di pioppo), si unisce all'enfasi appassionata dell'evocazione per costruire l'immagine di un Dio onnipotente, ma non astratto, immenso, ma non lontano.

A questo Dio l'autore si rivolge nel Prologo che segue l'Introduzione, paragonandosi, di volta in volta, ad una briciola della terra, ad un granello di polvere che osa alzare gli occhi a cantare Iddio:

(Lord, Can a Crumb of Earth the Earth outweigh:  
Outmatch all Mountains, nay the Crystall Sky?  
...)

I am this Crumb of Dust which is design'd  
To make my Pen unto thy Praise alone)<sup>30</sup>.

È questo un motivo ricorrente nel Taylor. Anche in un altro passo di *God's Determinations* ritroveremo immutati l'immagine ed il concetto informatore:

What can a Crumb of Dust sally such praise  
Which do from Earth all Heaven o're ring?  
...)

Can any Ant stand on the Earth and spit  
Another out to peer with this?  
Or drink the Ocean up, and yet  
Its belly empty is?<sup>31</sup>

In questo atteggiamento è chiaramente discernibile la convinzione puritana dell'ineffabilità del Divino, e l'insistenza calvinistica sull'estrema umiltà dell'uomo rispetto a Dio.

« The vale of mortality doth hide us... », diceva un Puritano inglese, « it covers God from us... As a weake eye is not able to behold the Sunne... no more can you see God in his Essence... »<sup>32</sup>.

Nella sequenza successiva (*The Effects of Mans Apostacy*), la schiera delle anime in lotta con il loro Dio, viene raffigurata in pieno assetto di battaglia. Il brano non è di grande efficacia poetica. L'im-

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>32</sup> John Preston, *Life Eternal, or, A Treatise of the Knowledge of the Divine Essence*, London, 1637, pt. I, p. 101.

magine si prolunga e si esaurisce quindi in se stessa. L'accuratezza della descrizione della battaglia soffoca il disegno primitivo.

Più felice il *Dialogue between Justice and Mercy*, in cui si discute il destino delle anime ribelli. È stato osservato<sup>33</sup>, che i vari personaggi di *Gods Determinations* non hanno rilievo drammatico. L'osservazione è esatta, per quanto io non ritenga che il Taylor abbia inteso veramente dinamizzare la sua esposizione, né abbia ricercato effetti drammatici. I suoi personaggi sono ritratti staticamente (tranne forse Satana), in atteggiamenti fissi, quasi stilizzati.

Si leggano i versi introduttivi del dialogo tra Misericordia e Giustizia, in cui si raffigura la Giustizia:

Offended Justice comes in fiery Rage.  
Like to a Rampant Lyon new assaild,  
Array'de in Flaming fire now to engage,  
With red hot burning Wrath, poor man unbail'd...<sup>34</sup>.

L'immagine è quasi quella di una figura araldica (di un leone rampante in campo rosso). Tutto il dialogo che segue, inoltre, è concepito quasi a 'contrasto'. Una parte ribatte all'altra ripigliandone il tema e perfino lo schema del discorso rimane inalterato nell'alternarsi delle perorazioni. Le prime parole della Giustizia sono:

My Essence is ingag'de, I cannot bate  
Justice not done no Justice is...;

e quelle della Misericordia:

My Essence is ingag'de pitty to show;  
Mercy not done no Mercy is<sup>35</sup>.

Poco più oltre il motivo si ripete:

*Justice*      ...

Though none be damned but such as sin imbrace:  
Yet none are sav'de without Inherent grace.

<sup>33</sup> Thomas Johnson, *op. cit.*, p. 20.

<sup>34</sup> Edward Taylor, *Poet. Works*, *cit.*, p. 36.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 36.

*Mercy*

I will not only from his Sin him free,  
But fill him with Inherent grace also.  
Though none are Sav'de that wickedness imbrace,  
Yet none are Damn'd that have inherent grace<sup>36</sup>.

Lo stesso andamento metrico del dialogo (ABABCC), non contribuisce a conferire all'azione alcun rilievo drammatico, ma anzi ne sottolinea lo schema squisitamente formale, tutto simmetrie e giochi di eleganza. La fantasia poetica si muove con correttezza nell'ambito di un rigido tradizionalismo teologico e formale. Le immagini usate, quando non bibliche, sono tratte dal mondo classico, spesso con effetti di notevole vivacità evocativa. Ad esempio all'incitazione della Giustizia:

If this thou wilt, come then, and do not spare:  
Beare up the Burden on thy shoulders bare.

la Misericordia, in cui si identifica il Cristo, risponde con un'immagine classica di estrema plasticità:

I Heaven and Earth do on my shoulders beare...<sup>37</sup>.

Alla pietosa debolezza suggerita da quelle nude spalle di cui la Giustizia motteggia, si contrappone la forza e la potenza di un Ercole marmoreo, che regge Cielo e Terra sulle sue spalle.

L'umiltà della Misericordia, i cui interventi sono tenuti dal Taylor sempre in tono minore, attraverso il lungo dialogo (« But most he'l me abuse I feare, for still / Some will have Farms to farm, some wives to wed: / Some beasts to buy: and I must wait their Will »<sup>38</sup>), si eleva a tratti, a toni più sostenuti, a un discorso più solenne:

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 39.

... I will you teach  
 True Wisdom for your Souls Felicity;  
 Wisdom Extending to the Endless reach  
 And blissful end of all Eternity;  
 Wisdom that doth all else transcend as far  
 As Sol's bright Glory doth a painted Star<sup>39</sup>.

Dopo questo dialogo tre sequenze narrative, *Mans Perplexity When Call'd to an Account, Gods Selecting Love in the Decree*, e infine, *The Frowardness of the Elect in the Work of Conversion*, illustrano altrettanti presupposti della teologia puritana. Particolarmente vivida la rappresentazione degli eletti (« Those upon Whom Almighty doth intend / His all Eternall Glory to expend, / Lulld in the lap of sinfull Nature snugg, / Like Pearls in Puddles cover'd ore with mudd... »)<sup>40</sup>, e l'ansiosa, paziente ricerca dei dispersi e dei recalcitranti da parte della Grazia (« Those who suck Grace from th' breast, are nigh as rare / As Black Swans that in milkwhite Rivers are, / Grace therefore calls them all and sweetly wooes »)<sup>41</sup>.

Tutta questa parte narrativa ed altre di poi, hanno le caratteristiche di un coro nel disegno complessivo dell'opera. L'irruzione di Satana, nella sequenza successiva, acquista, per contrasto, una certa forza ed una certa vivacità:

Then Satan in a red-hot firy rage  
 Comes bell(ow)ing, roaring, ready to ingage<sup>42</sup>.

Egli attacca con violenza e disprezzo le anime in procinto di convertirsi:

You're the first Van that fell: you're Traitors, Foes;

e alla sua invettiva le anime non possono che rivolgersi tremanti a Cristo, umili e rassegnate:

With ropes about our necks we come, and lie  
 Before thy pleasure's Will and Clemency<sup>43</sup>.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 50.

Cristo, nelle successive due sequenze, è ancora ritratto in veste di Capitano. Siamo ancora fedeli all'immagine della battaglia. Nel rincuorare le anime egli dice:

Who in my War do take delight,  
Fight not for prey, but Pray and Fight<sup>44</sup>.

I primi versi del brano successivo, intitolato *The Effects of this Reply with a fresh Assault from Satan*, hanno andamento da poema epico. In verità è uno dei pochissimi brani del Taylor ad avere questo carattere:

Like as the Shining Sun, we do behold,  
Is hot and Light, when th'Weather waxeth Cold:  
Like as brave Valour in a Captain, steels  
His Armies Courage, when their spirit reels:  
As Aqua Vitae when the Vitalls faile:  
So doth this speech the Drooping Soul availe<sup>45</sup>.

Ad una più attenta analisi, si noterà come l'effetto sia determinato dal genere delle immagini impiegate. Esse sono spiegate e complete come similitudini omeriche e non compresse ed intense come la maggior parte delle immagini del Taylor e, in genere, di tutti i concettisti.

Di qui, tuttavia, il discorso poetico di *Gods Determinations* diviene più vivo. Al nuovo incalzare di Satana (« With Griping Paws, and Goggling Eyes draws nigher, / Like some fierce Shagg'd Red Lion, belching fire »)<sup>46</sup>, fa seguito un concitato dialogo di questi con l'anima. L'uso da parte così dell'anima come di Satana di un linguaggio comune, famigliare, conferisce ai due personaggi, una profondità quasi umana:

*Soul*      Well, Satan, well, with thee I'le parle no more.

...

Begone therefore; to him I'le send a groane  
Against thee drawn, who makes heart his Throne<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 59.

Si noti, inoltre, come l'allinearsi di monosillabi e bisillabi nei primi versi dia forza e vivacità all'azione:

*Satan*      Soon ripe, soon rot. Young Saint, Old Divell. Loe!  
 Why to an Empty Whistle did you foe?  
 What! Come Uncalled? And Run Unsent for? Stay  
 It's Childrens Bread. Hands off: out, Dogs, away.

*Soul*      It's not an Empty Whistle: yet withall,  
 And if it be a Whistle then a Call:  
 A Call to Childrens Bread, which take we may.  
 Thou onely art the Dog whipt hence away<sup>48</sup>.

Comincia a delinearsi una nuova rappresentazione dell'anima. Non più soldato in battaglia, non più prigioniero riottoso o rassegnato, ma un bimbo bisognoso di carezze e di essere rassicurato. Più oltre, vedendosi persa dinanzi ai cavilli del Tentatore ricorrerà appunto come un bambino al Cristo:

Those Graces which thy Grace cnwrought in mee,  
 He makes as nothing but a pack of Sins; ...

...  
 He bayghs and barks so vch'mently at mee.  
 Come, rate this Cur, Lord, break his teeth I pray<sup>49</sup>.

E la risposta di Cristo è addirittura una delicatissima ninna-nanna:

Peace, Peacc, my Hony, do not Cry,  
 My Little Darling, wipe thine eye,  
 Oh Cheer, Cheer up, come see.  
 Is anything too deare, my Dove,  
 Is anything too good, my Love  
 To get or give for thee?

...  
 Fear not, my Pritty Heart.  
 His barking is to make thee Cling.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 60.

Close underneath thy Saviours wing.  
Why did my sweeten start? <sup>50</sup>

Versi che non fanno che ricalcare, indugiandovi, l'immagine già usata nel colloquio tra Giustizia e Misericordia:

*Justice* Unto the Humble Humble Soule I say  
Cheer up, poor Heart, for satisfi'de am I

...

The Court of Justice thee acquits: therefore  
Thou to the Court of Mercy are bound o're.

*Mercy* My Dove, come hither, linger not, nor stay  
Though thou among the pots hast lain, behold  
Thy wings with Silver Colours I'le o'relay:  
And lay thy feathers o're with yellow gold <sup>51</sup>.

Ancora l'immagine del bimbo ritorna per bocca del Santo verso la fine dell'opera, alleggerendo un complesso concetto teologico:

*Saint* God, and His All's the Object of the Will:  
All God alone can onely it up fill  
He'd kill the Willer, if he Will he should  
Fill to the brim, while Cabbined in mould.  
What Mortall can contain immortall bliss,  
If it be poured on him as it is?

...

God loves you better than to grant your Cry  
When you do Cry for that which will destroy.  
Give but a Child a Knife to still his Din:  
He'l cut his Fingers with it er'e he blin <sup>52</sup>.

Questa rappresentazione dimessa e domestica di un Dio padre e fratello, contrasta efficacemente, in *Gods Determinations*, con l'immagine maestosa del Dio puritano che, pure, è a tratti rievocata:

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 88-9.

I dare the World therefore to show  
 A God like me, to anger slow:  
 Whose wrath is full of Grace.  
 Doth hate all Sins both Greate and Small:  
 Yet when Repented, pardons all.  
 Frowns with a Smiling Face<sup>53</sup>.

A sua volta, Satana si presenta nella doppia veste, di leone o di cane, grandiosamente rabbioso, e di sottile, sarcastico tentatore; in una parola, anch'egli ha ad un tempo dimensioni umane e sovrumanee. Alla schiera delle anime indecise e paurose, egli lancia la sua sferzante accusa:

Your Hearts are full of sins both Small and Greate:  
 They are full as is an Egge of meate<sup>54</sup>;

e più avanti ironizza:

You are not Saints, or I  
 no Sinner am...

e ancora:

I am a Saint, if thou  
 no Sinner art...<sup>55</sup>

Questi contrasti, questo continuo alternarsi di toni e di inflessioni diverse, questo permanere in tutta l'opera, di due diversi piani poetici, costituisce parte della validità di *Gods Determinations*.

Proseguendo nel nostro schema ci imbattiamo, dopo ripetuti attacchi di Satana, in un Dialogo tra la schiera di coloro che hanno trovato la salvezza attraverso la fede, e coloro che, invece, hanno poco progredito sulla via della Salvezza (*A Threnodiall Dialogue between the Second and Third Ranks*).

Di nuovo, come nel caso del dialogo tra Giustizia e Misericordia, eccoci dinnanzi ad un brano completamente privo di dimensioni drammatiche.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 69-72.

La schermaglia tra queste anime è un garbato giuoco verbale che rasenterebbe il ridicolo qualora non fosse riscattato da una vena di ingenuità:

*Third*      Its worse with us: The Preacher speaks no word,  
The Word of God no sentence doth afford;

...

*Second*      Its worse with us. Behold Gods Treatenings all;  
Nay, Law and Gospell on our Heads do fall.

...

*Third*      We'le ne're believe that you are worse than wee<sup>56</sup>,

...

e così via per altri settantacinque versi.

Dopo questo dialogo la descrizione dello smarrimento delle anime, di disegno e tratto più felice; lo stesso bisticcio verbale che, come ormai abbiamo constatato, è ricorrente nei versi del Taylor, assolve ad un suo preciso compito descrittivo:

We know not How nor Where to stay or goe.  
We know not whom nor What to trust or doe.  
Should we run hence from Mercy, Justice will  
Run hotly after us our blood to spill.  
But should we run to Mercy, Justice may,  
Hold Mercies hands while Vengeance doth us slay.  
And if we trust to Grace, necessity  
Binds us by force at Grace's Grace to ly;  
But if we run from Grace, we headlong cast  
Ourselves upon the Spiles of Ruine Vast.

...

We've none to trust, but on thy Grace we ly;  
If dy we must in mercy's arms wee'l dy<sup>57</sup>.

L'ansia, il disordinato rivolgersi or qui or là, è reso dal contrapporsi delle antitesi nei primi due versi, il senso di umile rassegnazione

<sup>56</sup> *Ibid.*, pp. 74-75.

<sup>57</sup> *Ibid.*, pp. 76-77.

zione dal penultimo (« We've none to trust, but on thy Grace we ly »). L'effetto complessivo di smarrimento è, mi sembra, compiutamente raggiunto. A questo smarrimento aveva già alluso il Taylor all'inizio, col verso: « From God he can't, to God he dreads for Feare »<sup>58</sup>.

L'intervento del Santo a questo punto, e i suoi dialoghi con l'anima, non turbano il raggiunto clima poetico. Il Santo invita l'anima a schiudergli i suoi dubbi (« Is this thy Case, Poor Soul? Come then begin: / Make known thy grieve: anatomize thy sin »)<sup>59</sup>, e le parole dell'anima turbata e desiderosa di riscattarsi, hanno, infine, accenti persuasivi. I suoi dubbi (che riecheggiano i tentatori suggerimenti di Satana), sono espressi finalmente in forma vibrata e sincera, palezano un tremore autentico:

*Soul*      But oh! Methinks, I finde I sometimes wish  
      There was no God, or that there was not this;  
      Or that his wayes were other than they bee!  
      Oh! Horrid, horrid, Hellish thoughts in mee!

*Saint*      'Twas thus, or worse with me. I often thought,  
      Oh! that there was no God: or God was Naught!  
      Or that his Wayes were other Wayes! Yet hee  
      In mighty mercy hath bmerci'de mee.

*Soul*      . . .  
      Methinks it strange to Faith that God should bee  
      Thus All in All, yet all in each part. See.

*Saint*      'Twas so with me. Then let your Faith abound,  
      For Faith will stand where Reason hath no ground.  
      . . .

*Soul*      . . .  
      Methinks I hate to think on God: anone  
      Methinks there is no God to thinke upon.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 81.

Saint I thought as much at first...<sup>60</sup>

...

L'anima è infine convinta del suo peccato, ed è questo il primo passo verso la Salvezza: di qui, attraverso la Chiesa, verso la glorificazione. L'anima è infine rappresentata come una sposa che vada a nozze in un'ovvia reminiscenza della Bibbia (Cant. 6, 10: « Who is she that looketh forth as the morning, fair as the moon, clear as the sun... »).

Le ultime sei sequenze di alto lirismo sono, giustamente, additate dal Johnson come pregevolissimi brani poetici. Egli, a mio parere, erra invece nel contrapporre la squisita fattura di questi brani lirici a quelli che li hanno preceduti, che egli definisce « arguments of Covenant theology... neatly presented »<sup>61</sup>.

Il pregio di *Gods Determinations* è, invece, proprio nella forza poetica che il Taylor riesce a conferire ad argomentazioni esclusivamente teologiche, vale a dire non sentimentalizzate affatto.

Citerò ad esempio, tra i molti, il discorso di Satana alla terza schiera:

What is that fanci'de God rowl'd o're the tongue?  
 Oh! Brainsick Notion, or an Oldwifes Song!  
 That he should whole be in e'ry place:  
 At once all here and there, yet in no space.  
 That all should be in any part though small:  
 That any part of him should be him all.

...

That he is all in all, yea, all in thee  
 That he is also all that time in mee:  
 That he should be all in each Atom small,  
 And yet the whole cannot contain him all:  
 That he doth all things in a moment see,  
 At once, of things to Come, Past and now bee:  
 That He no Elder, he no Younger is,  
 Than when the World began: (What wonder's this?)  
 That time that flies from all, with Him remains...<sup>62</sup>

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>61</sup> Thomas Johnson, *op. cit.*, p. 23.

<sup>62</sup> Edward Taylor, *Poet. Works*, *cit.*, pp. 70-71.

Non è facile determinare a qual punto e come l'invettiva si tramuti inconsciamente in ossequioso omaggio. Si può, tuttavia, suggerire che proprio dalla nuda esposizione dei misteri della fede, emerge e giganteggi la figura del Dio cristiano, onnipotente, onnipresente ed eterno.

Un altro concetto teologico su cui il Taylor torna più e più volte, è quello del peccato. Argomento centrale per tutti i Puritani. Il Bunyan ne diceva: «No sin against God can be little because it is against the great God of heaven and earth; but if the sinner can find out a little God, it may be easy to find out little sins»<sup>63</sup>.

In *Gods Determinations*, questo concetto è ricalcato più volte. All'inizio della Giustizia e della Misericordia:

You that Extenuate your sins, come see  
 Them in Gods multiplying Glass: for here  
 Your little sins will just like mountains bee;  
 . . .

A little sin is sin: and is Sin Small? <sup>64</sup>

Più oltre nell'invettiva di Satana:

Your sins like motes in th' sun do swim: nay, see  
 Your Mites are Molehills, Molehills Mountains bee.  
 Your Mountain Sins do magnitude transcend:  
 Whose number's numberless... <sup>65</sup>

In sostanza, tutta la tensione poetica di *Gods Determinations* è in *nuce* nelle parole della Misericordia ad inizio di libro:

I feare the Humble Soul will bee too shye;  
 Judging my Mercy lesser than his Sin <sup>66</sup>.

Tuttavia, infine, nella concisa spiegazione che il Santo darà della Salvezza, l'ansia, il tormento, i dubbi, in una parola la tragedia, si risolveranno nella piena accettazione della misericordia divina:

<sup>63</sup> John Bunyan, *The Poetical Works*, London, 1954, I, p. 65.

<sup>64</sup> Edward Taylor, *Poet. Works*, cit., p. 42.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 40.

Renew your acts of Faith: believe in him  
 Who died on the Cross to Cross out Sin  
 Allow not any Sin, but if you sin  
 Through frailty, Faith will a new pardon bring.  
 Do all Good Works, work all good things you know  
 As if you should be sav'd for doing so.  
 Then undo all you've done, and it deny  
 And on the naked Christ alone rely<sup>67</sup>.

L'esortazione diviene qui immagine poetica nell'ultimo verso, l'idea teologica della salvezza attraverso la fede si visualizza nel corpo nudo del Cristo.

Bastino questi esempi a convincere che non è necessario stralciare dall'opera del Taylor i brani più limpidamente lirici per illustrare il poeta. Sarebbe difficile tracciare una tal linea divisoria, dacché il dogma teologico ha per lui la stessa carica poetica del rapimento mistico, e quello e questo egli alterna con ingenuità e sapienza insieme in *Gods Determinations*, ottenendone non un'opera di respiro epico, o di vasto disegno drammatico, ma una complessa, immaginifica narrazione poetica di una altrettanto complessa realtà spirituale.

Più semplice, in definitiva, il disegno poetico delle 217 *Sacramental Meditations* (« Sacramental Meditations for 44 years, from 1682 to 1725. Preparatory Meditations before my Approach to the Lords Supper. Chiefly upon the Doctrin(e) preached upon the Day of administration »).

Come dice il lungo titolo apposto dal Taylor al suo manoscritto, ciascuna delle meditazioni precede la celebrazione della Comunione. La metrica usata è assai piana (il Taylor usa qui sempre la stanza). Ogni meditazione parte da un versetto della Bibbia e sviluppa i temi cari al Taylor, dell'indegnità dell'uomo a cantare le lodi di Dio, della virtù purificatrice della Grazia e della infinita misericordia divina. (Gli « Emblems » del Quarles hanno forse, come si è suggerito, funto da modello).

Interessante a questo punto notare<sup>68</sup> la provenienza di queste citazioni: delle 97 tratte dall'Antico Testamento ben 76 sono cita-

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>68</sup> Kenneth B. Murdock, *op. cit.*, p. 164.

zioni dal Cantico dei Cantici (uno dei documenti biblici più caldi, più ricchi di passione e traboccati di immagini); le altre 124 sono, invece, tratte dal Nuovo Testamento con prevalenza del Vangelo di Giovanni e delle Epistole di Paolo.

L'amore per Cristo assume toni così appassionati da cogliere in fallo il lettore non particolarmente agguerrito in materia teologica. Quanto siamo lontani dalla concezione cattolica della Eucarestia come Sacramento in queste parole del Taylor?:

I'm Common matter: Lord Thine Altar make mee,  
Then Sanctify thine Altar with thy blood:  
I'le offer on't my heart to thee. (Oh! take mee)

...  
But make me, Lord, this Life thou givst, Sustain  
With thy Sweet Flesh and Blood, by Gospell Law...<sup>69</sup>

Il fatto che per i Puritani, l'Eucarestia non sia che il rito commemorativo del secondo patto (Covenant), che Dio strinse con gli uomini attraverso il Figliolo, e non un Sacramento efficace in se stesso, non diminuisce l'intensità, se non altro poetica, della rappresentazione del Taylor, il quale parla del potere purificante del sangue e della carne di Cristo con tale concentrata emozione da rendere una distinzione possibile forse per il teologo, ma certamente non per il critico.

Il sentimento del poeta trova talora parole di cui si serve la liturgia della Chiesa Cattolica:

Oh! Good, Good, Good, my Lord!<sup>70</sup>

che richiama immediatamente il «*Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus...*», che il sacerdote cattolico esclama a conclusione del Prefazio.

Gli esempi si potrebbero moltiplicare.

Quale, comunque, la linearità della sua posizione teologica, il Taylor trova immagini, per rappresentare il mistero eucaristico, tra le più ricche ed efficaci della letteratura religiosa. Ecco, nei versi

<sup>69</sup> Edward Taylor, *Poet. Works*, cit., p. 174.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 178.

del Taylor, come la grazia divina, ascesa al Cielo sotto forma di vapori che si innalzano dalla tomba di Cristo, ricada sulla terra come pioggia benefica:

... and towers  
Of reeching vapours from thy Grave (Sweet breath)  
Aromatize the Skies: that swetest showers  
Richly perfumed by the Holy Ghost  
Are rained thence upon the Churches Coast<sup>71</sup>.

Più oltre, nello stesso brano poetico (Medit. 110 - 2nd series), la tomba di Cristo reca fiori il cui profumo alita in strumenti che cantano inni a Dio (la grazia purificante che, attraverso l'Eucarestia, conduce all'Eterno):

Thy Grave beares flowers to dress thy Church withall,  
In which thou dost thy Table dress for thine.

...  
Joy stands on tiptoes all the while thy Guests  
Sit at thy Table, ready forth to sing  
Its Hallelujahs in sweet musicks dress,  
Waiting for Organs to employ herein<sup>72</sup>.

L'immagine della musica è cara al Taylor. Ad essa ricorre nelle sequenze di *Gods Determinations*:

Screw up, Deare Lord, upon the highest pin  
My soul, thy ample Praise to sound  
Oh tune it right, that every string  
May make thy praise rebound

...  
Yet, Lord, accept this Pittance of thy Praise  
Which as a Traveller I bring,  
While travelling along thy ways  
In broken notes I sing<sup>73</sup>.

Notevole in questo passo la metafora del pellegrino così cara alla simbologia puritana, l'anima che, appunto, come un pellegrino, si affatica lungo la strada e stanca canta «in broken notes».

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 177.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 67.

Altrove, invece, l'anima è un uccello che canta il suo amore per Dio in note divenute purissime:

We'l Nightingale sing like,  
When percht on high  
In Glories Cage, thy glory, bright:  
(Yea), thankfully,  
For Joy<sup>74</sup>.

L'immagine che appare in una delle poesie sparse, appartenenti al periodo intermedio della produzione del Taylor (*Upon a Spider Catching a Fly*), ritorna arricchita e affinata in una più tarda Meditazione in cui si descrive lo stato di beatitudine da cui l'uomo è piombato col peccato originale:

On highest bough of Paradisall joy;  
Glory and Innocence did in mee meet.  
I as a Gold-Finch Nighting Gale, tun'd ore  
Melodious Songs 'fore Glorie's Palace Doore<sup>75</sup>.

Più spesso, tuttavia, il Taylor paragona l'anima a uno strumento:

Oh! make my heart thy Pipe: the Holy Ghost  
The Breath that fills the same and Spiritually  
Then play on mee, thy pipe, that is almost  
Worn out with piping tunes of Vanity.

Hence make me, Lord, thy Golden Trumpet Choice...

Make too my Soul thy Cittern and its wyers  
Make my affections...<sup>76</sup>

La musica è una costante nella poesia del Taylor. Il Paradiso, la beatitudine, l'elevazione dell'anima a Dio, tutto questo ed altro per il poeta si tramuta in musica:

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 177.

Oh! That my Heart thy Golden Harp might bee  
Well tun'd by Glorious Grace...<sup>77</sup>.

What use of Uselesse mee then there poore snake?  
There Saints and Angels sing  
Thy Praise in full Cariere, *which makes the Heavens ring*.  
Yet if thou wilt, thou Can'st me raise  
With Angels bright to sing thy Praise<sup>78</sup>.

Qui la potenza del canto degli Angeli è resa da quel mezzo verso in cui cieli divengono sonori come campane (si noti l'uso di 'ring' per 'suonare'). Altrove i cori danno la misura dell'apoteosi di Dio:

God is Gone up with a triumphant shout:  
The Lord with sounding Trumpet melodies:  
Sing Praise, sing Praise, sing Praise, sing Praise out,  
Unto our King sing praise seraphickwise!  
Lift up your Heads ye lasting Doore, they sing,  
And let the King of Glory Enter in<sup>79</sup>.

Il Taylor sente il bisogno di cercare una giustificazione per questo prorompere di suoni e di canti nelle sue poesie e la trova, appunto, nel Nuovo Testamento. Una sua meditazione basata su un brano di Matteo (XXVI: 30), in cui si narra come, conclusa l'ultima Cena, Cristo prima di recarsi al Monte Oliveto, intoni un inno, comincia, infatti, così:

The Angells sung a Carole at thy Birth,  
My Lord, and thou thyselfe didst sweetly sing  
An Epinicioum at thy Death in Earth<sup>80</sup>.

A questo punto occorre fare un'osservazione: come, cioè, questo ricorrente uso di immagini ed evocazioni musicali metta in luce un atteggiamento del Taylor verso la fede che oseremmo definire 'liturgico'. A ciò concorre anche il costante uso di determinati colori. Essi sono essenzialmente due: rosso (per il peccato, la carne, la mor-

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 176.

tificazione) e oro (per il paradiso, la beatitudine, la salvezza). Così, parlando della Caduta d'Adamo, userà quest'immagine:

... and down I headlong fell:  
And from the Highest Pinicle of Light  
Into this Lowest pit more dark than night.

...  
And here I dwell in Sad and Solemn Night  
My Gold-Fincht Angell Feathers daped in  
Hells Scarlet Dy fat, blood red grown with Sin<sup>81</sup>.

Similmente d'oro, come abbiamo visto, l'Arpa di Dio in cui il poeta vuole raffigurare la propria anima, son d'oro le parole divine (« That Golden Mint of Words thy Mouth Divine / Doth tip these Words, which by my Fall were spoiled, / And Dub with Gold dug out of Graces mine, / That they thine Image might have in them foild. / Grace in thy Lips pourd out's as Liquid Gold... »)<sup>82</sup>, è d'oro la catena di grazia che Dio tende all'uomo (« But, yet, my Lord, thy golden Chain of Grace / Thou canst let down, and draw mee up into / Thy Holy Air... »)<sup>83</sup> mentre il ritratto di Satana citato poc'anzi, è tracciato in color fiamma, e rosse sono le frecce che hanno atterrato il Figlio di Dio fatto uomo per noi (« Infinities fierce firy arrow red / Shot from the splendid Bow of Justice bright / Did smite thee down »)<sup>84</sup>.

Nelle *Sacramental Meditations*, gli altri colori sono praticamente assenti.

L'impressione d'insieme che il lettore ricava, da tutta questa musica, da tutto questo oro, da tutta questa porpora (non si dimentichino, naturalmente, a questo proposito, i precedenti biblici), è particolare, quasi che il Taylor, poeta puritano, avesse eretto intorno a sé, a baluardo e sostegno delle sue meditazioni, una immensa cattedrale fatta di suoni e di colori.

Ma, abbandonando questo pericoloso terreno, accingiamoci ora ad un'analisi più propriamente stilistica della poesia del Taylor.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 178.

Se tema delle sue *Sacramental Meditations* è l'amore, si è già indicato che i modi attraverso cui questo sentimento trova espressione letteraria sono quelli della poesia 'metafisica'. Il bisticcio, anche nel Taylor è accortamente usato per aumentare l'intensità dell'emozione poetica, spesso giungendo a risultati di grande efficacia. La prima delle meditazioni si apre come segue:

What Love is this of thine, that Cannot bee,  
 In thine Infinity, O Lord, Confinde,  
 Unless it in thy very Person see  
 Infinity and Finity Conjoyn'd? <sup>85</sup>

In *Meditation One Hundred and Twelve* (2nd series), l'emozione intellettuale che il gioco verbale favorisce, si arricchisce, come nella migliore tradizione della poesia religiosa barocca, di un'intensa carica emotiva. Il testo da cui la meditazione parte, è preso da Paolo, che il Taylor mostra di predilegere, V:14 (« For the love of Christ constraineth us; because we thus judge, that if one died for all, then were all dead »). Il passo, nella trasposizione del Taylor, è fortemente drammatizzato da un incalzare di versi di pura tradizione concettista, alcuni dei quali splendidi:

Didst dy for me indeed, and in thy Death  
 Take in thy Dying thus my death the Cause.  
 And lay I dying in thy Dying breath,  
 According unto Graces Redemption Laws?  
 If one did dy for all, it needs must be  
 That all did dy in one, and from death free.

Il concetto si complica più innanzi allorché, essendo il peccato la morte dell'anima e avendo Cristo riscattato il peccato originale con la sua morte il Taylor esclama:

How sweet in this: my Death lies buried  
 Within thy Grave, my Lord, deep under ground <sup>86</sup>.

La coerenza con cui il Taylor resta attaccato alle sue immagini è un altro tratto peculiare del suo stile.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 178.

Si veda, per esempio, la protratta immagine del frutto nel dialogo tra Santo ed Anima in *Gods Determinations*:

*Soul* . . .

And this is Clear: my Hopes do witherd ly;  
Before their buds breake out, their blossoms dy.

*Saint* When fruit do thrive, the blossom falls off quite:  
No need of blossoms when the seed is ripe.  
The Apple plainly prooves the blossoms were,  
Thy withered Hopes hold out Desires as Cleare.

*Soul* Alas! my Hopes seem but like blasted fruit:  
Dead on the Stoole before it leaves its root...<sup>87</sup>

e così via.

In altra poesia (non tra le migliori peraltro), che egli intitola, appunto, *Huswifery*, l'anima del poeta viene paragonata a un fuso, e la metafora è sviluppata sino al limite massimo:

Make me, O Lord, thy Spin(n)ing Wheele compleat;  
Thy Holy Worde my Distaff make for mee.  
Make mine Affections thy Swift Flyers neate,  
And make my Soule thy Holy Spoole to be,  
My Conversation make to be thy Reele,  
And reele the yarn thereon spun of thy Wheele<sup>88</sup>.

La poesia è stata altrove citata come caratteristica della consuetudine del Taylor di usare immagini domestiche, tono familiare e dimesso, in ossequio alle premesse della poetica puritana. Altro esempio, forse meno citato, di questa tendenza possono offrire i versi dell'ottava meditazione, su un versetto del Vangelo di Giovanni (VI, 15: «I am the living bread»):

The Purest Wheate in Heaven, his deare-dear Son  
Grinds, and kneads up into this Bread of life<sup>89</sup>.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 129.

O ancora, come s'è giustamente osservato, il discorso di Satana in *Gods Determinations*. E tuttavia, non si vede come una tal caratteristica possa, comunque, venir identificata come specificatamente puritana.

Per prima cosa la Bibbia stessa abbonda di immagini del genere, ne suggerisce nuove ad ogni pié sospinto, e, in secondo luogo, il discorso familiare, dimesso, l'uso di termini presi dalla vita di tutti i giorni, è, come ben si sa, tipico di tutta la poesia barocca.

Alla stessa poetica vanno ascritte altre caratteristiche della poesia del Taylor, quali l'uso di metafore geografiche (« *Or who can Cross the Main Pacisick o're. / Without a Vessell wade from shore to shore* »)<sup>90</sup>, o mediche (« *I'le surely come, Lord, fit mee for this feast / Purge me with Palma Christi from my sin. / With Plastrum Gratiae Dei, or at least / Unguent Apostolorum healing bring* »)<sup>91</sup>.

Anche barocca l'origine di determinati accorgimenti stilistici, quali quella di terminare alcune strofe successive, con lo stesso verso o con verso lievemente diverso, o di procedere per antitesi e simmetrie, che abbiamo visto in alcuni dei brani citati.

Questi ed altri suggerimenti dei poeti che lo hanno immediatamente preceduto il Taylor mette, tuttavia, a buon frutto. La sua vivacissima fantasia poetica, ed una singolare facilità d'espressione, riscattano la monotonia dei suoi temi. Ciò è specialmente vero nelle *Sacramental Meditations*, ove in un periodo di quarantaquattro anni, egli si è esercitato a comporre variazioni su un tema solo. E, più precisamente, nell'ambito del più vasto tema delle relazioni tra anima e Dio, che, come abbiamo visto, informa tutta l'opera del Taylor, le *Sacramental Meditations* sviluppano quello dell'adorazione e dell'umile riconoscenza dell'anima per il Sacrificio della Croce. È il tema che la liturgia cattolica affronta nelle preghiere dell'Elevazione:

Quid retribuam Domino pro omnibus quae retribuit mihi?  
Calicem salutaris accipiam et nomen Domini invocabo.  
Laudans invocabo Dominum et ab inimicis meis salvus ero.

<sup>90</sup> *Ibid.*, pp. 76-77.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 169.

Esso, come si è detto, si riveste di diverse immagini, quasi sempre vive, anche ove talune di esse si ripetano più e più volte. Una di queste è quella del recipiente umano in cui va versata la grazia divina: («Oh! fill my Pipkin with thy Blood red Wine: <sup>92</sup> — Then let thy Sweetspike sweat its liquid Dew / Into my Crystall Viall and there swim <sup>93</sup> — Thy Human Frame, my Glorious Lord, I spy / A Golden Still with Heavenly drugs filled») <sup>94</sup>. Ogni contesto, pur formalmente così simile ai precedenti ed ai successivi, conferisce a questi motivi ricorrenti, una nuova freschezza ed una nuova espressività.

Tra le qualità del Taylor non va, inoltre, dimenticata la sua sensibilità figurativa che gli ha dettato alcuni dei suoi più bei versi («... when the skies fall weeping Showers») <sup>95</sup>.

Dovremo perciò concludere che, se non sempre quella del Taylor può essere definita altissima poesia, è pur vero che tutta la sua opera ha tono di elevata dignità e va considerata come complessivamente valida. La sua non è forse arte che abbia sempre immediata comunicativa, ma, in compenso, essa regge anche ad una più attenta lettura e ad un più rigoroso vaglio critico, come un notevole esempio di chiarezza e di coerenza spirituale ed estetica.

BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 113.



## LA POESIA DI EMILY DICKINSON

Come tutti ormai sanno, il secolo XIX è il secolo nel quale la letteratura americana « si affaccia alla storia », cioè il secolo nel quale essa cessa di essere una provincia marginale della letteratura inglese e si presenta all'Europa con una sua propria parola, originale e imprescindibile. Però l'ordine nel quale l'Europa ha accolto questi nuovi scrittori americani non fu quello della loro nascita e degli anni del loro operare. Emily Dickinson (che visse dal 1830 al 1886) non fu conosciuta che dopo il 1890 e non ebbe fama fattiva che « fra le due guerre », cioè fra il 1915 e il 1940. In quel periodo, però, ella è stata certamente maestra di poesia, uno degli autori-modello per tutti i poeti di quella travagliatissima generazione, e non soltanto di quelli di lingua inglese. In Italia, fra i critici di cose moderne e fra i poeti giovani allora, ella ha conosciuto il culmine della sua fama proprio fra il 1930 e il 1940; e si potrebbero prendere a pietre miliari da un lato il numero di *Circoli* del Novembre-Dicembre 1933 « dedicato alla moderna poesia nordamericana » che appunto si apre con lei, e dall'altro il libro dei Cecchi, *Emily Dickinson*, pubblicato dalla Morcelliana nel 1939<sup>1</sup>.

Poi la guerra, a staccare davvero col ferro le nuove generazioni; e mi sembra che l'interesse dei poeti oggi giovani per la piccola Emilia, sia ormai di natura diversa, che essa non li tocchi più direttamente, come maestra di poesia. L'interesse suscitato cinque anni fa da *Bolts of Melody* non mi par comparabile, come qualità, con quello che suscitarono nel 1914 *The Single Hound*, nel '24 i *Complete Poems*, nel '30 e nel '37 le due edizioni della « Centenary Edition » dei *Poems*<sup>2</sup>. Però, proprio questo fatale allontanamento

<sup>1</sup> *Circoli*, Numero dedicato alla moderna poesia nordamericana, III (1933), 10-15; contiene cinque poesie tradotte da Giacomo Prampolini.

Emilio e Giuditta Cecchi, *Emily Dickinson*, Brescia, Morcelliana, 1939. Un mio saggio, « Appunti sulla poesia della Dickinson », uscì in *Letteratura*, n. 21 (gennaio-marzo 1942).

<sup>2</sup> E. D. non pubblicò in vita che tre poesie: *Valentine Extravaganza* nello *Springfield Republican* del 26 febbraio 1852, *The Snake* nello stesso giornale del 14

della poesia della Dickinson dalla poesia «attiva» ci dà il distacco a noi necessario perché essa sia valutata nella sua giusta luce, cioè senza i veli di un «gusto dell'epoca», sempre obnubilanti, e in questo caso anche anacronistici. Non mi sembra, dunque, che l'allontanamento segni la morte della poesia della Dickinson: che essa invece resista e rimanga (anche se ormai soltanto da leggere, e non più da seguire) mi sembra davvero un «sigillo» ed un segno di «immortalità» (son parole care alla Dickinson), un segno del suo valore assoluto, della sua raggiunta classicità.

Questa nostra maestra — di cui noi discutevamo al caffè (e ci pareva viva come un Eliot o come un Montale) — nacque ad Amherst, nel Massachusetts, il 10 dicembre 1830, da una famiglia borghese che proprio col padre di lei, Edward Dickinson, conobbe l'apogeo delle proprie fortune. Studiò all'Amherst Academy prima, poi, per l'anno 1847-48 al Mount Holyoke Female Seminary, oggi Mount Holyoke College. Ma alla fine dell'anno accademico fu giudicata troppo cagionevole di salute per proseguire gli studi e fu ricondotta a casa, contro il suo desiderio. Contro il suo desiderio; ma da Amherst non uscì più, se non per intervalli brevissimi: nel 1854 per un viaggio di poche settimane a Washington e a Filadelfia; e, molto più tardi, nel '64 e nel '65, per andare a Boston a farsi curare gli occhi. Tutto il resto del tempo sempre ad Amherst, e sempre più in casa; anzi, dopo il 1862 sempre in casa, fino alla morte, avvenuta il 15 maggio 1886.

Questi lunghi anni di reclusione volontaria (e gli ultimi 25 quasi di clausura) sono il primo, e il più appariscente, degli elementi obnubilanti, che ostacolano una retta lettura della poesia della Dickinson. Non si può negare al fatto biografico della sua reclusione

febbraio 1866, e *Success* nell'antologia *A Masque of Poets* curata dall'amica Helen Hunt (Boston, Roberts, 1878). Le sue poesie furono pubblicate a varie riprese: *Poems*, 1890; *Poems, Second Series*, 1891; *Poems, Third Series*, 1896; *The Single Hound*, 1914; *Complete Poems*, 1924 (riunisce i precedenti con aggiunte); *Further Poems*, 1929; *Poems*, 1930 (Centenary edition) e 1937 (include gli *Unpublished Poems*, 1936); *Bolts of Melody*, 1945. Solo in *Bolts of Melody* il testo non si presenta come più o meno alterato o corretto: ora però è uscita finalmente un'edizione condotta con criteri scientifici: *The Poems of Emily Dickinson*, edited by Thomas H. Johnson (Harvard University Press; Oxford University Press; London, Geoffrey Cumberledge, 1955, 3 volumi), ma io non ho ancora potuto vederla.

volontaria un vivace interesse di curiosità: tanto più conoscendo che negli ultimi anni ella vestì sempre costantemente di bianco; che per inginocchiarsi a cogliere o a curare i suoi fiori, ella usava un tappetino rosso; che riceveva pochissime visite, e che con i suoi rari ospiti spesso parlava non vista, dalla stanza accanto, lasciando la porta socchiusa; che faceva a quelli, o agli amici, doni di umili fiori, offerti con gesti ieratici. A questo si aggiungano le sue lettere: nelle quali si firma sì con nomi umilissimi («la vostra scolara», «la vostra allieva», «il vostro atomo», «il vostro gnomo»), ma che pur contengono atteggiamenti sì umili, ma anche decisi, a «maestra di vita interiore», così piene come sono di massime aforistiche, rivelazioni improvvise di punte di sensibilità, spesso in un linguaggio ermetico *ante litteram*. E se ora si aggiunge che molte delle poesie della Dickinson sono proprio poesie aforistiche ed ermetiche *ante litteram*, è evidente il rischio di sopravvalutare l'elemento biografico e di leggere non la personalità pratica in funzione di quella poetica, ma (al contrario, ed errando) quella poetica in funzione di quella pratica, e di lasciarsi affascinare dalla donna e non dal poeta. Se così facessimo, il nostro giudizio sulla sua poesia ne verrebbe conseguentemente viziato.

Si unisce questa nostra curiosità biografica con un'altra ancor più indiscreta. Sebbene la Dickinson non si sia mai sposata, non abbia avuto nemmeno nessun fidanzato ufficiale, la sua poesia accenna spesso ad un'esperienza amorosa conclusa; e questo, naturalmente, ha suscitato fin da principio la curiosità dei suoi lettori. Ad evitare, o meglio a sopprimere certe voci, i discendenti di lei lasciarono supporre prima, avvalorarono poi, la leggenda che fu per l'amore, castissimo, di un uomo ormai già sposato che Emilia si chiusc in casa sua come in un chiostro. È questa la leggenda corrente del Reverendo Charles Wadsworth, la quale fino a ieri ha avuto quasi valore di spiegazione ufficiale<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Un primo accenno si trova nell'introduzione a *The Single Hound* (Boston, Little, Brown & Co., 1914) scritta da Martha Dickinson Bianchi; e la stessa in *The Life and Letters of E. D.* (Boston, Houghton Mifflin Co., 1924) parlò di un «uomo sposato» di Filadelfia; questi fu identificato nel Rev. Ch. Wadsworth da Josephine Pollitt, *E. D., The Human Background of her Poetry* (New York, Harper & Bros., 1930), ma essa minimizzò l'episodio e indicò come «causa» il Maggiore Hunt, marito della grande amica di Emily, Helen Hunt Jackson. Genevieve Taggard,

Emilia e Charles Wadsworth si incontrarono a Filadelfia nella primavera del '54: lui, già ammogliato e già padre, era un bell'uomo dalla fascinosa predicazione; lei una ragazza di ventitré anni, piccolina, non bella, ma dai grandi occhi castani e dai molti capelli rossi, provinciale, introvertita e ipersensibile. Agli occhi nostri l'uomo e le sue prediche sembran mediocri, ma non così ai suoi contemporanei che lo ammiravano e si affollavano a udirlo. In una lettera del 1882, quando il Wadsworth era ormai morto da qualche mese, la Dickinson ce ne traccia un ritratto quasi d'eroe byroniano:

The griefs of which you speak were unknown to me, though I knew him a 'Man of Sorrow,' and once when he seemed almost overpowered by a spasm of gloom, I said, 'You are troubled'. Shivering as he spoke, 'My life is full of dark secrets,' he said. ... He was a dusk gem, born of troubled waters, astray in any crest below. Heaven might give him peace; it could not give him grandeur, for that he carried with himself to whatever scene<sup>4</sup>.

E quattro anni più tardi in un'altra lettera:

The last time he came in life I was with my lilies and heliotropes. Said my sister to me, 'The gentleman with the deep voice wants to see you, Emily,' — hearing him ask of the servant, 'Where did you come from?' I said, for he spoke like an apparition. 'I stepped from my pulpit to the train,' was his simple reply; and when I asked, 'how long?' — 'twenty years,' said he, with inscrutable roguery<sup>5</sup>.

Il ritratto è romantico: tuttavia un tale romanticismo non era in Emily Dickinson (e basterebbero le sue poesie a dimostrarlo), era forse nel Whicher che con la sua autorità avvalorò la leggenda di un amore tutto dalla parte di lei, era forse anche nei parenti

*The Life and Mind of E. D.* (New York, A. A. Knopf, 1930) volte invece vedere questa stessa causa in George Gould, che studiò all'Amherst College dal '46 al '50. Il nome di Charles Wadsworth è stato ripreso da George F. Whicher, *This Was a Poet: A Critical Biography of E. D.* (New York, Ch. Scribner's Sons, 1938) che ha avvalorato con la sua autorità la tesi suggeritagli dai familiari di lei; e così il nome del Rev. Charles Wadsworth è diventato quasi ufficiale. Recentemente Rebecca Patterson, *The Riddle of Emily Dickinson* (Boston, Houghton Mifflin Co., 1951) ha sostenuto l'omosessualità della Dickinson e indicato la solita «causa» del ritiro nella Kate Scott Anthon, ma su basi ancor meno credibili.

<sup>4</sup> *Letters of Emily Dickinson*, ed. Mabel Loomis Todd, New York, Harper & Bros., 1931, p. 346.

<sup>5</sup> *Letters*, pp. 429-30, 15 aprile 1886; questa ultima visita deve essere avvenuta intorno al 1880; cfr. un'altra relazione del medesimo episodio in *Letters*, p. 344, 22 agosto 1882.

della Dickinson, che per pregiudizi moralistici di dignità familiare mutilarono o esclusero dalla pubblicazione tante lettere della poetessa. Un amore potente ma casto, che travolge gli spiriti ma non la loro dirittura morale, faceva della Dickinson un'eroina romantica ed un'antenata illustre, «bella di gloria e di sventura», per dirla col Foscolo; e metteva a tacere le chiacchiere che circolavano a Amherst. Perché le chiacchiere c'erano. Nel 1881, quando la Mabel Loomis Todd, allora giovine sposa, si stabilì là e mostrò desiderio di conoscere la poetessa reclusa, Susan Dickinson, la cognata di Emily, la famosa «Sister Sue», si affrettò a metterla in guardia contro un invito che includeva anche il marito:

Sue said at that: "You will not allow your husband to go there, I hope!" "Why not?" I asked innocently. "Because they have not, either of them, any idea of morality," she replied with a certain satisfaction in her tone<sup>6</sup>.

E la Signora West, una delle ultime sopravvissute di coloro che avevano conosciuto la poetessa, aveva detto poco prima della sua morte (1932) alla figlia di un suo amico, parlando di Emily:

«Little hussy — didn't I know her? I should say I did. Loose morals. She was crazy about men»<sup>7</sup>.

Non sono testimonianze spassionate, e ci guarderemo bene dall'accettarle alla lettera; però ci fan certi che le chiacchiere c'erano; e d'altra parte sappiamo che avevano un fondamento di realtà. Leonard Humphrey, George Gould, Benjamin Newton, erano state simpatie giovanili forse, come tutte le ragazze hanno fra i sedici e i vent'anni, e sentite e manifestate dalla Dickinson, in quanto anima di poeta, forse più intensamente di quanto non fosse consueto là e allora, ma queste tre simpatie non erano sfuggite ai concittadini; poi era venuto l'episodio del Reverendo Charles Wadsworth (un uomo

<sup>6</sup> Millicent Todd Bingham, *Emily Dickinson: A Revelation*, New York, Harper & Bros., 1954, p. 59. A questo libro e ai documenti che essa riporta si deve la distruzione definitiva del mito dell'amore come causa della clausura della Dickinson (si veda particolarmente alle pp. 4-6).

<sup>7</sup> M. T. Bingham, *op. cit.*, p. 23.

sposato!) da loro giudicato più scandaloso che romantico. E i cittadini di Amherst sapevano, o sussurravano, che anche dopo il Reverendo Wadsworth c'erano stati altri amori: tale era forse apparsa a loro l'amicizia col Maggiore Hunt (un'amicizia intellettuale, colorata un po' d'erotismo, come tutto il mondo della Dickinson); qualcuno certamente sapeva del Giudice Lord<sup>8</sup>.

Quest'ultimo amore della Dickinson, che durò dal '78 o poco prima fino alla morte di lui (1884), è venuto alla luce per noi soltanto due anni fa, allorquando Millicent Todd Bingham ha finalmente potuto pubblicare i frammenti di lettere che Austin Dickinson aveva dato alla madre di lei, Mabel Loomis Todd, e che fino allora erano stati tenuti segreti, sempre sul punto di esser distrutti. Sono una trentina, alcuni di poche righe, altri di una pagina o due, e sono frammenti di lettere d'amore vibranti, caldissime, appassionate, alcuni certamente fra le più belle lettere d'amore che ci rimangano. Sono una minima parte di una corrispondenza che ci è testimoniata copiosa (più, naturalmente, da parte di lei che non di lui),<sup>9</sup> ma anche da questo poco rimasto qualcosa ci è dato di poter dedurre sull'atteggiamento sentimentale della Dickinson, particolarmente verso Charles Wadsworth.

Emily aveva conosciuto il giudice Lord si può dire da quando era nata, poiché Otis Lord, di diciotto anni maggiore di lei, era un amico di suo padre; l'amore fra i due, però, non deve essere nato (almeno secondo la Bingham) che dopo il 1877, cioè quando Lord era già vedovo, sia pure da poco, ma quando, osserviamo, il Reverendo Charles Wadsworth ancora viveva. Il mito dell'eternità dell'amore di Emily per Charles così si frantuma, e da quei frammenti traspare un amore sì non eterno ma non per questo meno intenso. Il ricordo di lui, infatti, dura oltre la morte, e si ritrova là, in quelle

<sup>8</sup> Cfr. M. T. Bingham, *op. cit.*, p. 87, frammento datato «Sunday» e si ricordi che la testimonianza della Signora West dianzi citata finisce «Even tried to get Judge Lord».

<sup>9</sup> M. T. Bingham, *op. cit.*, p. 13: «Sunday (Dec. 3, 1882)... I have written you, Dear, so many Notes since receiving one, it seems like writing a Note to the Sky-yearning and replyless — but Prayer has not an answer and get how many pray!».

lettere d'amore scritte ad un altro. Una volta ritorna anche il ricordo di Benjamin Newton, ma in posizione secondaria:

My Philadelphia [cioè Charles Wadsworth] has passed from Earth, and the Ralph Waldo Emerson — whose name my Father's Law Student [cioè Benjamin Newton] taught me, has touched the secret Spring. ... Your Sorrow [la perdita della moglie] was in Winter. One of our's in June and the other in November [i genitori di lei], and my Clergyman passed from Earth in Spring, but Sorrow brings it's own chill. Seasons do not warm it<sup>10</sup>.

La storia amorosa della Dickinson, spogliata così da ogni romanticismo di maniera, ci rivela una figura più umana e al tempo stesso più profonda. Dalle prime simpatie di giovinetta a questa passione che la travolge quasi cinquantenne si rivela a noi un'esperienza conclusa, almeno interiormente, qualcosa quindi di più che una fantasia virgionale cristallizzata per tutta la vita, quale voleva darci il moralismo dei suoi discendenti; e contro lo sfondo di un'anima amante davvero, e riamata, le sue poesie d'amore ritrovano quel rilievo, quella profondità e quell'intensità di colore che, a dire il vero, l'idea che tutto fosse un mero vagheggiamento riusciva ad offuscarci, anche se non avrebbe dovuto farlo. Se poi queste esperienze amorose siano state soltanto esperienze spirituali, o anche del corpo, questo non è possibile dirlo. Il timore col quale questi frammenti furono esclusi dalla pubblicazione da chi certamente sapeva qualcosa, il loro stesso ardore, potrebbe anche farcelo pensare; ma pur tuttavia questo stesso timore si può spiegare proprio come derivato soltanto dal calore delle frasi che, certamente, a una prima lettura, e in un ambiente assai più reticente del nostro, favorisce senz'altro l'interpretazione carnale. Però, conoscendo il valore totalitario delle esperienze spirituali della Dickinson e il suo stile che annulla deliberatamente ogni distinzione fra esperienza dello spirito ed esperienza del corpo, tale interpretazione appare assai meno perentoria. Ella scrive a un certo momento:

... to lie so near your longing — to touch it as I passed, for I am but a restive sleeper and often should journey from your arms through

<sup>10</sup> M. T. Bingham, *op. cit.*, pp. 85 e 13: frammenti datati 30 aprile 1882 e 3 dicembre 1882.

the happy night, but you will lift me back, want you, for only there I ask to be;

e si potrebbe pensare ad una notte d'amore, ma più tardi ella scrive:

It is strange that I miss you at night so much when I was never with you — but the punctual love invokes you as soon as my eyes are shut<sup>11</sup>;

e si comprende allora che quella notte d'amore era stata soltanto un'esperienza spirituale. Per di più nel frammento ora citato per primo si legge anche:

The 'Style' [la barriera] is God's — My Sweet One — for your great sake — not mine — I will not let you cross — but is all your's, and when it is right I will lift the Bars, and lay you in the Moss. You showed me the word... It is anguish I long conceal from you to let you leave me, hungry, but you ask the divine Crust and that would doom the Bread.

D'altra parte non è affatto essenziale alla lettura della poesia della Dickinson il sapere fino a che punto d'intimità sia giunta la sua relazione col Giudice Lord, o col Reverendo Charles Wadsworth, o con chi altri si voglia; ed è stato appena utile (anche se non necessario) eliminare la contraddizione fra la «vita romantica» della Dickinson tradizionale e la sua poesia di tutt'altro tono. Al massimo, dalla veridicità e dall'umanità biografiche del suo sentimento amoroso potremo trarre conferma all'interpretazione in profondità delle sue poesie, spesso fatteci oscure da nessi asintattici e da simboli particolari.

E come il suo amore per Charles Wadsworth ci si presenta ora non come unico e solo, ma inquadrato in uno sviluppo psicologico coerente, così anche la sua reclusione degli ultimi venticinque anni ci si presenta come l'apogeo di un processo psicologico cominciato assai prima dell'incontro di Filadelfia: il suo amor per la casa ha infatti data ben anteriore, come documentano le sue lettere giovanili.

<sup>11</sup> M. T. Bingham, *op. cit.*, pp. 82 e 91.

Allora la sua reclusione non era ancora un fatto, ma già era un'aspirazione. Aveva scritto nel '53 all'amica Abiah Root, e non era una scusa:

You asked me to come and see you — I must speak of that. I thank you, Abiah, but I don't go from home, unless emergency leads me by the hand, and then I do it obstinately, and draw back. Should I ever leave home, which is improbable, I will, with much delight, accept your invitation; till then, my dear Abiah, my warmest thanks are yours, but don't expect me<sup>12</sup>.

Se poi leggiamo le lettere che in quegli stessi anni ella scrisse al fratello Austin, si vedrà che da quelle traspare un desiderio della casa portato fino alla morbosità. È un desiderio che la Dickinson attribuisce al fratello, ma che in fondo è suo. Non le pare possibile che lontano da casa Austin possa essere felice; vi è come un rimorso per la felicità della casa tutta fatta di piccole cose, del pane nero appena sfornato, della frutta dell'orto, di cui essa è chiamata a godere e che invece è negata al fratello: e già allora la casa le appare come salvezza, come certezza di pace, anche come sicurezza interiore. Così gli scriveva nel '51:

Home is a holy thing, — nothing of doubt or distrust can enter its blessed portals. I feel it more and more as the great world goes on, and one and another forsake in whom you place your trust, here seems indeed to be a bit of Eden which not the sin of any can utterly destroy, smaller it is indeed, and it may be less fair, but fairer it is and brighter than all the world beside<sup>13</sup>.

La vera storia amorosa della Dickinson ci ha finalmente dimostrato coi fatti l'inutilità di cercare alla sua reclusione degli ultimi anni un motivo esterno: si tratta di un atteggiamento interiore già appassionato nel '51, già quasi stabilizzato nel '53, e finalmente assunto a norma di vita. La sua clausura (per cui si potrebbe agevolmente anche fare il nome di paranoia) a me pare quindi soltanto la concretizzazione di una forma di misticismo che esorbitava

<sup>12</sup> *Letters*, p. 55, 26 luglio 1853 (7).

<sup>13</sup> *Letters*, p. 88, autunno 1851.

dagli schemi consueti di una religione socialmente accettata, dipendente soltanto dalla religione personale della Dickinson, non puritana, non cristiana, ma certamente non atea. E con i fondatori di religioni la Dickinson ha in comune la tendenza a parlare per simboli, a costituirsi un rituale, a cercare una risposta al problema del tutto per intuizioni successive; sì che proprio dal suo atteggiamento a profeta, a maestra di vita interiore, derivano tanti dei suoi versi che non hanno altro valore che di suggestive illuminazioni senza che per altro si possa loro riconoscere il dono della bellezza. Comunque, però, anche dove a questa bellezza ella giunga, il suo sentimento non va mai disgiunto dalla sua vita interiore, né dai termini della sua «rivelazione personale»<sup>14</sup>.

Come ha detto acutamente Richard Chase, dalla sua solitudine spirituale la Dickinson riconobbe nella propria vita due momenti cruciali che ella disse sacramentali, i quali spezzano l'esistenza nettamente in tre parti: l'amore e la morte. Prima dell'esperienza amorosa (qui detta indifferentemente «amore» o «matrimonio») vi è la fanciullezza, tempo infelice di paure, di insufficienza e di desiderio inappagato («fame» e «sede» nella simbologia della Dickinson), tempo rotto solo saltuariamente da percezioni ingenue della bellezza del mondo; dopo l'esperienza amorosa vi è lo «stato regale» di «donna», o, come dice lei, di «moglie» o di «regina»; poi l'altro momento sacramentale, la morte, e dopo di quella l'immortalità<sup>15</sup>.

Questa, per la Dickinson, è realtà vera, questi sono i «termini personali» della sua Rivelazione, secondo i quali ella interpreta se stessa e tutto il mondo che la circonda: i due «momenti sacramentali» e l'immortalità sono per lei verità imprescindibili, assoluta certezza esterna ed interna; e come ne è stata condizionata la sua

<sup>14</sup> Cfr. Allen Tate, *Emily Dickinson* (1932) in A. Tate, *On the Limits of Poetry, Selected Essays, 1928-1948* (New York, The Swallow Press and Wm. Morris, 1948, pp. 199-213), p. 208: «their religious ideas (della Dickinson e di Donne), their abstractions, are momentiy toppling from the rational plane to the level of perception. The ideas, in fact, are no longer the impersonal religious symbols created anew in the heat of emotion, that we find in poets like Herbert and Vaughan. They have become for Donne the terms of personality; they are mingled with the miscellany of sensation. In Miss D., as in Donne, we may detect a singularly morbid concern, not for religious truth, but for personal revelation».

<sup>15</sup> Richard Chase, *Emily Dickinson*, New York, William Sloane Ass., 1951.

vida, così ne è condizionato il linguaggio della sua poesia. Infatti lo stato da cui parla la Dickinson poeta è sempre lo «stato uxorio» (o «regale» che dir si voglia): e da questo suo «stato uxorio» ella guarda raramente al passato, cioè alla sua fanciullezza; molto più spesso si volge invece al futuro: alla morte e all'immortalità che l'attendono.

Nella certezza dell'immortalità la morte non ha niente di terribile. Poiché non lascerà la «vita», ma uno «stato»; ella non sente rimpianto; attende veramente «il passaggio», come disse Gozzano di sé, «sercno come uno sposo e placido come un novizio». Amore e morte sono per lei, infatti, soltanto due esperienze spirituali; ciascuna delle quali annulla il tratto della vita passata, ma ne apre un altro, e migliore, nella vita futura. L'identificazione della morte (che in inglese, come in greco, è maschile) con l'amante non è mia, è della Dickinson, e nella sua poesia ritorna più volte, ma forse mai in versi così belli come questi:

Because I could not stop for Death,  
He kindly stopped for me;  
The carriage held but just ourselves  
And Immortality.

We slowly drove, he knew no haste,  
And I had put away  
My labor, and my leisure too,  
For his civility.

We passed the school where children played  
At wrestling in a ring;  
We passed the fields of grazing grain,  
We passed the setting sun.

We paused before a house that seemed  
A swelling in the ground;  
The roof was scarcely visible,  
The cornice but a mound.

Since then 'tis centuries; but each  
Feels shorter than the day

I first surmised the horses' heads  
Were toward eternity<sup>16</sup>.

Si notino la serenità del viaggio; l'accenno distaccato e lievissimo ai fanciulli che giocano, alla ruvidezza delle spighe, al tramonto del sole. Sono notazioni che compongono sì un paesaggio, ma che si caricano anche del valore spirituale di simboli dei tre stati della vita; ed anche l'identificazione della tomba con la casa è assai più d'un'immagine transitoria: la «casa» (nell'intero contesto dei versi di lei) è carica al massimo di connotazioni sentimentali.

L'immortalità si presenta alla Dickinson con la stessa certezza della sua vita mortale; ed anche a quella si volge la sua poesia, anticipandone l'esperienza nel sentimento:

Great streets of silence led away  
To neighborhoods of pause;  
Here was no notice, no dissent,  
No universe, no laws.

By clock 'twas morning, and for night  
The bells at distance called;  
But epoch had no basis here,  
For period exhaled<sup>17</sup>.

Si osservino l'uso del passato, e quel «here» che significa l'eternità, dai quali risulta l'effetto di una certezza assoluta; e si osservi anche l'uso sapiente dei sostantivi astratti, specialmente «neighborhoods of pause»; e poi ancora gli ultimi due versi, con i quali la Dickinson esprime il suo sentimento dell'immortalità, quasi fuori da ogni immagine sensoria. In altri suoi tentativi la Dickinson non mi pare altrettanto felice.

Il passaggio dallo «stato uxorio» allo «stato immortale» non implica dissoluzione, ma mutamento, anche se assoluto (quasi, verrebbe fatto di dire, come da crisalide a farfalla): soprattutto non implica l'idea del congiungimento con Dio. La Dickinson non è cri-

<sup>16</sup> *The Poems of Emily Dickinson*, ed. Martha Dickinson Bianchi and Alfred H. T. Hampson, London, J. Cape, 1937, p. 168.

<sup>17</sup> *Poems*, p. 193.

stiana; e le parole del cristianesimo le servono come punti di riferimento culturali, come a noi quelle della mitologia greco-romana. Dio, per la Dickinson, è soltanto il creatore di un mondo bello, ma non piacevole; che la Natura e la Morte governano come Suoi messi. Le relazioni di Dio con il Suo mondo, e quindi anche con l'uomo, sono altrettanto fredde e rigide che le leggi della fisica, volute da Lui: non c'è peccato, non c'è redenzione, non c'è amore; — e se la Dickinson parla con Dio (dice acutamente il Chase) non prega ma discute. E non è (aggiungo io) nemmeno un colloquio, — ché Dio, infatti mai le risponde: il più delle volte, è soltanto un porre in questione l'ordine del creato, sulla base della propria sofferenza particolare; e, rarissimamente, è un atto di ringraziamento per un momento di bellezza fugace. Chi trovasse troppo arrischiata questa mia ultima affermazione ripensi al finale di *The daisy follows soft the sun*:

We are the flower, Thou the sun!  
 Forgive us, if as days decline,  
 We nearer steal to Thee, —  
 Enamoured of the parting west,  
 The peace, the flight, the amethyst,  
 Night's possibility!<sup>18</sup>

Tali momenti, comunque, sono rari. Sotto lo sguardo freddo di Dio, la Morte ha una sua missione, quasi amorosa, da compiere; essa è, come l'Amore, quasi comprensibile, umana. La Natura, invece, non fa che dispiagare la sua fredda ed inesplicabile bellezza, per noi dolorosa. Chi non ricorda la famosa poesia *There's a certain slant of light*, forse la sua più bella?

*There's a certain slant of light,*  
*On winter afternoons,*  
*That oppresses, like the weight*  
*Of cathedral tunes.*

*Heavenly hurt it gives us;*  
*We can find no scar,*

<sup>18</sup> *Poems*, p. 172.

But internal difference  
Where the meanings are.

None may teach it anything,  
'Tis the seal, despair, —  
An imperial affliction  
Sent us of the air.

When it comes, the landscape listens,  
Shadows hold their breath;  
When it goes, 'tis like the distance  
On the look of death<sup>19</sup>.

È certamente una delle più costruite fra le sue poesie; e non ha, a mio giudizio, altro tema che la dolorosa tristezza del pallido pomeriggio invernale, uno dei tanti momenti della natura. Ma vi si osservi, la tendenza all'astrazione nel vocabolario la quale qui coglie un momento di sospensione, una vibrazione improvvisa. Ugualmente in un'altra sua poesia, meno nota, più breve, ma altrettanto bella:

I think the root of the Wind is Water,  
It would not sound so deep  
Were it a firmamental product,  
Airs no Oceans keep —  
Mediterranean intonations,  
To a Current's ear  
There is a maritime conviction  
In the atmosphere<sup>20</sup>.

Non si può negar la bellezza di questa natura, colta dal poeta così, non nelle sue forme ma nel suo trapassare da una forma nell'altra. Ma è una natura fredda, insensibile in sé, e dolorosa per l'uomo; e anche qui, l'uso dei sostantivi astratti, la tenuità dei particolari realistici, accentuano la freddezza e il distacco. Sicché, non fa meraviglia che davanti al mondo circostante, la Dickinson si senta infinitamente piccola, «atomo», «gnomo» (come diceva nelle sue lettere), e sorella delle cose più piccole della natura, del pettirosso, dell'ape, della cocciniglia, della margherita. E non fa meraviglia che

<sup>19</sup> *Poems*, p. 108.

<sup>20</sup> *Poems*, p. 240.

anche nella sua poesia ella si rifugi nella casa come nell'unico mondo possibile nel quale ella possa sentirsi sicura. È questo uno dei lati più appariscenti della poesia della Dickinson; è l'atteggiamento psicologico che più condiziona il suo linguaggio poetico (per la buona e per la cattiva fortuna); e bisognerà ben intendere tutto il valore sentimentale, penetrare la connotazione dickinsoniana della parola più umile, proprio per capire la poesia della Dickinson nelle sue più alte espressioni. Si veda, ad esempio, una poesia famosa sì, ma di cui sono stati dati giudizi ed interpretazioni contrastanti: *I dreaded the first robin so.* In essa (a parer mio) si narra il passaggio dalla «fanciullezza» allo «stato uxorio» (qui simboleggiato dal simbolo «Regina del Calvario»), e si esprime il primo terrore dell'amore (affine al terror della morte) fino al suo meraviglioso quietarsi nell'estasi. Il pettirosso, le giunchiglie, l'erba e le api, non sono tanto «simboli» quanto immagini del sentimento:

I dreaded that first robin so,  
But he is mastered now,  
And I'm accustomed to him grown, —  
He hurts a little, though.

I thought if I could only live  
Till that first shout got by,  
Not all pianos in the woods  
Had power to mangle me.

I dared not meet the daffodils,  
For fear their yellow gown  
Would pierce me with a fashion  
So foreign to my own.

I wished the grass' would hurry,  
So when 'twas time to see,  
He'd be too tall, the tallest one  
Could stretch to look at me.

I could not bear the bees should come,  
I wished they'd stay away  
In those dim countries where they go:  
What words had they for me?

They're here, though; not a creature failed,  
 No blossom stayed away  
 In gentle deference to me,  
 The Queen of Calvary.

Each one salutes me as he goes,  
 And I my childish plumes  
 Lift, in bereaved acknowledgment  
 Of their unthinking drums<sup>21</sup>.

In misura minore, ma nello stesso modo in cui lo fanno le cose della natura, le parole della casa e del suo *mundus muliebris* ottocentesco condizionano il linguaggio poetico della Dickinson. La «casa» (abbiam visto) è il rifugio costante e sicuro della Dickinson, ed è quindi facile trovare immagini che nascono spontaneamente da un mondo muliebre e casalingo, tutto femminile, strano al nostro vocabolario poetico, ancora prevalentemente naturalistico e maschile. In questa poesia, non tutta bella, queste immagini sono significative: si esprime in esse, ed in esse sole, il tema sentimentale dell'attesa d'amore:

If you were coming in the fall,  
 I'd brush the summer by  
 With half a smile and half a spurn  
 As housewives do a fly.

If I could see you in a year,  
 I'd wind the months in balls,  
 And put them each in separate drawers,  
 Until their time befalls<sup>22</sup>.

In un'altra (questa bella veramente) l'atteggiamento casalingo condiziona la visione di un tramonto che si presenta come una pioggia di gioielli:

She sweeps with many-colored brooms,  
 And leaves the shreds behind;  
 Oh, housewife in the evening west,  
 Come back and dust the pond!

<sup>21</sup> *Poems*, p. 73.

<sup>22</sup> *Poems*, p. 128.

You dropped a purple ravelling in,  
 You dropped an amber thread;  
 And now you've littered all the East  
 With duds of emerald!

And still she plies her spotted brooms,  
 And still the aprons fly,  
 The brooms fade softly into stars —  
 And then I come away<sup>23</sup>.

Non sarà forse sfuggito al lettore in quest'ultima poesia un certo contrasto verbale fra gli atteggiamenti «domestici» della seramessaia e i suoi colori, espressi in termini di gioielleria, di pietre preziose; contrasto che in questa poesia è per me una delle ragioni più profonde della sua bellezza. Le pietre preziose, ora sciolte, ora composte in tiare e diademi, sono un altro degli elementi appariscenti del vocabolario della Dickinson; e la critica spesso l'osserva, unendo questo amore per la gioielleria con l'altro, ugualmente appariscente, per certi nomi geografici di paesi lontani, come «Tunisi», «Potosi», «Zanzibar», «Kashmir», e tanti altri; a questo gruppo, però, bisognerà ben aggiungere quelle parole astratte, tolte dal linguaggio della filosofia o della geometria, delle quali pur abbondano i versi della Dickinson. Senza quest'ultime il raggruppamento non solo è incompleto, ma anche ci induce in errore, poiché potrebbe farci pensare che parole come «smeraldi» e «rubini», «Tunisi» e «Zanzibar», fossero un residuo di «amor sensuale della parola», e questo sarebbe diminuire la Dickinson, anche se noi sappiamo per certo che ella lesse il dizionario e vi scelse le sue parole con estremo rigore. Però, se uniamo queste parole sonanti con quelle altrettanto sonore del linguaggio matematico e filosofico, e, soprattutto, se le poniamo a contrasto con quelle, umilissime, della natura minima e degli oggetti casalinghi, anch'esse pur frequentissime, vedremo subito che esse non hanno soltanto il valore retorico di «belie parole».

Nelle due contrastanti sezioni del suo vocabolario si rispecchiano infatti i due momenti del mondo della Dickinson: quello della realtà immediata, e quello dell'evasione fantastica. Le erbe, i fiori, gli

<sup>23</sup> *Poems*, p. 87.

uccellini e gli insetti, sono quelli del suo giardino; i gomitoli, i cassetti, gli scialli, le porte socchiuse, sono oggetti della sua casa; anche il cielo (se rosso, verde o giallo) è quello che si vede dalla sua finestra. Ma Tunisi e il Kashmir, gli smeraldi e i rubini, la circonferenza e l'eternità, sono la sua evasione: ora verso un mondo fantastico, ricco di colori più smaglianti e di forme più piene; ora verso un mondo interiore di assoluta intellettualità. Il contrasto fra i due momenti, però, non sussiste che per noi che lo poniamo; l'ultima clausura di Emily, i suoi atteggiamenti ritualistici, sono al tempo stesso interiorizzazione della vita pratica ed esteriorizzazione di quella sentimentale; a maggior ragione lo sono i suoi versi e la sua poesia. La scissione avviene, come sempre, nella non-poesia: in quei versi (e son molti) nei quali la Dickinson voleva esprimere qualcosa che però non ha espresso: e lì allora si sentono contrasti di lingua, rime e versi che non tornano, scorie culturali. Ma nelle sue «poesie», in quei versi in cui la Dickinson tocca la sfera sublime dell'arte, i contrasti scompaiono in una forma di bellezza, nuova e nient'altro che sua.

Occorreva dir tanto, per chiarire il peso e l'importanza di certi tentativi di descrizione della poesia della Dickinson in termini di storia letteraria; tentativi che sono già stati fatti, che si ripetono, e che si seguiranno a far ancora. Per essi si è sentito parlare, fin dalla prima critica, di una Dickinson metafisica (in senso inglese, cioè, noi diremmo, barocca); poi (ed è colpa mia) di una Dickinson crepuscolare; poi ancora (e questo è il Chase) di una Dickinson rococò; e si potrebbe anche parlare di una Dickinson parnassiana. Se queste parole vengono usate come punti di riferimento culturale, e per denotare affinità di sentimento o di tecnica (in ogni caso parziali in ambedue i termini) nessuno potrà negarne la validità. Chi potrà negare che la poesia dianzi citata, *She sweeps with many-colored brooms*, non abbia in sé alcunché di metafisico, di barocco? Chi potrebbe negare che *Dear March, come in*<sup>24</sup> non abbia un qual-

<sup>24</sup> *Poems*, p. 111; LXXXVII. «Dear March, come in! / How glad I am! / I looked for you before. / Put down your hat — / You must have walked — / How out of breath you are! / Dear March, how are you? / And the rest? / Did you leave Nature well? / Oh, March, come right upstairs with me, / I have so much to tell!».

cosa di crepuscolare che par quasi ravvicinarla al nostro Corazzini? o che non siano assolutamente crepuscolari, queste immagini che traggo da *I know some lonely houses off the road*:

How orderly the kitchen'd look by night,  
With just a clock, —

...  
A pair of spectacles ajar just stir —  
An almanac's aware;

oppure:

There's plunder, — where?  
Tankard, or spoon,  
Earring, or stone,  
A watch, some ancient brooch  
To match the grandmamma,  
Staid sleeping there<sup>25</sup>.

O chi potrebbe negare il tono parnassiano di questa bella poesia, altrettanto famosa?:

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

Light laughs the breeze in her castle of sunshine;  
Babbles the bee in a stolid ear;  
Pipe the sweet birds in ignorant cadence, —  
Ah, what sagacity perished here!

Grand go the years in the crescent above them;  
Worlds scoop their arcs, and firmaments row,  
Diadems drop and Doges surrender,  
Soundless as dots on a disc of snow<sup>26</sup>.

Sono però affinità momentanee, punti di convergenza causali di sensibilità che in realtà partono da momenti culturali diversi e vanno in direzioni diverse. Ma quando si parla di poesia metafisica e di rococò, si vuol dire, forse, qualcosa di più. Naturalmente, non si po-

<sup>25</sup> *Poems*, p. 9, vv. 13-14, 19-20, 25,30.

<sup>26</sup> *Poems*, p. 158.

teva fare questione di fonti dirette coi crepuscolari e coi parnassiani; coi poeti metafisici del Seicento inglese, invece, si poteva fare ed è stata fatta, senza nessun risultato. La Dickinson certamente ne conosceva qualcosa (non foss'altro che per averne letto a scuola), ma non si è trovato, ch'io sappia, né in Donne, né in Crashaw, né in Vaughan, né in Herbert, nessuna imitazione diretta, soltanto «una certa affinità spirituale»; sulla quale si è anche insistito. A mio giudizio però la Dickinson non ha tanto un'affinità spirituale con i metafisici, quanto invece un'«affinità di problemi tecnici», sia pure a termini invertiti. I metafisici inglesi partono da un'esperienza spirituale; e sia questa un'esperienza amorosa o un'esperienza religiosa, il problema è pur sempre quello di rendere in termini reali una esperienza metafisica. Nella Dickinson è il contrario: ella vuole interiorizzare, metafisicizzare, la realtà, sia quella esterna delle cose e degli avvenimenti, sia quella interna dei sentimenti e delle sensazioni: ella vuole (come forse avrebbe detto ella stessa) trovarvi un significato. Lo dimostra, se non foss'altro, l'enorme numero delle sue «poesie gnomiche» che non son poesia, ma soltanto definizioni e massime in versi; lo dimostrano, ad apertura di libro, passi e passi delle sue lettere; ma lo dice anche, e meglio, la sua poesia. Si ricordino, per la natura interiorizzata, *There's a certain siant of light*, e l'altra, altrettanto bella, *As imperceptible as grief*<sup>27</sup>, sullo sparire dell'estate: per la metafisicizzazione dei sentimenti si ascolti questa interiorizzazione del dolore:

Pain has an element of blank;  
It cannot recollect  
When it began, or if there were  
A day when it was not.

It has no future but itself  
Its infinite realms contain  
Its past, enlightened to perceive  
New periods of pain<sup>28</sup>.

Quando il Chase, recentemente, ha parlato di uno stile *rococò* della Dickinson, egli è andato, forse, più a fondo che non coloro

<sup>27</sup> *Poems*, p. 89.

<sup>28</sup> *Poems*, p. 12.

che hanno subito accennato ai poeti metafisici del Seicento. Sulla scorta di Egon Friedell, egli par quasi fare del rococò un altro dei «momenti eterni dello spirito» e dare alle minuscole perfezioni della Dickinson, al suo «gioco», al suo *wit*, un valore di evasione, di fuga dal dolore insito nella vita. Cosicché la Dickinson, non solo presenterebbe «l'unica versione americana del rococò»; ma anche tutta la sua poesia potrebbe definirsi come una «combinazione» del rococò e del sublime; quest'ultimo inteso proprio secondo Burke, cioè come «lo stato nel quale tutti i moti dell'animo son sospesi, con qualche venatura d'orrore».

Come una Dickinson metafisica poteva accettarsi solo in senso tecnico, così una Dickinson «rococò e sublime» può accettarsi soltanto in senso psicologico o, vagamente, stilistico. Per la Dickinson la poesia non è un gioco, né una cosciente evasione dalla realtà; è la realtà: interiorizzata, metafisicizzata, ma pur sempre la realtà; anzi, l'unica, quella che ha finalmente un significato. E per di più, non vi è «orrore» nella poesia della Dickinson, ma solo, per riprendere la definizione di Burke, «un certo senso di sospensione, di attesa», che però (come vedremo) ha tutt'altro valore.

Questo, naturalmente, riferito a quei versi della Dickinson che son poesia, cioè in termini poveri, alle sue «poesie belle», a quelle nelle quali ella veramente si esprime. Le quali poesie (come in ogni *opera omnia*) son poche, assai poche, ché le altre, scherzi, ghiribizzi, sfoghi, appunti, brevi epistole e che altro si voglia, pur essendo la maggioranza non son poesie ma letteratura; e qui, allora, tutti i termini letterari sono validi (singolarmente e volta per volta) come definizioni sommarie di stili, come pseudoconcetti da usarsi per brevità di discorso. In questo senso puramente letterario si può parlare di una Dickinson rococò e americana, e assai più precisamente che non di una Dickinson metafisica: certi suoi aforismi, certe sue notazioni, che non hanno bellezza, hanno per altro la grazia delle porcellane di Sèvres, anche se in forme diverse. Son così molti, moltissimi dei suoi delicati epigrammi; non così, però, la sua poesia.

La poesia della Dickinson mi pare consistere invece nella sua interiorizzazione della realtà: sia essa la realtà quotidiana della sua

casa e del giardino e di ciò che di là si vede, sia essa la realtà fantastica dei suoi paesi di evasione, geografici o geometrici. Tutti quanti gli oggetti della realtà sono per lei « parole » del linguaggio di Dio (del Dio soltanto creatore nel quale crede la Dickinson); e come le parole hanno un suono ed un significato, così anche le creature debbono avere un significato, oltre che una forma o un colore. Un significato verso l'eterno. Ma si badi. La poesia della Dickinson non è nei significati più o meno remoti che ella si illuda di aver trovato negli oggetti e di dirci: là, anzi, non è: la sua poesia è in questo sentimento del significato del mondo, e della sua continua inessibilità. Una figura geometrica astratta, un guizzo di luce che scompare, una presenza improvvisa di qualcosa che è e che non è; e la certezza che tutto ciò deve pur significare qualcosa e avere un senso per qualcuno; questa è la sua poesia: una domanda, non una risposta. In altri termini è l'eterna domanda dell'uomo davanti al creato, che essa trasporta, con sensibilità più scoperta, davanti alle minime cose o ai grandi problemi, senza far distinzione fra quelli e senza distinguere fra le cose sensibili e i moti interni dell'animo. (Di qui il fascino strano di certi suoi accostamenti verbali inconsueti). Così dalla sua poesia torna a noi quel senso di sospensione, di illuminazione improvvisa, inafferrabile, inesplorabile ed indicibile, eppur certa e reale. Amare e morire sono gli unici due atti di « comunione » (ecco perché « sacramentali ») che l'uomo possa comprendere e quindi anche dire: gli altri atti di Dio li vediamo eppure ci sfuggono. Questo è (a mio giudizio) il « messaggio » che la sua poesia manda al mondo; e poiché è poesia lo manda in bellezza.

SERGIO BALDI

## SCENOGRAFIE DI HAWTHORNE E IL DILEMMA DELL'ARTISTA

Basta uno sguardo alla recente bibliografia di Hawthorne per rendersi conto di quanto l'attenzione della critica si sia andata concentrando sul suo simbolismo; non solo i deliberati simboli di una lettera scarlatta o di una pianta venefica, ma il suo più sottile uso di maschere e di specchi, di veli e di ritratti nel tentativo di rappresentare le ambiguità di cui egli, come artista, era tanto profondamente consapevole. Hawthorne li impiegò con tale efficacia che Henry James, di fronte a molti problemi analoghi e comprendendo quel che il suo grande predecessore aveva fatto con una lucidità ancor maggiore di quella di Hawthorne stesso, si impadronì di tutto quell'apparato per mettere in luce la propria consapevolezza delle ambiguità e delle ambivalenze che sostanziano l'esistenza umana, in un modo che non è stato ancora completamente esplorato.

A parte, tuttavia, i simboli più noti, vorrei ora esaminare il modo in cui Hawthorne impiega nelle sue narrazioni tende e tendaggi. Tali implementi dell'arredamento si insinuano nelle descrizioni delle stanze senza che l'autore o il lettore si rendano conto con precisione della loro esistenza: eppure hanno un considerevole valore psicologico, tanto maggiore in quanto l'uso che ne fa lo scrittore può essere considerato in parte inconscio, e perciò tanto più rivelatore di certi aspetti della sua personalità.

È significativo che Melville, la cui istintiva intuizione critica fu più acuta di quella dei molti suoi successori, fin dalla prima lettera inviata a Hawthorne rivolgesse immediatamente l'attenzione ai tendaggi, all'inizio della sua esplorazione della *House of the Seven Gables*:

'The House of the Seven Gables: A Romance, By Nathaniel Hawthorne. One vol. 16mo, pp. 344'. The contents of this book do not belie its rich, clustering romantic title. With great enjoyment we spent almost an hour in each separate gable. This book is like a fine old chamber, abundantly, but still judiciously furnished with precisely that sort of

furniture best fitted to furnish it. There are rich hangings, wherein are braided scenes from tragedies! There is old china with rare devices, set out on the carved buffet; there are long and indolent lounges to throw yourself upon; there is an admirable sideboard, plentifully stored with good viands; and finally, in one corner, there is a dark little black-letter volume in golden clasps, entitled 'Hawthorne, a Problem'<sup>1</sup>.

Spesso naturalmente tende e tendaggi sembrano avere solo un valore scenografico. Tali sono le tende intorno al letto di Phoebe in *The House of the Seven Gables*, che ricordano la storia della casa:

'There were curtains to Phoebe's bed, a dark antique canopy, and ponderous festoons of a stuff which had been rich, and even magnificent, in its time; but which now brooded over the girl like a cloud, making a night in that one corner, where elsewhere it was beginning to be day'<sup>2</sup>.

Eppure perfino in questo caso si scopre una diversa e più importante funzione delle tende di Hawthorne: quella di lasciar penetrare o escludere la luce del sole. Quando si pensi a quanto spesso le tenebre rappresentino per Hawthorne il «male», al fatto che per lui la notte è il tempo in cui le streghe cavalcano nel cielo e il demonio percorre la terra, il tempo in cui la verità è velata, in cui Dimmesdale, Hester e Pearl stanno uniti sulla piazza del mercato; quando si pensi alla spera di sole che inseguiva Pearl nella foresta come il raggio di un riflettore, ma scompare quando la madre tende la mano verso quel cerchio magico; quando si pensi, infine, al suo impiego della luce e dell'ombra in tutta la scena della foresta in *The Scarlet Letter*, ci si renderà conto dell'importanza della frase che segue il passo citato in *The House of the Seven Gables*:

The morning light, however, soon stole into the aperture at the foot of the bed, betwixt those faded curtains.

Ecco, con la presenza di Phoebe (è questo il suo primo risveglio nella casa di cui è la nuova ospite) un raggio di luce si apre la via nell'antica e tenebrosa dimora.

<sup>1</sup> Dalla prima lettera di H. Melville a Hawthorne, marzo 1851; in *Herman Melville, Representative Selections*, ed. by W. Thorp, New York, ABC, 1938, p. 387.

<sup>2</sup> *The House of the Seven Gables*, p. 92. Tutte le citazioni dalle opere di Hawthorne sono tratte dalla *Riverside edition* (Boston e New York, 1883).

Questo è l'inizio; la scena finale del romanzo, quando Phoebe apprende la morte del giudice Pyncheon e accetta la mano di Holgrave, avviene in una stanza in cui:

the sunshine came freely into all the uncurtained windows of this room, and fell upon the dusty floor<sup>3</sup>.

La maledizione che pesava sulla vecchia casa è stata allontanata; quella maledizione operante all'inizio del libro in ambienti oscurati, come nel caso dell'incospicibile assassinio del colonnello Pyncheon, trovato morto nel suo studio, che era:

a handsomely furnished room of moderate size, somewhat darkened by curtains<sup>4</sup>.

Si ricordi a questo proposito che nella già citata prima lettera a Hawthorne, il Melville, consapevole del *leit-motiv* delle tende che percorre tutto il libro, riassume l'impressione ricevuta da *The House of the Seven Gables* con queste parole:

We think that the book, for pleasantness of running interest, surpasses the other works of the author. The curtains are more drawn; the sun comes in more, genialities peep out more.

Come l'oscurità è per Hawthorne emblema del male, così le sue tende, ovvio mezzo per escludere la luce del sole, comunicano lo stesso senso di minaccia.

Non diversamente Miriam, destinata a portare il peso della colpa in *The Marble Faun*, viene presentata all'inizio di quel romanzo nel suo buio studio, ove imposte sono aggiunte alle tende quasi a sottolineare la decisione di Hawthorne di escludere la luce:

The windows were closed with shutters, or deeply curtained, except one which was partly open to a sunless portion of the sky, admitting only from high upward that partial light, which, with its strongly marked contrast of shadow, is the first requisite towards seeing objects pictorially<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>5</sup> *The Marble Faun*, p. 57.

È interessante notare come, benché l'ovvio effetto di questa mezza luce sia quello di creare la sinistra atmosfera di «male», come in *The House of the Seven Gables*, Miriam spieghi la semi-oscurità come condizione necessaria dell'artista: il che può forse esser considerato come ulteriore espressione dei frequenti dubbi di Hawthorne sul valore morale della sua vocazione artistica:

« We artists purposely exclude sunshine, and all but a partial light » said Miriam, « because we think it necessary to try and put ourselves at odds with nature before trying to imitate her. That strikes you very strangely, does it not? But we make very pretty pictures sometimes with our artfully arranged lights and shadows »<sup>6</sup>.

Se in ciò è implicita una condanna dell'artista, lo è dell'artista in quanto sperimentatore distaccato che gioca con la vita, opponendo ombra e luce al solo scopo di raggiungere un effetto pittorico. Hawthorne non avrebbe mai potuto accettare completamente come sua la giustificazione, offerta da Miriam, che tale gioco «a volte produceva quadri molto graziosi».

Le tende delle quali Hawthorne sembra essersi maggiormente preoccupato son quelle del salotto della pensione ove alloggia Zenobia in *The Blithedale Romance*. Benché abbiano qualcosa di minaccioso, non si tratta più qui della luce che lasciano entrare, ma dei segreti che lasciano trapelare. Dapprima si direbbe che Hawthorne voglia superare se stesso nella sua propensità per le complicazioni: le tende, infatti, come le vede Miles Coverdale (il narratore della vicenda) dal suo osservatorio, che è poi la finestra di un albergo situato di fronte alla pensione, sono a loro volta nascoste da fodere:

There were no signs of present occupancy in the suite of rooms; the curtains being enveloped in a protective covering which allowed but a small portion of their crimson material to be seen<sup>7</sup>.

Potrebbe essere una delle stanze di Henry James, in cui i mobili coperti dalle fodere e la sospensione della vita lasciano soltanto i problemi insoluti ad attendere nel vuoto per aggredire l'intruso.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 57.

<sup>7</sup> *The Blithedale Romance*, p. 492.

E qui l'intruso (poiché in seguito tale si dimostra) è il più jamesiano dei personaggi di Hawthorne, quel Miles Coverdale che narra in prima persona la storia di *The Blithedale Romance*, e che ci dice appunto come, riprendendo la sua osservazione il mattino successivo dalla stessa finestra, non veda dapprima nulla di diverso nel salottino di fronte. Ma Hawthorne ha già incominciato col rimuovere le fodere:

The damask curtains of the drawing-room, on the first floor, were now fully displayed, festooned gracefully from top to bottom of the windows, which extended from the ceiling to the carpet<sup>8</sup>.

Ora si comprende a che cosa mirasse: la messa in scena è pronta, il pubblico è al suo posto; le tende sono il sipario di un teatro, quasi a sottolineare il distacco dello spettatore. Un momento dopo ha inizio l'azione del dramma:

... directing my eyes thitherward, I beheld — like a full length picture, in the space between the heavy festoons of the window curtains — no other than Zenobia!<sup>9</sup>.

Ella si volge altrove, ma un momento dopo:

there she stood again between the heavy festoons of the crimson curtains.

Il color cremisino, che il giorno prima era stato soltanto intravisto sotto le fodere delle tende, viene ora sottolineato; e basterà ricordare la lettera scarlatta, o la «voglia» cremisi della protagonista del racconto *The Birthmark*, o il fiore di Zenobia al momento della sua prima comparsa in *The Blithedale Romance*, per rendersi conto che tale colore, con la sua suggestione di ricchezza, era sospetto a Hawthorne. Ed ora, alla comparsa di Westervelt accanto a Zenobia, Hawthorne stesso adotta il linguaggio del teatro, anche se si tratti di una logora metafora:

But another personage was now added to the scene.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 496.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 496.

E le riflessioni di Coverdale, lo spettatore, sono sullo stesso tono:

The curtain fallen, I would pass onward with my poor individual life.

La scena e il capitolo si chiudono con una più elaborata similitudine teatrale:

The next moment, she administered one of those pitiless rebukes which a woman always has at hand, ready for any offence (and which she so seldom spares on due occasion), by letting down a white-linen curtain between the festoons of the damask ones. It fell like the drop curtain of a theatre, in the interval between the acts<sup>10</sup>.

L'atto seguente ha luogo quella sera stessa, la scena è la medesima del precedente: ma questa volta lo spettatore sale sul palcoscenico, se non altro per discutere appunto la sua posizione di spettatore. E tuttavia, quasi che Hawthorne fosse restio a togliere l'ultimo dei veli, gli mostra dapprima la scena dall'esterno, mantenendo fino all'ultimo momento possibile l'effetto del teatro:

When I returned to my chamber the glow of an astral-lamp was penetrating mistily through the white curtains of Zenobia's drawing-room. The shadow of a passing figure was now and then cast upon this medium, but with too vague an outline for even my adventurous conjectures to read the hieroglyphic that it presented<sup>11</sup>.

Quel che interessa particolarmente in questa scena teatrale è che il pubblico è costituito dal narratore, dall'osservatore, che tanto spesso in Hawthorne equivale all'artista, e che immediatamente si mette a discutere la questione della tenda (o sipario) abbassata, e del suo diritto di «curiosare»:

It is really impossible to hide anything in this world, to say nothing of the next. All that we ought to ask, therefore, is that the witnesses of our conduct, and the speculators on our motives, should be capable of taking the highest view which the circumstances of the case may admit. So much being secured, I, for one, would be most happy in feeling myself followed everywhere by an indefatigable human sympathy<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 501.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 504.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 505.

Come accade tanto di frequente nelle opere di Hawthorne, siamo qua ricondotti alla questione della coscienza dell'artista. Egli danna in eterno sia Ethan Brand (nel racconto omonimo) che Roger Chillingworth (in *The Scarlet Letter*) perché la loro curiosità scientifica costituisce una violazione dell'anima umana. Miles Coverdale non subisce lo stesso trattamento in quanto egli è giustificato dal fatto di essere quasi innamorato di Zenobia, e profondamente (benché non convincentemente) innamorato di Priscilla; ma neppur lui si sottrae ad una sferzata:

« We must trust for intelligent sympathy to our guardian angels, if any there be » said Zenobia. « As long as the only spectator of my poor tragedy is a young man at the window of his hotel, I must still claim the liberty to draw the curtain »<sup>13</sup>.

Frase questa che ci fa ricordare l'osservazione di Hawthorne stesso sul proprio carattere chiuso:

A cloudy veil stretches across the abyss of my nature. I have, however, no love of secrecy and darkness. I am glad to think that God sees through my heart, and if any angel has power to penetrate it, he is welcome to know everything that is there. Yes, and so may any mortal who is capable of full sympathy, and therefore worthy to come into my depths<sup>14</sup>.

Come si vede, egli pone qua all'indagine del cuore e dell'animo umano le stesse condizioni enunciate da Zenobia e da Coverdale, e con parole molto simili. Solo la « simpatia » può riscattare e giustificare tale indagine. Fu in grazia di questa qualità (che, incidentalmente, permise a Milton di creare il suo Satana), posseduta da Hawthorne in abbondanza, che egli poté dar vita alla figura di Ethan Brand, e riversare un torrente di sole (negato a Hester un momento prima) sul capo degli amanti colpevoli nella foresta, in *The Scarlet Letter*.

Abbiamo veduto come Hawthorne si giovasse delle tende per

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 505.

<sup>14</sup> Il passo è citato da Henry James nel suo libro su Hawthorne, ristampato ora in *The Shock of Recognition*, ed. by E. Wilson, nuova ediz., New York, 1955.

gettare la luce e l'ombra simboliche laddove ne aveva bisogno nei suoi racconti, e abbiamo visto come le tende di una stanza potessero venir impiegate come il sipario di un teatro, per raggiungere un effetto drammatico e per richiamare contemporaneamente l'attenzione sulla ambigua situazione del narratore e dell'artista. Ma credo che un esame delle *curtained rooms*, delle stanze piene di tendaggi, nelle sue opere, possa condurci anche più lontano.

Il suo uso simbolico degli ambienti è ben noto. La piazza del mercato, dal momento che egli ne fu colpito leggendo la storia della pubblica penitenza del Dr. Johnson<sup>15</sup>, fino a quando la usò allo stesso modo tanto deliberatamente in *The Scarlet Letter*, fu sempre presente alla sua mente. Lo stesso gli accadde con la foresta, che, ben lungi dall'essere un rifugio naturale come per Thoreau, era per Hawthorne un luogo ove si andava errando a proprio rischio. L'Uomo Nero, con le sue tentazioni, incontrato nella foresta da *Young Goodman Brown* nel racconto omonimo, è evocato anche all'inizio della scena della foresta (un'altra scena di tentazione) in *The Scarlet Letter*<sup>16</sup>. Sia la foresta che la piazza del mercato avevano un significato chiaro, semplice e immutabile per Hawthorne.

Può dirsi lo stesso delle tende e delle stanze ornate di tendaggi? Anch'esse possono essere « simboliche di qualche cosa », e possono almeno rivelarci qualcosa di più sulla concezione che Hawthorne aveva dei personaggi che si agitano sul loro sfondo. Ma prima di cercare di leggere una qualche pagina di quello che Melville aveva chiamato « a dark little black-letter volume: Hawthorne, A Problem », vorrei richiamare l'attenzione sulla frequenza con cui quest'ultimo nello scrivere i suoi romanzi ricorreva a idee e personaggi di precedenti novelle. Ciò accade soprattutto quando si tratta di novelle e abbozzi riguardanti la questione dell'artista, poiché in tal caso Hawthorne era interessato da problemi sentiti come suoi personali, e l'idea, lo spunto, il dettaglio gli rimaneva fisso in mente, per ricomparire a volte dopo molto tempo.

<sup>15</sup> *Passages from the American Notebooks*, p. 205.

<sup>16</sup> *The Scarlet Letter*, cap. XVI, 'A Forest Walk'; si veda la conversazione fra Hester e Pearl, p. 222, che si conclude con le parole della prima: « Once in my life I met the Black Man... This scarlet letter is his mark! ».

Per quello che riguarda la ricomparsa di personaggi già figuranti in precedenti novelle, basterà ricordare il caso, particolarmente interessante, di Alice Pyncheon, in *The House of the Seven Gables*. La scena ove ella appare è dominata da un vecchio ritratto di:

a stern old man, in Puritan garb, painted roughly but with a bold effect, and a remarkably strong expression of character<sup>17</sup>.

Ripetutamente Hawthorne torna a parlare di questo ritratto che, lungi dall'essere una decorazione passiva, giunge perfino ad agitare minacciosamente il pugno, ad aggrottare le ciglia, e a un certo momento perfino sembra sul punto di discendere dalla sua cornice. Di Alice Pyncheon ci vien detto che ella recava «a fair face from Italy», che era «an exotic, like the flowers, and as beautiful and delicate as they». Ci vien detto anche che ella aveva imparato in Italia a suonare e si era portata dietro nella Nuova Inghilterra una spinetta:

The fair Alice bestowed most of her maiden leisure between flowers and music, although the former were apt to droop, and the melodies were often sad. She was of foreign education, and could not take kindly to the New England modes of life, in which nothing beautiful had ever been developed<sup>18</sup>.

Ma questa non era la prima apparizione di Alice, né per Hawthorne né per i suoi lettori. Tredici anni prima, in un racconto assai diverso, *Edward Randolph's Portrait*, ella si chiamava Alice Vane. Anche questa scena era dominata da un ritratto, che è appunto il protagonista della vicenda: un ritratto molto diverso da quello del vecchio puritano, ma altrettanto materialmente vivo:

The whole portrait started so distinctly out of the back-ground, that it had the effect of a person looking down from the wall at the astonished and awe stricken spectators<sup>19</sup>.

E Alice Vane, al pari di Alice Pyncheon, è un «esotico»; è stata anch'ella in Italia, ove ha acquistato la passione per l'arte (questa volta la pittura anziché la musica); ma anche nel suo caso il suo

<sup>17</sup> *The House of the Seven Gables*, p. 231.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>19</sup> *Twice Told Tales*, p. 303.

dono di artista è minacciato da una certa ostilità insita nell'atmosfera della Nuova Inghilterra:

She was clad entirely in white, a pale, ethereal creature, who, though a native of New England, had been educated abroad, and seemed not merely a stranger from another clime, but almost a being from another world. For several years, until left an orphan, she had dwelt with her father in sunny Italy, and there had acquired a taste and enthusiasm for sculpture and painting which she found few opportunities of gratifying in the undecorated dwellings of the colonial gentry. It was said that the early productions of her own pencil exhibited no inferior genius, though, perhaps, the rude atmosphere of New England had cramped her hand, and dimmed the glowing colours of her fancy<sup>20</sup>.

La Alice che dipinge e la Alice che suona la spinetta sono evidentemente vittime di quel conflitto che Hawthorne stesso come artista sostenne con l'ambiente puritano della Nuova Inghilterra, conflitto che egli espresse magistralmente nella famosa prefazione al suo romanzo «italiano», *The Marble Faun* (1859), di cui sarà bene citare ancora una volta un passo:

Italy, as the site of his Romance, was chiefly valuable to him as affording a sort of poetic or fairy precinct, where actualities would not be so terribly insisted upon as they are, and must needs be, in America. No author, without a trial, can conceive the difficulty of writing a romance about a country where there is no shadow, no antiquity, no mystery, no picturesque and gloomy wrong, nor anything but a commonplace prosperity, in broad and simple daylight, as is happily the case with my dear native land<sup>21</sup>.

La tragica sorte di Alice (sia che l'autore la chiami Vane, sia che la chiami Pyncheon) è dunque una proiezione del tormento di Hawthorne come artista vivente nella Nuova Inghilterra. Fu proprio col trasferire i suoi problemi in personaggi come questi che Hawthorne riuscì a superare il suo conflitto interiore ed a produrre compiute opere d'arte in un'atmosfera e impiegando uno sfondo che dovevano apparirgli fondamentalmente ostili e inadatti alla creazione letteraria.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 294.

<sup>21</sup> *The Marble Faun*, Preface, pp. 3-4.

E dato che si è ora parlato del problema dello scrittore converrà ritornare ad una novella di molti anni prima in cui Hawthorne discute appunto deliberatamente ed estesamente il dilemma che si presenta all'artista. La novella è *The Birthmark*, ed in essa Aylmer, lo scienziato, ha molte delle qualità del visionario, dell'artista che aspira alla bellezza. Infatti, al pari del protagonista di un altro racconto significativo, *The Artist of the Beautiful*, Aylmer non si contenta di altro che della perfezione. La «voglia» color cremisi che appena si scorge sulla guancia di sua moglie lo turba profondamente benché egli riconosca che si tratti di «un difetto minimo, di quelli che non sappiamo se chiamare difetti o vezzi»; ma per lui quella voglia è «il segno visibile della imperfezione terrestre»<sup>22</sup>.

Ora, il Rev. Arthur Dimmesdale, in *The Scarlet Letter*, si era proposto gli stessi fini di perfezione. Hawthorne dice di lui:

To the high mountain peaks of faith and sanctity he would have climbed<sup>23</sup>.

Anch'egli in seguito cercò di sradicare la sua lettera scarlatta, il marchio cremisi del suo peccato, mediante:

practices more in accordance with the old, corrupted faith of Rome, than in the better light of the church in which he had been born and bred<sup>24</sup>.

Dimmesdale digiuna, veglia, e tiene in un ripostiglio segreto *a bloody scourge*. La natura sensuale delle sue pratiche di penitenza ci ricorda che anche la sua colpa fu colpa sensuale:

As with one passion, so with another! He hath done a wild thing erenow, this pious Master Dimmesdale, in the hot passion of his heart!<sup>25</sup>.

Tornando ora a *The Birthmark* si guardi al carattere che ha l'operazione eseguita da Aylmer per eliminare la macchia cremisi dal volto di sua moglie. In sogno egli immagina di usare un coltello,

<sup>22</sup> *Mosses from an Old Manse*, p. 48.

<sup>23</sup> *The Scarlet Letter*, p. 173.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 167.

ma di fatto egli opera attraverso i sensi, in una stanza «excluding the sunshine, which would have interfered with his chemical processes», provvista di «perfumed lamps emitting flames of various hue, but all uniting in a soft, impurpled radiance». La moglie immagina giustamente di essere già assoggettata a «certain physical influences, either breathed in with the fragrant air or taken with her food». Ed ella considera infine il filtro che il marito le porge «like water from a heavenly fountain; for it contains I know not what of unobtrusive fragrance and deliciousness».

L'esclusione del sole ci introduce all'aspetto più oscuro del carattere di Aylmer. Se egli è come Dimmesdale, il visionario, l'artista che aspira alla perfezione, d'altra parte egli è anche come Rappacini nel racconto *Rappacini's Daughter*, come Ethan Brand, come Roger Chillingworth lo sperimentatore in *The Scarlet Letter*. Il personaggio di Faust ha sempre affascinato Hawthorne; ma egli ha con altrettanta coerenza condannato l'uomo che indagini scientificamente, ossia senza «simpatia», un suo simile, allo stesso modo che condannava Westervelt (in *The Blithedale Romance*) o il giovane Matthew Maule (in *The House of the Seven Gables*) perché cercavano di dominare i loro simili; l'idea di indagine della natura umana e quella di oppressione della natura umana sono strettamente collegate nella mente di Hawthorne. È come sperimentatore che Aylmer fallisce, come aveva fallito altre volte prima (attraverso gli occhi della sua coraggiosa moglie ci è dato di vedere il libro ove egli aveva registrato i successi e gl'insuccessi passati); è ben vero che la moglie in punto di morte lo assolve:

You have aimed loftily; you have done nobly. Do not repent that with so high and pure a feeling you have rejected the best that earth could offer.

Ma in verità cos'altro può fare Aylmer se non pentirsi? Prima, nel suo sogno, lo avevano visto come indagatore spietato, che va fino in fondo:

... but the deeper went the knife, the deeper sank the hand; until at length its tiny grasp appeared to have caught hold of Georgiana's heart;

whence, however, her husband was inexorably resolved to cut or wrench it away<sup>26</sup>.

Si veda ora come Roger Chillingworth, il medico e scienziato di *The Scarlet Letter* (che condivide una delle caratteristiche dell'altro indagatore scientifico presentato da Hawthorne in un racconto precedente, Rappacini: il suo interesse per le piante ibride e i sinistri esemplari di botanica) assomigli a Aylmer, quando esplora i segreti racchiusi in seno al Reverendo Dimmesdale:

[He] strove to go deep into his patient's bosom, delving among his principles, prying into his recollections, and probing everything with a cautious touch, like a treasure seeker in a dark cavern<sup>27</sup>.

Aylmer possiede tutti gli elementi, che in un racconto tanto breve non furono sviluppati, di un personaggio assai complesso, la fusione dell'artista sensuale e idealista, e del freddo sperimentatore scientifico. Questa duplice natura del carattere di Aylmer è sottolineata da Hawthorne. Egli si muove in due ambienti («ambienti» nel senso di «stanze») assai diversi l'uno dall'altro, e la scena si sposta continuamente dall'uno all'altro. Sotto il medesimo tetto troviamo, da una parte, le stanze, abbondantemente fornite di tendaggi e tappezzerie, che viene rinchiusa Georgiana, assoggettata a sottili e impalpabili influssi che agiscono sui suoi sensi:

The walls were hung with gorgeous curtains, which imparted the combination of grandeur and grace that no other species of adornment can achieve; and as they fell from the ceiling to the floor, their rich and ponderous folds, concealing all angles and straight lines, shut in the scene from infinite space<sup>28</sup>.

E troviamo, d'altra parte, il suo laboratorio:

There was a distilling apparatus in full operation. Around the room were retorts, tubes, cylinders, crucibles, and other apparatus of chemical research. An electrical machine stood ready for immediate use<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> *Mosses from an Old Manse*, p. 52.

<sup>27</sup> *The Scarlet Letter*, p. 152.

<sup>28</sup> *Mosses from an Old Manse*, p. 55.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 63.

È sorprendente ritrovare questi due appartamenti in *The Scarlet Letter*, e anche questa volta sotto lo stesso tetto. Ecco il primo:

... heavy window curtains, to create a noontide shadow when desirable. The walls were hung round with tapestry said to be from the Gobelin looms, and at all events representing the scriptural story of David and Bathsheba, and Nath the prophet, in colours still unfaded<sup>30</sup>.

Ed ecco il secondo:

... a study and laboratory; not such as a modern man of science would reckon even tolerably complete, but provided with a distilling apparatus and the means of compounding drugs and chemicals which the practised alchemist knew well how to turn to purpose<sup>31</sup>.

Ma la prima di queste stanze, quella piena di tende ed arazzi, è abitata dal Reverendo Arthur Dimmesdale, mentre la seconda, il laboratorio, è quella del medico Roger Chillingworth. Questo assegnare a due personaggi diversi e contrastanti le due stanze che sette anni prima Hawthorne aveva descritto come appartenenti entrambe ad un'unica persona, sta ad indicare il fatto che quest'ultima, Aylmer l'esteta-scienziato, era già in partenza (benché all'insaputa del suo autore) quel che si chiamerebbe oggi un caso di *split personality*, una personalità ambigua e contraddittoria. E lo era in quanto era artista — dacché l'artista si trova continuamente di fronte (almeno per uno scrittore della natura e della formazione di Hawthorne) ad un conflitto fra un ideale moralistico intransigente e una sensualità imperiosa.

In *The Birthmark*, l'aspetto di Aylmer identificabile con il Chillingworth di *The Scarlet Letter* appare, almeno superficialmente, ovvio: entrambi si occupano di veleni e sondano con spietata oggettività l'intimo delle loro vittime. Ma il suo aspetto identificabile con Dimmesdale, cioè il suo aspetto soggettivo, non è meno interessante: in Aylmer è dunque già qualcosa di quel personaggio che, come si è veduto, è un visionario aspirante alla santità e al tempo stesso è un sensuale, vittima della bellezza, che cerca sollievo ricorrendo alla flagellazione e ad altre «pratiche che meglio si addicevano alla vec-

<sup>30</sup> *The Scarlet Letter*, p. 154.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 154.

chia e corrotta fede di Roma» (la Chiesa che Hawthorne criticò in *The Marble Faun* per il carattere troppo sensuale del suo culto)<sup>32</sup>.

Allo stesso modo, dunque, che Alice Vane era stata un primo abbozzo della figura di Alice Pyncheon, Aylmer adombra, sette anni prima, le figure sia di Dimmesdale che di Chillingworth. E sembra possibile scorgere un'ulteriore trasferenza inconscia. *The Birthmark*, come tante novelle di Hawthorne, fu scritta per discutere il problema dell'artista. Egli ritornò consapevolmente su questo problema, come si è visto, nei suoi romanzi, laddove scelse artisti come personaggi, quali Miriam, Hilda, o Alice. Credo però che grazie all'equazione che abbiamo or ora formulata, ossia Aylmer = Chillingworth + Dimmesdale, ci sia possibile vedere come il problema dell'artista sia (consapevolmente o meno) uno dei temi principali anche di *The Scarlet Letter*. Non sembra che Hawthorne si sia reso conto di quanto Dimmesdale rappresentasse la sua concezione dell'artista, o perfino di quanto egli concepisse l'artista come essere sensuale. È l'identità dello sfondo che tradisce la sua inconscia identificazione di Dimmesdale con il lato «estetico» di Aylmer. Anzi, bisognerà dire che mentre prima di allora Hawthorne si era mostrato pienamente consapevole dei pericoli del lato puramente scientifico, indagatore, della natura dell'artista, aveva d'altra parte toccato solo superficialmente e marginalmente i pericoli del suo lato sensuale e propriamente estetico (nel caso degli splendidi fiori velenosi di Rappacini, e delle luci, dei profumi, dei tendaggi nell'appartamento di Aylmer).

Con la creazione del personaggio di Dimmesdale, Hawthorne espresse compiutamente, anche se inconsciamente, il suo senso di questi pericoli per l'artista, che è ad un tempo idealista, sensuale e peccatore. Dei molti dubbi che turbavano Hawthorne (discendente di rigidi puritani) circa la sua vocazione di scrittore di romanzi, forse il maggiore era appunto quello generato dalla oscura coscienza di questo aspetto della natura dell'artista.

BARBARA MELCHIORI  
(Trad. di G. M.)

<sup>32</sup> *The Marble Faun*, vedi soprattutto i capitoli intitolati «Altars and Innocence», e «The World's Cathedral», p. 392 sgg.



## WILLIAM DEAN HOWELLS E LE DEFINIZIONI DEL REALISMO

Da chi intraprenda una ricerca su William Dean Howells ci si attende oggi non diciamo una giustificazione, ma qualcosa di molto simile alle scuse; come se l'interesse dell'indagatore rischiasse di spingersi su un terreno sconsigliabile e da molto tempo abbandonato. Recentemente uno studioso di cui è apprezzata la penetrante intelligenza, Lionel Trilling, negando ogni legittimità ad un riesame critico rivalutativo nei confronti di Howells, ha creduto di scorgere in una relazione, per noi discutibilissima, Trollope-Howells la ragione principale di un apparente risveglio di studi sul 'Dean'<sup>1</sup>. E, come accade in simili casi, ecco scaturire, per converso, i più accesi difensori, i quali si propongono niente meno che di verificare una filiazione diretta di buona parte della narrativa americana contemporanea dal grande ceppo del realismo howellsiano, e perseguono il loro tentativo con la ingenuità e lo slancio che caratterizzano quasi sempre tali edificanti intraprese<sup>2</sup>.

Sarà il caso di considerare che il severo giudizio di un altro 'Dean', e cioè di Henry Louis Mencken, pesi ancora in maniera determinante sulla valutazione che siamo in grado di tentare oggi? Mencken, scrivendo nel 1917, reagiva opportunamente al fatto che molti dei libri di Howells « were not criticized, nor even adequately reviewed, but merely fawned over », e che la sua figura « ...has been gradually enveloped in a web of superstitious reverence ». Sullo slancio di così ragionevoli premesse, Mencken dava libero corso ai suoi caratteristici umori concludendo con parole che ognuno conosce: « [He was] a first rate journalist, a contriver of pretty things, a clever stylist... with no more deep and contagious feeling than so many

<sup>1</sup> Lionel Trilling, « W. D. Howells and the Roots of Modern Taste », in *The Opposing Self*, New York, 1955.

<sup>2</sup> Everett Carter, *Howells and the Age of Realism*, Philadelphia e New York, 1954. Si vedano in merito le osservazioni di Hyatt H. Waggoner, « The State of Literary History », XIV, *Sewanee Review*, Summer 1955.

reports of autopsies, and no more glow and gusto than so many tables of prices»<sup>3</sup>. Non molto diversamente si era espresso a suo tempo, col gusto epigrammatico che gli era proprio, Henry Adams: «Howells cannot deal with gentlemen or ladies; he always slips up»<sup>4</sup>. Che davvero Howells si sia trovato sulla via maestra della cultura americana del secondo Ottocento col piglio del dominatore, ben pochi, penso, si sentiranno di dichiarare; la sua stessa funzione di supremo moderatore della repubblica letteraria ufficiale lo smentirebbe. Scambiare Howells con Henry James o Mark Twain equivarrebbe a fare altrettanto, poniamo, con James Russell Lowell e Hawthorne. Perché il punto di partenza autentico dell'esperienza culturale di Howells, anche a voler abbracciare le sue fasi apparentemente più svincolate e radicali, rimane la 'Brahmin Culture' di Boston, vale a dire l'iniziazione proprio di un Lowell o di un Holmes. Fino al memorando viaggio nel New England di cui è rimasta ampia testimonianza in *Literary Friends and Acquaintance*, la formazione di Howells era stata avventurosa e irregolare: una modesta conoscenza dei classici inglesi, con marcata preferenza per gli autori del Settecento (comprendendovi anche qualche teorico di estetica, soprattutto il Burke); una evidente simpatia per Irving, e infine quella specie di tessuto connettivo fornитогli dal padre sotto forma di una tenace fede swedemborghiana, che, come rilevò bene il Parrington, lo aiutò a giungere a una forma di libero pensiero nutrita di apporti scientifici. In *A Boy's Town*, libro peraltro di esemplare nitidezza e misura, non ci è dato di approfondire molto le nostre cognizioni su questo delicato problema; bisogna ancora ricorrere all'opera già citata e a *My Literary Passions*, ove ci si accontenti della notazione sparsa e dell'aneddoto. Ma *My Literary Passions*, che è del 1895, contiene un elenco già troppo 'aggiornato', che comprende Shakespeare, Cervantes, Dante, Goethe, Chaucer, Pope, Jane Austen, Tolstoi, Tennyson, Heine, Turgheniev... Varrà la pena di ricordare le letture, più o meno vaste, di opere di Darwin, di Huxley e di Spencer; più

<sup>3</sup> Henry Louis Mencken, «The Dean», in *Prejudices, First Series*, Londra-New York, 1919 (ma già apparso parzialmente in *The Smart Set*, 1917) ed ora in *A Mencken Chrestomathy*, New York, 1953, p. 489 sgg.

<sup>4</sup> *The Selected Letters of Henry Adams*, ed. N. Arwin, New York, 1951, p. 85.

tardi verrà Taine. Con quale rigore fossero condotte le letture di Howells rimane un mistero, ma non vi è nessuna ragione di pensare che egli si spingesse in molti casi oltre un frettoloso assaggio. *Literary Friends and Acquaintance* appare ancora come un testo fondamentale per penetrare nel centro stesso della 'genteel tradition', per 'sugary' che possa essere sul piano propriamente critico<sup>5</sup>. Il viaggio a Boston e successivamente a New York viene posto a fuoco con l'esattezza e la sostanziale mancanza di fantasia di Howells, forse con un senso dell'ironia meno vigile che altrove. Ma vale la pena di constatare che nel giovane Howells esiste già una certa disposizione, una dimensione umana aperta e manifesta, sorretta dalle esperienze di una adolescenza libera e di una prima gioventù ricca di fermenti benché abbagliata dalla vistosità di alcune vicende (soprattutto l'episodio di John Brown); accanto ad essa, una ostinata avversione alla formulazione metafisica, una costante ricerca di evidenze, di fuga da ogni 'obscurity'<sup>6</sup>. Comincia fin d'ora la polemica nei riguardi del 'romance', che verrà proseguita più avanti, negli scritti raccolti poi col titolo *Criticism and Fiction* nel 1893. Il 'romance' coinvolge Scott e Hawthorne, talvolta persino Dickens: rimarrà sempre una categoria disegnata senza nettezza di termini e senza nessun serio aggancio speculativo, ma essenziale per fissare le coordinate dell'itinerario howellsiano:

The only New-Englander who has attempted the novel on a scale proportioned to the work of the New-Englanders in philosophy, in poetry, in romance, is Mr. De Forest... New England, in Hawthorne's work, achieved supremacy in romance; but the romance is always an allegory, and the novel is a picture in which the truth to life is suffered to do its unsermonized office for conduct; and New England yet lacks her novelist, because it was her instinct and her conscience in fiction to be true to an ideal of life rather than to life itself<sup>7</sup>.

Non è difficile inferire qui che le letture paterne dei *Biglow Papers* sono rimaste più vive nella mente del giovane Howells di qualsiasi pagina di Hawthorne, e soprattutto più persuasive, più fertili di inse-

<sup>5</sup> Cfr. Bernard Smith, *Forces in American Criticism*, New York, 1939, p. 158 sgg.

<sup>6</sup> Si veda a questo proposito: Walter F. Taylor, «W. D. Howells, Artist and American», in *Sewanee Review*, July-September 1938.

<sup>7</sup> *Literary Friends and Acquaintance*, New York, 1901, pp. 117-8.

gnamenti. Il primo germe del realismo di Howells va cercato, e trovato, in un insegnamento che, anche se talvolta discusso, prevarrà sempre su ogni altro. Hawthorne, Thoreau ed Emerson, quando il giovane Howells si reca a visitarli con il viatico della lettera di Russell Lowell, appaiono al futuro romanziere distanti e incapaci di comunicazione non certo per ragioni occasionali, ma per l'impossibilità di un dialogo diretto. Howells confessa apertamente che, ai tempi della sua visita a Thoreau, egli non aveva letto né *Walden* né altre sue opere di rilievo: il fascino di Thoreau consisteva ai suoi occhi unicamente nel fatto che lo scrittore si era schierato coraggiosamente dalla parte di John Brown e aveva patito il carcere per coerenza con i propri principi. Ma quando Thoreau «began to speak of John Brown, it was not the warm, palpable, loving, fearful old man of my conception, but a sort of John Brown type, a John Brown ideal, a John Brown principle...»; il che, se è ovvio per chiunque conosca le pagine e il pensiero di Thoreau, ferì irrimediabilmente l'antimetafisico Howells. Non vi è da stupire che addirittura tempestoso riuscisse l'incontro con Emerson, che si concluse con una ritirata vera e propria, priva persino, ammise poi Howells, di 'ceremony'. Anche di Emerson Howells non aveva letto quasi nulla, e la discussione tra i due partiva dunque da basi alquanto precarie. Cosicché da tutti questi incontri 'ufficiali' Howells non trae altro che lo spunto per una serie di ritratti non privi di efficacia, nei quali non è difficile intravedere il gusto del narratore agli inizi, e di un narratore i cui romanzi saranno poi, in maggiore o minor misura 'sketch books', ove si inseguono particolari pittoreschi e curiosi a costo di divagare o di non arricchire il già tenue nucleo drammatico. Qui se mai, in *Literary Friends and Acquaintance*, si rileva un'ironia meno insistente che non nei romanzi, o per lo meno più dissimulata. Si pensi alla maliziosa domanda che Hawthorne pone al visitatore, quando si accorge della sua deferente ammirazione per la 'Brahmin culture' e i suoi esponenti:

...he appeared surprised at my devotion, and asked me whether I cared as much for meeting them as I should care for meeting the famous English authors. I professed that I cared much more, though whether this was true, I now have my doubts, and I think Hawthorne doubted

it at the time. But he said nothing in comment, and went on to speak generally of Europe and America<sup>8</sup>.

I dubbi non impedirono ad Howells, ormai maturo ai tempi della stesura del libro, di dedicare un solo capitoletto a Hawthorne, Thoreau e Emerson, laddove un capitolo ben più ampio veniva consacrato al solo Wendell Holmes, e una metà del volume a Russell Lowell. In realtà Hawthorne appariva distante ai 'bramini' (« They all spoke of Hawthorne with... the same sense of something mystical and remote in him... ») come a Howells, il quale ultimo trovava nell'atmosfera di Boston una corrispondenza del tutto soddisfacente alle proprie aspirazioni letterarie. Anche i personaggi minori di quella costellazione, i Bayard Taylor, per esempio, giocarono nella formazione culturale di Howells una parte di rilievo; e certe remore — così una *pruderie* talvolta ingenua ma spesso per noi insopportabile — gli vennero dalla 'genteel tradition' e non scomparvero mai del tutto, come furono costretti a riconoscere più avanti scrittori profondamente legati a lui, primo fra tutti Hamlin Garland.

Ancora in *Criticism and Fiction*, cioè attorno al '91, Howells dichiarava il proprio debito verso Russell Lowell rifacendosi al suo invito a vedere la realtà americana (« Elizabeth was still Queen where he heard Yankee farmers talk »), e definendolo « almost the greatest and finest realist who ever wrought in verse ». Come si vede, il concetto stesso di realismo vicene condizionato già alle origini nella rudimentale formulazione di Howells dalla matrice autorevole della lezione bramina; egli non si discosterà più da alcuni presupposti acquisiti allora: tutt'al più li filtrerà e cercherà di renderli meno rigidi. Si pensi alla severa condanna pronunciata ancora nel '91 da Wendell Holmes in *Over the Teacups* nei riguardi del naturalismo francese. Lo Holmes pone Flaubert e Zola sullo stesso piano (gli « ultra-realists ») considerandoli da un lato dei pornografi, e dall'altro degli artisti mancati, che hanno superato « ... the line of distinction between imagination and science ». L'autore di *Elsie Venner* ha qui l'aria di considerare Flaubert e Zola come degli imitatori mancati, i quali indugiano su temi che

<sup>8</sup> *Literary Friends, etc., cit.*, p. 53.

dovevano venir riservati agli scienziati e tenuti celati alla grande massa dei lettori<sup>9</sup>. Significativo è il rifiuto da parte di Howells, il quale, se difese Zola dalle accuse di immoralità, non ritenne peraltro mai di includerlo tra i 'suoi' autori; lo scrittore francese, a suo giudizio, non era «immoral», ma «indecent». Al contrario, i naturalisti francesi furono sempre al centro degl'interessi del James critico, e varcarono definitivamente i confini degli Stati Uniti quando la loro lezione venne additata in tutta la sua importanza da Norris e da altri. Ma Howells insistette nel rifiutare anche Balzac e Dickens, essi pure confinati nel novero dei «romantics». Per romantico Howells intendeva non soltanto qualsiasi narratore che facesse ricorso al 'romance', ma (e la valutazione resistette fino a Norris compreso) che si scrivesse di elementi abnormi o comunque non conformi alla realtà delle cose. Nella sua offensiva contro il 'romantic' Howells non andò mai troppo per il sottile, e si servì di tutti gli argomenti che gli sembrava potessero puntellare la polemica. Sarà dunque fonte di meraviglia per il lettore italiano, ma non per chi conosca i limiti della formazione culturale di Howells, leggere in *Criticism and Fiction* una identificazione tra il romanticismo alle sue origini e il realismo, con un riferimento diretto alla reazione antiromantica del Monti, che ad Howells parve non molto dissimile da quella dei nemici del realismo.

Nessuno dei libri programmatici di Howells può aspirare a buon diritto ad essere considerato come un testo di critica nel senso stretto della parola. *Criticism and Fiction*, raccolta di editoriali apparsi nello *Harper's*, non è basato su altro presupposto che una vaga aspirazione a introdurre nella critica letteraria il metodo scientifico; *My Literary Passions* contiene confessioni autobiografiche, e *My Mark Twain* risulta, a ben vedere, soprattutto un commosso tributo di simpatia e di solidarietà umana verso un amico. In ciascuno di questi volumi, ma specialmente nel primo, noi sappiamo però di poter compiere fruttuosi assaggi che ci permettono di catturare con migliore approssimazione molti dati essenziali dell'opera di Howells. *Criticism and Fiction*, anche se porta la data del 1891, contiene scritti apparsi nel

<sup>9</sup> Si veda il saggio dell' Holmes in *The Achievement of American Criticism*, ed. C. A. Brown, New York, 1954, p. 364 sgg.

corso di molti anni, e consente di registrare con fedeltà i termini di un relativo affrancamento di Howells dalla cultura bramina e di un progressivo allargamento delle sue esperienze letterarie. Il libro non giunge, per la verità, a toccare i limiti estremi dello sviluppo sociologico del narratore, le cui testimonianze più sicure rimangono ancora e direttamente i romanzi impegnati in tale direzione, da *A Hazard of New Fortunes* ad *A Traveler from Altruria*.

Un punto cardinale in *Criticism and Fiction* è la recisa postulazione di una narrativa legata alle cose nel loro oggettivo manifestarsi: il romanziere non deve essere altro che il fedele annotatore delle vicende, senza sovrapporsi e senza preoccuparsi troppo di servirsi come paradigmi di determinati principî o valori. Siamo qui a una formulazione non molto dissimile da quella di Twain, secondo cui lo scrittore è una sorta di macchina che inghiotte la realtà nella sua interezza, e la restituisce riordinata e riorganizzata nel minor tempo possibile, proprio come il mirabile congegno che lo scrittore dichiara di aver visto in Isvezia e che, nel giro di pochi minuti, produce montagne di fiammiferi da un tronco introdotto nelle sue gancse. L'accusa che Howells muove a Balzac è appunto di indulgere troppo alla tipizzazione della realtà, così da alterarne la sostanza. Trattando di *Grandeur et decadence de César Birotteau* (un romanzo cui taluni son risaliti per vedervi l'archetipo di *The Rise of Silas Lapham*) Howells osserva:

It is very pretty; it is touching... but it is too much, and one perceives that Balzac lived too soon to profit by Balzac... When he wrote it... he felt obliged to construct a mechanical plot, to surcharge his characters, to moralize openly and baldly; he permitted himself to 'sympathize' with certain of his people, and to point out others for the abhorrence of his readers<sup>10</sup>.

Di Scott Howells dirà, poco oltre, che « he was tediously analytical where the modern novelist is dramatic », avanzando con acume una limitazione applicabile senza troppo sforzo proprio ai suoi romanzi.

<sup>10</sup> *Criticism and Fiction*, New York, 1893, pp. 19-20. Si noti che l'adesione della critica al metodo scientifico era già stata proposta, prima di Howells, da una personalità allora influentissima come lo Stedman.

Ma nella critica a Balzac e, in parte, a Scott, non manca di far capolino il moralista. A proposito del *Père Goriot* — che egli non ritiene neppur degno del nome di 'novel', e qualifica quindi di 'romance' — Howells scrive:

(it) is full of a malarial restlessness, wholly alien to healthful art... Such a plot had no business to be; and while actions so unnatural are imagined, no mastery can save fiction from contempt with those who really think about it (*Criticism, cit.*, pp. 25-26).

Egli fa fuoco qui contro due tra i suoi bersagli preferiti: l'inverosimile e l'immorale. Altrettanto avveniva nel caso di Walter Scott, in cui l'inverosimiglianza e l'assurdità del 'romance' si univano a una distorsione della storia contro la cui falsità — affermava Howells — si dovevano mettere in guardia i fanciulli, indotti a credere, tra l'altro, all'esistenza di una società divisa in classi nobili e ignobili come per effetto di una legge divina<sup>11</sup>. Mentre la condanna di Scott sembra senza appello, nel caso di Balzac Howells invita all'indulgenza:

not only because in his better mood he gave us such biographies (sic) as Eugénie Grandet, but because he wrote at a time when fiction was just beginning to verify the externals of life, to portray faithfully the outside of men and things (*op. cit.*, p. 27).

Il singolare è che da Balzac si giunge direttamente, nell'opinione di Howells, ai naturalisti, i quali, a loro volta, con tutti i loro meriti appaiono «unnecessarily nasty»; modo per lo meno curioso di vedere la narrativa francese dell'Ottocento. Neppure il romanzo inglese è del resto risparmiato: Dickens ricorre spesso in *Criticism and Fiction* come punto di riferimento negativo in tema di narrativa contemporanea, e in particolare come uno dei responsabili del «present loathsome artistic squalor of the English drama».

L'elaborazione e la coraggiosa difesa di un autentico realismo devono costituire, secondo le premesse di Howells, il collaudo della nuova critica americana, la verifica del suo affrancamento dalla pesante lezione inglese, giacché finora la critica è stata in America nient'altro

<sup>11</sup> Si veda a questo proposito, da un punto di vista documentario, il ritratto di Howells tracciato da John Erskine in *The Bookman*, giugno 1920.

che «the heir of the false theory and bad manners of the English school»<sup>12</sup>. Ove si dovrà cercare la misura di questa conquistata libertà? Precisamente nell'indagine volta a illuminare le ragioni di una letteratura e in particolare di una narrativa rinnovata:

Criticism does not inquire whether a work is true to life, but tacitly or explicitly compares it with models, and tests it by them. If literary art travelled by any such road as criticism would have it go, it would travel in a vicious circle, and would arrive only at the point of departure. Yet this is the course that criticism must always prescribe when it attempts to give laws. Being itself artificial it cannot conceive of the original except as the abnormal. It must altogether reconceive its office before it can be of use to literature. It must reduce this to the business of observing, recording, and comparing; to analyzing the material before it, and then synthetizing its impression (*op. cit.*, p. 47).

Non sfuggirà, a un lettore anche mediocremente attento dell'opera di Howells, la sintomatica analogia che vicne a crearsi tra critico e narratore: il primo si limiterà a registrare e a classificare il fatto letterario non diversamente da quanto farà il narratore rispetto alla società che si riflette nelle sue pagine. Né l'uno né l'altro dovranno subordinare il proprio lavoro ad alcun presupposto teoretico. Poco oltre, rivolgendosi direttamente agli scrittori della generazione realista, così egli si esprime:

If I were authorized to address any word directly to our novelists I should say, Do not trouble yourselves about standards or ideals; but try to be faithful and natural: remember that there is no greatness, no beauty, which does not come from truth to your own knowledge of things; and keep on working, even if your work is not long remembered (*op. cit.*, p. 145).

Non del tutto casuali paiono alcune analogie tra le proposizioni di *Criticism and Fiction* e la prefazione di Maupassant a *Pierre et*

<sup>12</sup> Alla luce di una simile esemplificazione ci pare da prendere con molta cautela l'affermazione del Cooke (*William Dean Howells*, New York, 1922, p. 54), che H. «has emphasized... the revival of the fine old custom of quotational criticism as practiced by Hunt, Lamb and Hazlitt». Difficile invece non concordare con G. Hicks: «He sought to give his poor provincial prejudices the dignity of esthetic principles» (*The Great Tradition*, New York, 1935, p. 92).

*Jean*, o per lo meno alcuni passi di quest'ultima, strappati al contesto con una tecnica abbastanza cara a Howells. Si rammentino, ad esempio, queste recise prese di posizione maupassantiane:

Le critique ne doit apprécier le résultat que suivant la nature de l'effort; et il n'a pas le droit de se préoccuper des tendances... Après les écoles littéraires qui ont voulu nous donner une vision déformée, surhumaine, poétique, attendrissante, charmante ou superbe de la vie, est venue une école réaliste ou naturaliste qui a prétendu nous montrer la vérité, rien que la vérité et toute la vérité<sup>13</sup>.

Se però lo scrittore dovrà « n'employer que des faits d'une vérité irrécusable et constante », nondimeno dovrà badare a non mostrarcì « la photographie banale de la vie... Un choix s'impose donc ». Appunto su una tale scelta Howells mostra di essere alquanto sprovvveduto, e in ogni modo ben lontano dalla penetrazione del Maupassant. Il Brown, nell'antologia critica da noi citata, sottolinea che Howells identificò sempre « concrete fact and aesthetic beauty », ladove Henry James seppe operare tra le due una precisa distinzione. Sarà il caso, aggiungiamo noi, di riportare agli stessi termini il rapporto Howells-Maupassant.

Tra le ingenuità e le non rare contraddizioni di cui abbiamo offerto qualche saggio, Howells si apre la strada verso la definizione del nucleo interno della sua teoria del romanzo: la rappresentazione del 'commonplace', della 'everyday life'. Una anticipazione in questo senso si trovava in uno scritto che il Cooke considera come il vero e proprio manifesto del realismo americano; il saggio *Henry James* apparso nel terzo numero (nuova serie) di *Century*, nel 1882. Vi si diceva, tra l'altro, della nuova scuola, che essa:

studies human nature much more in its wanted aspects, and finds its ethical and dramatic examples in the operation of lighter but really not less vital motives<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Guy de Maupassant, *Pierre et Jean, Le Roman*, Paris 1895, pp. viii sgg. Si veda a questo proposito lo studio dell'Ahnebrink (citato diffusamente più avanti alla nota 16), p. 132.

<sup>14</sup> Si veda il libro citato del Cooke, p. 90.

In *Criticism and Fiction* Howells risaliva addirittura a Emerson per trovare una investitura alla sua teoria del 'commonplace', quando, insistendo sulla contrapposizione tra romanzo inglese e romanzo americano, riteneva di additare in lui il precursore dei «new interests and motives» della narrativa americana. La citazione emersoniana («I ask not for the great, the remote, the romantic... I embrace the common»), considerata a sé stante, poteva sembrare abbastanza giustificata, ma in effetti non pareva neppure troppo difficile smontare il facile gioco di Howells. Anche Hawthorne, lamentando la difficoltà «of writing a romance about a country where there is no shadow...», aveva fatto riferimento alla «commonplace prosperity, in broad and simple daylight». Come ha fatto notare uno studioso americano, «Emerson embraced the common because he believed that it was miraculous... But Howells, unfortunately, however deeply impressed by the wonder of the commonplace, could never get this quality into his fiction»<sup>15</sup>. Hamlin Garland, in uno scritto inedito, chiosava in seguito con molta fedeltà l'insegnamento del maestro:

Howells intends to treat of the average, the commonplace, to celebrate the normal men and women in America. He aims at being true to his time and place... His realism is not that of the French... Decorum, decency and humour were the characteristics of the average American as Whitman observed him and these qualities are in the novels of Howells. The majority of men are not libertines or thieves, nor the majority of women conscienceless even in Paris. In his war upon the romantic school with the super-human and ideal characters, Zola and his followers have gone to the opposite extreme<sup>16</sup>.

Il Garland poneva a fuoco alcuni elementi essenziali della narrativa di Howells, che il Kazin avrebbe poi riassunto in *On Native Grounds* in «simplicity, Americanism and truth». Sarà il caso di insistere ancora sulla «decency», come corollario dell'«Americanism»,

<sup>15</sup> Bernard R. Bowron, Jr., «Realism in America», in *Comparative Literature*, III, 3 (Summer 1951), p. 272. (Il numero, a cura di Harry Levin, è intitolato *A Symposium on Realism*).

<sup>16</sup> Ricaviamo la citazione del ms. datiloscritto da Lars Ahnebrink, *The Beginnings of Naturalism in American Fiction*, Upsala e Cambridge (USA), 1950, pp. 132-3.

giacché, troviamo scritto in *Criticism and Fiction*, « The strength of the American novel is its optimistic faith », per non ricorrere all'ormai abusato passo in cui è detto che « Our novelists concern themselves with the more smiling aspects of life, which are the more American, and seek the universal in the individual rather than the social interests » (*op. cit.*, p. 128). L'ultimo apologeta di Howells in ordine di tempo, il Carter, ha attribuito la permanenza nel libro di questo capoverso, che risale all'agosto 1886, ad una distrazione dell'autore: « After examining this essay... one is compelled to reject it as a hastily contrived product of the scissors and the pastepot, and to look elsewhere for the best expression of his critical opinions »<sup>17</sup>. La giustificazione è alquanto precaria, e tenta invano di mascherare la realtà dei fatti: che, cioè, il credo ufficiale di Howells era rimasto quello della 'Brahmin culture'. Cercar di cambiare le carte in tavola significa voler inutilmente negare che Howells, a parte la sua innegabile funzione di stimolatore e di divulgatore, raccolse una eredità estrema, ma non aprì una nuova strada alle generazioni successive. *Criticism and Fiction* costituisce quindi un efficace documento a sostegno della sensata tesi del Parrington, secondo il quale Howells, questo « whimsical essayist », fu in realtà una mente settecentesca, un Goldsmith « set down in another age and an uncongenial world »<sup>18</sup>.

\* \* \*

L'americанизmo dello Howells teorico, i cui riflessi compaiono non di rado anche nell'Howells narratore (e in particolare in *Indian Summer*, nella figura del pastore Mr. Waters), non è soltanto una riaffermazione della necessità che la narrativa degli Stati Uniti si affranchi dalla sudditanza inglese, ma si configura direttamente come esaltazione della superiorità della vita e dello spirito americano; come dice appunto Mr. Waters in *Indian Summer*, dell'« American gospel »:

<sup>17</sup> Everett Carter, *op. cit.*, p. 190.

<sup>18</sup> Vernon Parrington, « W. D. Howells and the Realism of the Commonplace », in *Main Currents of American Thought*, New York, s. d. (ma 1954), III, pp. 241-253.

'You preach the true American gospel', said Colville.  
'Of course; there is no other gospel. That *is* the gospel'<sup>19</sup>.

La presa di coscienza in senso americano si avverte agevolmente in *Venetian Life*, anche se non raggiunge il vigore polemico di *The Innocents Abroad*. Ma, proprio parlando di Mark Twain, Howells ha occasione di insistere:

We are doubtless the most thoroughly homogeneous people that ever existed as a great nation<sup>20</sup>.

E non meno esplicito lo troviamo in un luogo delle lettere:

Try not to think of the Americans' faults—they are a people so much purer and nobler and truer than any other, that I think they will be pardoned the wrong they do. I'm getting disgusted with this stupid Europe<sup>21</sup>.

Le remore moralistiche, e in ugual misura l'impegno civile e sociale, rimangono sempre vincolati a premesse tanto esplicite, così da farsene spesso nient'altro che corollari. La società americana, già lo si è visto, implica una rappresentazione di « smiling aspects of life », di una realtà vista nei suoi episodi fondamentali, spogliata di ogni elemento abnorme od eroico, nutrita di ottimismo:

I believe with Senor Valdés that 'no literature can live long without joy', not because of its mistaken aesthetics, but because no civilization can live long without joy (*Criticism, cit.*, p. 60).

L'arte si presenta ormai sotto una luce illustrativa e didattica. Lo scrittore assume la singolare funzione di lente per chi (il lettore) non ha vista buona; confeziona la realtà in modo che le sue esatte proporzioni giungano al lettore direttamente:

<sup>19</sup> *Indian Summer*, cd. William M. Gibson, New York, 1951, p. 99.

<sup>20</sup> *My Mark Twain*, New York, 1910, p. 139.

<sup>21</sup> Percy Lubbock, *The Letters of Henry James*, New York, 1920, I, pp. 58-9. Lo Hartwick (in *The Foreground of American Fiction*, New York, 1934, pp. 315-340) fa risalire — e a nostro avviso giustamente — all'influenza 'bramina' il nazionalismo di Howells, ricordando la celebre affermazione di Wendell Holmes, secondo cui « Boston was the hub of the Universe ». Si potrebbe aggiungere che anche il super-patriottismo di Garland è di chiara mediazione howellsiana.

That is the important matter—the proportion. As a usual thing, I think, people have absolutely no sense of proportion... They perceive mountains where there are no mountains... The novel is a perspective. It is a perspective made for the benefit of people who have no true use of their eyes<sup>22</sup>.

Nel quadro di una simile funzione mediatrice il narratore americano aiuterà il proprio concittadino a comprender meglio il paese in cui vive; anche la narrativa regionale — come si vedrà in seguito in questo nostro lavoro — avrà allora un senso:

A great number of very good writers are instinctively striving to make each part of the country and each phase of our civilization known to all the other parts... (*Criticism, cit.*, p. 144).

Lo studio del 'common', della 'reality', che è poi, nel caso specifico, una 'American reality' ha una contropartita civile e sociale, che essa pure si identifica con la scena americana:

The arts must become democratic, and then we shall have the expression of America in art (*op. cit.*, p. 140).

Qui l'iniziazione di Russell Lowell si unisce a nuove suggestioni chiaramente whitmaniane, non senza le solite ingenue e clamorose distorsioni cui Howells ci ha ormai abituati. *Criticism and Fiction*, si disse, registra il furore polemico di Howells contro Balzac o contro Dickens, che non è certo risparmiato nell'ultima parte del volume, e ci propone, come esempio ammirabile di realismo, nientemeno che le memorie del generale Grant, pregiate per la loro fedeltà ai fatti; si sarebbe tentati di dire, per la loro mancanza di fantasia:

The Personal Memoirs of U. S. Grant, written as simply and straightforwardly as his battles were fought, couched in the most unpretentious phrase, with never a touch of grandiosity or attitudinizing, familiar, homely in style, form a great piece of literature (*op. cit.*, pp. 89-90).

<sup>22</sup> Queste affermazioni sono contenute in una intervista a Stephen Crane, rintracciata da George Arms e da questi pubblicata in *Americana*, aprile 1943. Noi la riprendiamo dalle *Stories and Tales* del Crane a cura di R. W. Stallman, New York, 1955, p. 163 sgg.

Grant viene a trovarsi così in compagnia di Tolstoj, di Dostojewskij, di Palacio Valdés, di Manzoni e degli altri scrittori che Howells cita come autorevoli esempi della nuova scuola. La apparente larghezza di vedute di Howells, la vastità dei suoi interessi culturali, portano di regola il marchio della fretta e della superficialità. Se è vero che egli presentò in America tanti e così importanti scrittori stranieri, si direbbe che mai sia stato tentato di penetrarli, di proporsi un aggancio impegnativo. Anche in questo settore, come nella sua attività di narratore, Howells rimane più o meno implicitamente fedele al precezzo che incontriamo in *Criticism and Fiction*: «To discover principles, not to establish them; to report, not to create».

In un solo caso egli pare incidere con maggior consapevolezza nel tessuto di una problematica della narrativa, ed è a proposito della «divine Jane Austen». L'umiltà, l'ammirazione illimitata e costante professate nei riguardi della Austen non servono soltanto a confermare quale fosse in effetti l'*humus* culturale nel quale l'esercizio letterario di Howells affondava le radici, ma rivelano una coincidenza di propositi. Il realismo di Howells è il realismo della classe media di un'America in transizione, fermata nell'attimo in cui la sua funzione appare ancora vitale e indiscussa, quando l'angoscia, l'inquietudine non battono alle porte, com'è invece nel grande esempio jamesiano. Gli avvenimenti, i personaggi che non entrano in questo quadro angusto non godono mai nei romanzi di Howells l'onore di una parte di primo piano; talché, come è stato posto in rilievo, il 'common' rischia di confinare con l'"insignificant", e al centro del suo itinerario di narratore si pone solo l'interesse «in travel, pure love, literary gossip, and some watered sociology» (Hartwick)<sup>23</sup>. Howells non si avvede, è naturale, quanto addomesticato sia l'ambiente dei suoi romanzi ove lo si confronti con quello della Austen, ma non sbaglia identificando quella data adesione e dichiarandola.

Si insisterà in seguito sulle ragioni e i caratteri della scelta di Howells; ci preme qui di constatare che l'ottimismo della visione

<sup>23</sup> Una interessante contropreva è data dalla costante avversione di Twain (che considerò sempre Howells come il suo unico maestro) per la Austen; tale da indurlo a dichiarare raccomandabili solo le biblioteche che non ne contenevano le opere.

howellsiana del mondo e le sue preoccupazioni moralistiche ne sono un complemento. Il pessimismo era per Howells un sentimento negativo, tanto che nella piena maturità, nel 1902, egli scriveva: « I had seldom seen a sky without some bit of rainbow in it » (*Literature and Life*, p. iv). La ribellione della generazione del '20 colpì indiscernibilmente Howells su questo punto, e se per necessità polemica andò forse troppo oltre, non sbagliò nella sostanza. Nello « address » in occasione della consegna del premio Nobel, Sinclair Lewis parlò delle concezioni di vita di Howells come del « code of a pious old maid », che è certo una etichetta grossolana, ma non priva di giustificazioni, se non altro sulla scorta di episodi isolati ma significativi (la censura a Gorkj, che pure Howells professava di ammirare, per il fatto che nel suo viaggio in America lo scrittore russo si era fatto accompagnare da un'amante, e così via).

« Morality » — scrive Howells in *Criticism and Fiction* (p. 83) — « penetrates all things, it is the soul of all things ». E ancora, con inflessibile senso discriminatorio:

If a novel flatters the passions, and exalts them above the principles, it is poisonous; it may not kill, but it will certainly injure; and this test will alone exclude an entire class of fiction, of which eminent examples will occur at all (*op. cit.*, p. 95).

Affermazioni del genere non debbono stupirci troppo, se raffrontate alla esigenza moralistica diffusa nella cultura americana fino a tutto il primo novecento, e non soltanto per opera di Howells: per incontrare un primo tentativo di libertà nella trattazione del dato sessuale bisognerà attendere, a rigore, sino a Branch Cabell. Howells, in ogni modo, spinge le cautele fino alle estreme conseguenze. Gli amanti sono banditi dai suoi libri; il seduttore Bartley Hubbard di *A Modern Instance* sposa la donna cui ambisce, come (e lo vedremo più oltre) il Carter di De Forest. Una insistita simpatia per il finale roseo, possibilmente con le nozze dei due personaggi principali, caratterizza l'ottimismo ad ogni costo di Howells, che si presenta nella dizione solo apparente 'oggettiva', ma in verità sospetta e sibillina, che si trova in *Criticism and Fiction*: « The novel ends well that ends faithfully » (p. 86).

Il moralismo howellsiano si traduce talvolta in una visione del tutto edificante, con una società divisa in buoni e cattivi, i quali ultimi, anche se momentaneamente vittoriosi, sono peraltro perseguitati dal rimorso che accompagna la cattiva coscienza. Con la disinvolta che ci è ormai nota egli traveste persino il Verga. Nella sua prefazione alla versione dei *Malavoglia*, infatti, Howells scrive che nel romanzo verghiano figurano, come in un racconto che potrebbe essere ambientato nel New England, personaggi che sono «the product of conscience and order», ed altri che si possono definire «children of disorder». Ma la bontà si afferma infine come virtù la quale reca non piacere, ma «peace and rest to the soul», mentre invece «those who choose the evil have no peace»<sup>24</sup>. Che è un sistema alquanto sbrigativo di interpretare il mondo verghiano.

Le contraddizioni interne del 'sistema' howellsiano sono però del tutto apparenti. Solo intendendo in una accezione moderna il termine realismo e allargando, contrariamente alle intenzioni dello autore, la teoria della assoluta 'truthfulness' verso le cose noi possiamo denunciare una mancanza di coerenza interna nel corso della sua lunga carriera. Egli operava infatti una scelta preventiva degli oggetti narrativi, intendeva depurarli e filtrarli per impedire che fossero assunti tutti indiscriminatamente nell'opera d'arte. La sua narrativa, secondo le premesse della 'genteel tradition' è disseminata di tabù; né si saprebbe ricavarne un'accusa specifica a lui, Howells, quando, come si disse prima, tali tabù rimasero comuni all'intera cultura americana ancora per molti decenni. I tabù di Howells sono gli stessi della Dickinson. Persino Twain, questo erede di tanti «buccaneers of the literary high seas», secondo la fantasiosa definizione di Mencken, fu assai prossimo all'amico Howells nell'avversione per un'arte troppo brutale nei confronti della vita. Nel *My Mark Twain* si fa cenno di una lettera scritta poco tempo prima della morte

<sup>24</sup> G. Verga, *The House by the Medlar Tree*, translation by Mary A. Craig; preface by W. D. Howells, New York, 1890, pp. i-vii. Nella prefazione, in cui figura un curioso errore per cui Verga viene chiamato in una occasione Verdi, si rende pure un tributo all'«oggettività» del Verga, il quale sembra avere «...no more sense of authority or supremacy concerning the personages than any one would have in telling the story, and he has as completely freed himself from literosity as the most unlettered among them».

dall'autore di *Tom Sawyer* per deplofare le licenze di uno scrittore non ben precisato, accusato di rappresentare «sordid and ugly conditions» di vita. Commenta Howells:

At heart Clemens was romantic, and he would have had the world of fiction stately and handsome and whatever the real world was not, but he was not romanticist, and he was too helplessy an artist not to wish his own work to show life as he had seen it (*op. cit.*, p. 56).

Anche Howells si attenne alla propria esperienza, la quale non mancava di episodi burrascosi, ma lo induceva nel complesso a un ottimismo e ad una cautela che egli non mancò di illustrare e di difendere<sup>25</sup>. Nei limiti dei suoi pregiudizi e delle sue formulazioni teoriche, Howells fu abbastanza spregiudicato da considerare con simpatia scrittori più giovani e molto distanti, tanto da incoraggiarli e da aiutarli, secondo le parole dello Hartwick, con il suo «avuncular O.K.». Il periodo fecondo di questo patronato, che prende forma mentre il narratore è ormai stanco, va all'incirca dal 1891, anno in cui morì il vecchio Lowell, al 1912 circa, e in particolare al momento della nascita delle prime riviste d'avanguardia del Novecento. In quegli anni Howells assistette alla trasformazione del realismo in naturalismo, dapprima con l'inquieto Garland, poi con Crane e Norris; valutò le prime prove di Dreiser. Poi dovette adattarsi ad accettare la parte inevitabile del sopravvissuto.

## II

Il fatto di più immediata importanza negli anni in cui Howells intraprendeva la sua carriera di narratore era fornito senza dubbio dal formarsi, in termini sempre meglio definiti, di una narrativa regionale. Persino uno Hawthorne sembrava prevedere, come sembra di capire da alcune frasi attribuitegli in *Literary Friends and Acquaintances*.

<sup>25</sup> A proposito delle supposte contraddizioni di Howells, si veda *After the Gentle Tradition*, di W. Van O'Connor, Chicago, 1952.

*instance*, la complessità di questa svolta imminente meglio dello stesso Howells, la cui origine provinciale finiva per essere annacquata dall'influsso bostoniano. Il più lucido nella presa di coscienza della narrativa regionale appare ancora, a nostro avviso, Edward Eggleston. Certo, il suo *Hoosier Schoolmaster* è un libro mediocre, opera non di un narratore ma di un filologo e di uno studioso del costume; un libro, cioè, scritto a freddo con personaggi di convenzione (anche se esiste qualche spiraglio che fa presentire Twain, specie negli episodi di caccia e nel 'treatment' dei fanciulli) osservati con la lente del ricercatore. Ma la prefazione, che come si sa è del 1891 mentre il libro è del 1871, contiene non poche penetranti proposizioni:

American literature hardly touched the speech and life of the people outside of New England; in other words, it was provincial in the narrow sense... The 'great American novel' for which profetic crisis yearned so fondly twenty years ago, is appearing in sections<sup>26</sup>.

Va poi ascritto a tutto merito di Eggleston il suo riserbo, la sua vigile attenzione per mantenere la narrazione in termini di oggettività, evitando lo sconfinamento nel lirico; il suo interesse per il problema del linguaggio. C'è in Eggleston, e in quasi tutti gli scrittori regionali di questo periodo, una evidente persistenza di elementi convenzionali e tradizionali: la tecnica narrativa (« You expect me to describe that walk... »); l'opposizione tra personaggio buono e personaggio malvagio con l'immancabile trionfo del primo; la vicenda sentimentale che corona l'atteso 'happy ending'. Ma sul vecchio palcoscenico si tenta già di recitare qualcosa di nuovo: un 'cattivo', ad esempio, il corrotto e cinico magistrato Bronson, lascia già presentire una temperie caratteristica della narrativa realista e naturalista nel suo impegno polemico e sociale. L'esperimento linguistico, come sempre accade in fasi embrionali, sembra quasi divertire l'autore e legarlo a un gioco di incastri fonetici. Rammentiamo, tanto per farci un esempio, l'uso esasperato dei gerundi-participi:

<sup>26</sup> Citiamo dall'edizione pubblicata a New York, 1913, p. 6 sgg.

And so by ogling him, by blushing at him, by tittering at him, by giggling at him, by snickering at him, by simpering at him... (p. 58 *ed. cit.*); And Mirandy cast a blushing, gushing, all imploring, and all confiding look on the young master (p. 73).

Si lavora sempre all'interno di una sintassi tradizionale, senza sconvolgerla ma tentando di imprimerle una diversa dinamica. Non diversamente, su un altro piano, faranno Howells e, com'è ovvio, Henry James. (Qualche timido tentativo si incontra pure in Bret Harte, specie nell'uso di aggettivi allineati con una rudimentale ricerca prosodica: « And even so, bedraggled, ragged, unshaven and unshorn » in *How Santa Claus came to Simpon's Bar*). Un caso a parte costituirà, ben s'intende, Mark Twain. Ma la narrativa regionale finisce per prendere direzioni diverse e non troppo organiche, mancando l'inserimento su un piano universale; nata, come opportunamente scriveva Eggleston, a sezioni, spesso rimane disarticolata. È il caso, sia pure con diversa validità da un punto di vista di esito artistico, di un Cable: in *Old Creole Days* accanto alla notazione esemplare, al taglio narrativo magistrale, esplode il melodramma, si insinua un insistito regionalismo di maniera. Così nella Orne Jewett siamo quasi all'elegia, ove il tono intimistico trasforma persino il dato paesistico in una modulazione interiore, tenue e fragile sino all'estremo.

Bisogna dar atto a Howells di aver saputo valutare nella sua giusta misura e nelle sue esatte proporzioni il rigoglio della letteratura regionale, mettendo in guardia dai rischi di una eccessiva limitazione della scena letteraria. In *Criticism and Fiction*, dopo aver rilevato che spesso nel romanzo americano « the scene is sparsely populated », egli lodava il tentativo di portare nella narrativa nuove e più vaste esperienze, osservando però che « each man is a microcosm, and the writer who is able to acquaint us intimately with half a dozen people, or the conditions of a neighborhood or a class, has done something which cannot in any bad sense be called narrow; his breadth is vertical instead of lateral, that is all » (p. 142).

Ma non sbagliava quando gli sembrava di scorgere in De Forest l'esempio più vitale e più robusto di narratore realista, quel De Forest

che nel suo libro capitale, *Miss Ravenel's Conversion from Secession to Loyalty*, si rifaceva in definitiva a uno 'standpoint' chiaramente vincolato dalla lezione culturale e civile del New England. Howells mancava, già lo dicemmo, di concrete esperienze di vita che non fossero i suoi soggiorni europei, mentre De Forest poteva vantare, accanto a una formazione abbastanza cosmopolita, la partecipazione diretta alla guerra di secessione. Eppure, a ben vedere, la « presenza » della guerra, che fornisce lo spunto alle eccellenti *Volunteer's Adventures*, non investe in *Miss Ravenel's Conversion* che una parte relativamente limitata, culminante in poche scene di battaglia, e nei rapidi e incisivi quadri che hanno luogo negli ospedali da campo. La morte del vero protagonista, il colonnello Carter, sembra situata più sulle tavole di un palcoscenico che sul campo di battaglia. Ma il romanzo di De Forest offre l'occasione per noi esemplare di incontro tra strumenti materiali narrativi consacrati dalla tradizione e insieme di nuove aperture, anche se di respiro limitato. La fusione di elementi tanto eterogenei contribuisce se non altro a dar vita alla figura del colonnello Carter, che è certo uno dei personaggi chiave della narrativa americana del secondo Ottocento. Carter, l'uomo senza principi che ama però il proprio mestiere e lo compie senza tentennamenti, il seduttore a buon mercato capace di un energico richiamo all'ordine, pur attraverso le contraddizioni del proprio carattere è in grado, come dirà un testimone della sua morte, di recitare fino all'ultimo la sua parte. Ma si veda come la presentazione di Carter rechi ancora i caratteri del 'rake', personaggio tanto familiare alla più antica narrativa americana, e di chiara filiazione inglese:

A man who can make some women tremble, can, if he chooses, make them love. Pure and modest as this girl of eighteen was, she could, and I fear, would have fallen desperately in love with this toughened wordling, had he, with his despotic temperament, resolutely willed it... In her presence he never swore, nor got the worse for liquor, nor alluded to scenes of dissipation. At church he decorously put down his head while one could count twenty...

E seguirà il tocco finale, sotto forma dell'osservazione che si attua attraverso l'intrusione diretta del narratore:

Balzac says that very corrupt people are generally very agreeable... They are scared and do not take things seriously; they do not contradict you on this propriety and that belief, because they care nothing about proprieties and beliefs; they love nothing, hate nothing, and are easy to wear as old slippers<sup>27</sup>.

Con tutto ciò, i 'rakes' di De Forest, sotto l'impulso moralistico dell'autore, si comportano in definitiva da perfetti gentiluomini. Carter, per possedere Lillie Ravenel, la sposa; prima delle nozze la sua audacia si spinge soltanto al baciamano:

The young lady held out her hand to the Captain with an impulse of gratitude and compunction. He took it, and could not resist the temptation of stooping and kissing it, whereupon her white face flushed instantaneously to a crimson (*op. cit.*, p. 143).

Madame Larue, che sotto certi aspetti rappresenta il corrispettivo di Carter, non va oltre agli sguardi languidi e alle svenevolezze più elementari verso gli uomini che le piacciono, senza peraltro ottenere mai troppo successo. E, al termine del lungo romanzo, la morte di Carter metterà le cose a posto permettendo le nozze di Lillie col virtuoso Colburne, il che autorizzerà l'autore a chiudere il libro con un incontro amoroso tra i due giovani che rimane tra gli esemplari più vietati della narrativa del tempo.

Anche l'ambiente, che dietro la lezione di Taine diviene elemento essenziale e persino sovrabbondante della narrativa naturalistica già a partire da Garland, è costruito nei romanzi di De Forest con i soliti ingredienti, vale a dire con stucchevoli fondalini di 'cartone', se si eccettuano le efficaci scene di guerra di cui si parlò poco sopra. Il dato sociologico non è neppure impostato in romanzi come *Miss Ravenel's Conversion*, che vogliono essere soltanto l'esaltazione del nuovo stato 'yankee' e dei suoi ideali visti da un moderato riformista. Rimane e va accreditata a De Forest la grossa novità del tentativo generale di rappresentazione protorealistica, oltre a una serie di acquisizioni secondarie, la più importante delle quali è fornita dalla figura di Mister Ravenel, padre di Lillie, che segna la comparsa

<sup>27</sup> Citiamo dall'edizione curata da Gordon S. Haight, New York, 1955, pp. 91-2.

di un personaggio nuovo: lo scienziato, cioè, la cui posizione è misconosciuta dalla società intellettuale, e al tempo stesso il filantropo, l'uomo illuminato, che persegue con ascetica coerenza i suoi ideali tacciati di utopia. L'apparizione di Ravenel porta con sé il primo e timido approccio verso l'inserzione del problema nero in termini diversi da quelli generici e immediati della Beecher Stowe. Carter rimane comunque la molla del libro, e il disegno della sua personalità 'magnetica' dà l'avvio a tutta una serie di 'avventurieri' i cui risultati estremi giungono fino al Cowperwood dreiseriano. Una copia molto sbiadita, che conferma l'importanza di un simile personaggio nella narrativa del tempo (o meglio il tentativo di modificare un vecchio personaggio adeguandolo alla nuova situazione oggettiva) va identificata nel Selby della *Gilded Age* di Twain e Warner. Howells ce ne darà poi una versione diversa rispetto all'ambiente, ma sostanzialmente affine, con il Bartley Hubbard di *A Modern Instance* (e si ponga mente alle date: De Forest 1867, Twain 1873; Howells 1881).

De Forest non poteva porsi per Howells come un esempio, ma piuttosto come la verifica di postulati che egli andava sostenendo. Se nei confronti della narrativa regionale Howells provava la disidenza di chi non si era mai sentito portato verso il 'colore' e l'indagine particolaristica, De Forest significava l'aggancio a un mondo che lo interessava ma non poteva trasferirsi se non di riflesso nel paesaggio della sua narrativa. Rispetto alla guerra di secessione Howells appartiene già a una fase successiva: come Garland egli porterà in scena reduci, spesso — come il Lindau di *A Hazard of New Fortunes* — spinti dalla delusione causata da un crollo di ideali a meditare posizioni radicali o rivoluzionarie. Il mondo di De Forest appartiene ancora all'età dell'oro, a una propaggine estrema dell' 'American dream'; subito dopo l'equilibrio si spezza, e i romanzi di Howells, pur nel loro sforzo verso un riformismo ottimistico, non possono non prendere atto della frattura che si è creata. Se mai un punto di contatto molto significativo tra De Forest e Howells si dovrà ricercare nell'incapacità di entrambi ad affrontare il problema del male. La *pruderie* di Howells è un riscontro sorprendente di quella di

De Forest; la loro cautela, il loro impaccio, se si vuole, il loro rifiuto quando si scivola sul terreno del peccato non dipende affatto da prevenzioni tradizionali e puritane, al contrario. Se un paragone va fatto, ci si dovrà riferire per molti versi alla non dissimile reazione contenuta nel romanzo vittoriano, sottolineando che il candore dei realisti persistrà nella narrativa americana fino al primo Novecento: superato da Crane (non a caso disapprovato per tali ragioni da Howells) si manterrà in Norris, attraverso le lacrimose vicende amorose di *The Octopus*. In Dreiser, poi, figure come Aileen Cowperwood sembrano risultare semplicemente da un rovesciamento del moralismo howellsiano, non da un suo ripudio.

Difficile sarebbe negare che Howells, di fronte alla molteplicità delle soluzioni che il nuovo credo realista additava, non abbia saputo compiere, come narratore, la sola scelta possibile per lui. Chi aveva consigliato con tanta efficacia una intera generazione di scrittori doveva saper fare altrettanto con se stesso, evitando di nascondersi i propri limiti, il più rilevante dei quali consisteva in una incapacità assoluta di uscire dal ristretto ambiente che gli era congeniale. È sufficiente aprire un'opera non narrativa di Howells per accorgersene: *Venetian Life*, ad esempio. Vi si apprezza già la curiosità di Howells, ma una curiosità circoscritta, a costanti ben precise; e accanto il disinteresse per il pittoresco ma anche per il luogo comune. *Venetian Life* contiene del materiale narrativo allo stato potenziale, ma si comprende senza sforzo che solo su un terreno ben noto e familiare l'autore potrà essere del tutto a proprio agio. Le riuscite definitive di Howells sono vincolate alla fedeltà al 'milieu' a lui caro, quello della media borghesia della Nuova Inghilterra. L'unico romanzo non 'americano' che rientri tra i suoi libri riusciti è *Indian Summer*, ma qui solo l'ambiente esterno è fornito da Firenze, e ancora quasi occasionalmente, con interi squarci presi a prestito, per lo più dallo Heine dei *Reisebilder* (basterebbe ricordare la scena del viatico portato a un moribondo). Questa angustia di dimensioni fu avvertita per tempo da Howells, e proprio in *Indian Summer* esistono alcune battute indicative al riguardo:

'Oh, call us a passage from a modern novel', suggested Colville, 'if you're in the romantic mood. One of Mr. James's'.

'Don't you think we ought to be rather more of the great world for that? I hardly feel up to Mr. James. I should have said Howells. Only nothing happens in that case!'

'Oh, very well; that's the most comfortable way...' <sup>28</sup>.

In nessun caso Howells avrebbe saputo penetrare in un ambiente diverso dal suo per cogliervi qualcosa che non fosse soltanto del materiale da introdurre in un libro senza approfondirlo. Si dovrà anzi notare che la digressione, il ristagno conseguente a una curiosità transitoria, rientrano nella prassi dell'Howells narratore con sempre maggiore insistenza. Egli ha l'aria di osservare dall'esterno non soltanto le vicende e gli ambienti che conosce male, ma anche quelli che gli sono familiari. Un 'bon mot' è sufficiente a portarlo lontano dal discorso centrale di un episodio nel momento in cui ciò può significare una smorzatura fatale alla già scarsa forza drammatica della pagina; animato com'è, anche nei dettagli oziosi, da quanto a ragione Henry James chiamava, precisamente a proposito di Howells, «...a love of the common, the immediate, the familiar, and the vulgar elements of life». In questi casi affiora il grande giornalista di cui parla Mencken, e ci dà il resoconto di gran classe, senza annoiarci, per pagine e pagine. Solo più avanti ci avvediamo che i personaggi sono rimasti mummificati, colti e immobilizzati magari nel loro gesto più futile, nella smorfia meno appropriata, per sempre. E non riusciremo a vederli di nuovo in movimento: Howells è andato oltre.

### III

Un esame dell'opera narrativa di Howells che non indugi troppo — né sarebbe opportuno — sui singoli libri, ci porta subito a considerare *A Modern Instance*, che è del 1882. Il periodo precedente, pur abbracciando non pochi romanzi, ha tutti i caratteri dell'esperimento,

<sup>28</sup> Edizione citata, p. 195.

includendovi anche volumi non strettamente narrativi, come *Venetian Life* (1866), e *Italian Journeys* (1867). In ispecie in *Venetian Life* il registro narrativo si presenta con piena evidenza e già regolato da una considerevole misura, specialmente nei tagli, nei dialoghi, nella presentazione dei personaggi. (Pensiamo a certi incontri ma soprattutto al capitolo che si intitola *The Mouse*). Non a caso i due primi romanzi di un certo rilievo, *A Foregone Conclusion* (1875) e *A Fearful Responsibility* (1881), che recano nel titolo una scansione cara a Howells, quasi di documento o di relazione, si valgono ancora di 'materiale' italiano. Don Ippolito, il protagonista di *A Foregone Conclusion*, scaturisce dal gusto molto netto del viaggiatore che annota, com'è nel primo Howells; in quanto a *A Fearful Responsibility*, si tratta di un incontro tra l'autobiografia e la ricostruzione di ambiente, un ambiente straniero che offre al narratore lo spunto per 'farsi la mano'.

Con *A Modern Instance* ci troviamo dapprima nel cuore di uno dei temi fondamentali della narrativa di Howells: la rappresentazione della vita della media borghesia americana di provincia; e in seguito di un altro motivo forse anche più importante: il 'ritratto' della grande città, qui in particolare di Boston, visto dall'interno di alcuni tra i suoi *milieu* meglio rappresentativi. La prima pagina di *A Modern Instance*, con la descrizione 'geografica' di un centro di provincia, mostra con quanta convenzionalità e con quanta mancanza di un nuovo lievito narrativo si muova talvolta lo scrittore:

The village stood on a wide plain, and around it rose the mountains. They were green to their tops in summer, and in winter white through their serried pines and drifting mists, but at every season serious and beautiful, furrowed with hollow shadows, and taking the light on masses and stretches of iron-gray crag. The river swam through the plain in long curves, and slipped away at last through an unseen pass to southward, tracing a score of miles in its course over a space that measured but three or four. The plain was very fertile, and its features, if few and of purely utilitarian beauty, had a rich luxuriance, and there was a tropical riot of vegetation when the sun of July beat on those northern fields. They waved with corn and oats to the feet of the mountains, and the potatoes covered a vast acreage with the lines of their intense, coarse green; the meadows were deep with English grass to the banks of the

river, that, doubling and returning upon itself, still marked its way with a dense fringe of alders and white birches<sup>29</sup>.

Manca del tutto, in questo pesante e diremmo cattedratico inventario, non solo il presentimento di qualche novità sintattica o di scrittura, ma la simpatia per il colore, il fremito impressionistico che si manifesterà con esuberanza nelle pagine di Garland e di Norris. Qui, nondimeno, si rintraccia la fedeltà al modulo narrativo, senza alcuna concessione all'abbandono lirico tanto comune nel caso dei naturalisti americani, non escluso lo stesso disadorno Dreiser (citiamo, a caso, la chiusa lirico-moraleggianti del *Financier*). Il che non impedisce, beninteso, che Howells indulga non di rado ad una 'imager' che non si saprebbe immaginare più vieta e inefficace:

In the country, the winter which held the village in such close siege was an occupation under which Nature seemed to cower helpless, and men made a desperate struggle (*op. cit.*, p. 370).

Non è dunque nelle descrizioni naturali che si deve cercare il miglior Howells, ma nelle ricostruzioni di ambiente; già lo si fece notare. La presentazione della famiglia dello 'Squire' Gaylord, in *A Modern Instance*, si raccomanda come un modello del genere. La forza del carattere di Gaylord, un carattere nel quale anche i pregiudizi si impongono come virtù; la sua accettazione del gioco, anche quando la controparte si serve di carte segnate, pur di non ferire i sentimenti di una persona cara (la figlia Marcia), conferiscono alla prima parte del libro una persuasività e una misura csemplari. Purtroppo Howells non resiste alla tentazione di un 'exitus' melodrammatico, di una risoluzione nobilmente moralistica; così l'appassionata arringa di Gaylord nella causa di divorzio intrapresa dal genero Bartley Hubbard contro Marcia, e la successiva, patetica fine del giudice, che indeboliscono la parte finale. Analogamente, in *The Rise of Silas Lapham*, la presentazione dell'industriale colonnello non è priva di vivacità e di un vigile senso dell'ironia; non altrettanto si può dire del capitolo finale, ove Lapham riafferma la sua con-

<sup>29</sup> *A Modern Instance*, in *Selected Writings of W. D. Howells*, ed. H. S. Comimber, New York, 1950, p. 327.

vinzione che non sono lecite le concessioni al machiavellismo in affari, pronunciando una battuta che chiude il libro:

I don't know as I should always say it paid; but if done it, and the thing was to do over again, right in the same way, I guess I should have to do it.<sup>30</sup>

I personaggi di Howells hanno tutti una connessione determinante con l'ambiente; privi di un vero e proprio paesaggio interiore e affidati sempre al gesto, alla battuta, essi, come Anteo, perdono ogni forza quando i loro piedi non sono più poggiati a terra. Piuttosto che indugiare su un rilievo psicologico, Howells ama riportare la situazione a un dato illustrativo o cronistico. Nel ritratto di un personaggio (qui Bartley Hubbard) ha la sua funzione anche l'osservazione minuta sull'abbigliamento:

They perhaps had their misgivings when the young man, in his wellblacked boots, his gray trousers neatly fitting over them, and his diagonal coat buttoned high with one button, stood before them with his thumbs in his waistcoat pockets, and looked down his mustache at the floor with sentiments concerning their wisdom which they could not explore...<sup>31</sup>.

Si direbbe anzi che la cifra psicologica venga nettamente subordinata alla raffigurazione visiva, che quasi sempre, tradotta in termini figurativi, appare rigida e superficiale.

In *A Modern Instance* sin dai primi capitoli prende l'avvio quel gusto della geografia cittadina che è invece uno degli esiti indiscutibili di Howells, attraverso una traiettoria che passa dalla provincia e dalla Boston di questo libro ancora alla Boston di *The Rise of Silas Lapham* (1885), per culminare nella New York di *A Hazard of New Fortunes* (1890). Il quadro di società esce allora dalla risultanza cronistica per animarsi e acquistare una vibrazione insolita, ricca di avveduta ironia:

Religion there had largely ceased to be a fact of spiritual experience, and the visible church flourished on condition of providing for the social

<sup>30</sup> *The Rise of Silas Lapham*, ed. G. Arms, New York, 1950, p. 394.

<sup>31</sup> *A Modern Instance*, cit., p. 342. Il corsivo è nostro.

need of the community. It was practically held that the salvation of one's soul must not be made too depressing, or the young people would have nothing to do with it. Professors of the sternest creeds temporized with sinners, and did what might be done to win them to heaven by helping them to have a good time here. The church embraced and included the world. It no longer frowned even upon social dancing — a transgression once so heinous in its eyes; it opened its doors to popular lectures, and encouraged secular music in its basements, where, during the winter, oyster suppers were given in aid of good objects. The Sunday school was made particularly attractive, both to the children and the young men and girls who taught them. Not only at Thanksgiving, but at Christmas, and latterly even at Easter, there were special observances, which the enterprising spirits having the welfare of the church at heart tried to make significant and agreeable to all, and promotive of good feeling. Christenings and marriages in the church were encouraged, and elaborately celebrated; death alone, though treated with cut-flowers in emblematic devices, refused to lend itself to the cheerful intentions of those who were struggling to render the idea of another and a better world less repulsive (*A Modern Instance*, cit., p. 345).

Son queste le prove più persuasive di quello «style» che per Mencken dovrebbe essere l'unico grande lascito di Howells, e tale da indurre Twain a confessare che, se egli trovava spesso la parola giusta, Howells la trovava sempre. Sullo sfondo di una società tradizionale della provincia puritana i coniugi Gaylord son colti, sempre con la tecnica che muove dall'esterno verso l'interno, con impeccabile proprietà. Il giudice, ad esempio, lettore assiduo di Hume, di Gibbon oltre che della Bibbia, ben s'intende, ma che «for liberal Christianity had nothing but contempt»; tiranno domestico, cosicché la vita della moglie «...was silenced in every way... The silence of her inward life subdued her manner, till now she seemed always to have come from some place on which a deep hush had newly fallen». Quando il giudice ha ormai raggiunto una situazione economica ragguardevole, egli decide di comprare una casa più grande e più dignitosa per sé e per la famiglia. Entra in gioco uno dei pochi simboli-guida della narrativa di Howells. La casa sta al sommo delle aspirazioni dei personaggi howellsiani e costituisce il coronamento della loro carriera, la sanzione della loro ascesa nella società. In *The Rise of Silas Lapham* la nuova casa sul mare che Lapham si fa

costruire contro la volontà della moglie e delle figlie simboleggia la sua convinzione di aver attinto la vetta suprema cui un borghese possa aspirare; al tempo stesso segna anche l'inizio del suo declino. Un personaggio come Mrs. Bowen di *Indian Summer*, con il suo equilibrio, il suo riserbo e insieme il suo infallibile 'grasp' delle cose del proprio mondo, non lo si può immaginare in albergo o in casa d'affitto: Palazzo Pinti si configura come l'equivalente materiale, in solide mura, della sua posizione. Ma per simbolica che possa essere, la casa pretende nei romanzi di Howells una presentazione concreta, una diligente descrizione, tale da riflettere lo stato d'animo o le opinioni — oltre che il gusto — di chi vi abita. Con Howells il romanzo americano presenta un primo contributo alla tendenza alla dissertazione sullo stile architettonico, l'arredamento o le belle arti in genere, in funzione dell'ambiente e della società che lo popola, che troverà coronamento (e ci si passi ancora una volta il ricorso a uno stesso nome) nel Dreiser del *Financier* e del *Titan*. Della casa del giudice Gaylord sappiamo solo che «it was richly furnished according to the local taste of the time; the parlor had a Brussels carpet, and heavy chairs of mahogany and hair-cloth...». Con ben altra larghezza si diffonderà invece lo scrittore in *The Rise of Silas Lapham*. Un personaggio sofisticato come Mr. Corey, un pittore vissuto a lungo a Roma, e che «said so much better things than he painted», deve essere visto anche attraverso l'interno della sua abitazione:

It has a wooden portico, with slender fluted columns... which, with the delicate mouldings of the cornice, form the sole and sufficient decoration of the street front; nothing could be simpler, and nothing could be better. Within, the architect has again indulged his preference for the classic; the roof of the vestibule, wide and low, rests on marble columns, slim and fluted like the wooden columns without, and an ample staircase climbs in a graceful, easy curve from the tessellated pavement. Some carved Venetian *scrigni* stretched along the wall; a rug lay at the foot of the stairs; but otherwise the simple adequacy of the architectural intention had been respected, and the place looked bare to the eyes of the Laphams when they entered (*The Rise*, cit., p. 200).

Così la città si presenta con due aspetti nei romanzi di Howells: uno esterno, che contribuisce a saggirne l'atmosfera generale, a dipingere un quadro d'insieme; e un altro interno, che è l'autentico palcoscenico sul quale si muovono i suoi personaggi, si sviluppano i fatti che sono, tutt'uno con la cornice, generatori di stati d'animo oppure, per continuare una immagine del Firkins, «of new events as concrete and tangible as themselves»<sup>32</sup>. Ecco il minuto ritratto della cittadina di Equity, in *A Modern Instance*:

Some cross streets straggled away east and west with the poorer dwellings; but this, that followed the northward and southward reach of the plain, was the main thoroughfare, and had its own impressiveness, with those square white houses which they build so large in Northern New England. They were all kept in scrupulous repair, though here and there the frost and thaw of many winters had heaved a fance out of plumb, and threatened the poise of the monumental urns of painted pines on the gate-post. They had dark-green blinds, of a color harmonious with that of the funereal evergreens in their dooryards; and they themselves had taken the tone of the snowy landscape, as if by the operation of some such law as blanches the fur-bearing animals of the North. They seemed proper to its desolation, while some houses of more modern taste, painted to a warmer tone, looked, with their mansard roofs and jig-sawed piazzas and balconies, intrusive and alien (p. 328).

Vi è un compiacimento di minuzia e di concretezza, quando si entra nelle case:

where the smell of rats in the wainscot and of potatoes in the cellar strengthened with the growing night... (p. 329).

In *A Hazard of New Fortunes* è New York che fa il suo ingresso nella narrativa come personaggio, visto dapprima attraverso gli occhi angosciati dei coniugi March, i due bostoniani legati alla loro città e alla «poetry of the commonplace» e costretti ora, nella metropoli sconosciuta, a cercarsi un alloggio che pare non esista neppure:

They drove accidentally through one street that seemed gayer in the perspective than an L road. The fire escapes, with their light iron balconies and ladders of iron, decorated the lofty house fronts; the roadway and

<sup>32</sup> Oscar W. Firkins, *W. D. Howells; a Study*, Cambridge (Mass.), 1924, p. 69.

sidewalks and door steps swarmed with children; women's heads seemed to show at every window. In the basements, over which flights of high stone steps led to the tenements, were green-grocers' shops abounding in cabbages, and provision stores running chiefly to bacon and sausages, and cobblers' and tanners' shops, and the like, in proportion to the small needs of a poor neighborhood. Ash barrels lined the sidewalks, and garbage heaps filled the gutters; teams of all trades stood idly about; a peddler of cheap fruit urged his cart through the street, and mixed his cry with the joyous screams and shouts of the children and the scolding and gossiping voices of the women; the burly blue bulk of a policeman defined itself at the corner; a drunkard zigzagged down the sidewalk toward him. It was not the abode of the extremest poverty, but of a poverty as hopeless as any in the world, transmitting itself from generation to generation, and establishing conditions of permanency to which human life adjusts itself as it does to those of some incurable disease, like leprosy<sup>33</sup>.

Poco prima Mr. March, al marito che le diceva: « New York may be splendidly gay or squalidly gay; but, prince or pauper, it's gay always », aveva replicato: « Yes, gay is the word, but frantic... They forget death, Basil; they forget death in New York ». Più avanti, quando i March sedendo in un vagone della ferrovia sopraelevata osservano i molteplici aspetti della vita notturna di New York offerti come a teatro, Howells non saprà trattenere una serie di esclamazioni: « What suggestion! What drama! What infinite interest! ». Gradualmente si verifica per i March una « loss of individuality, after the intense identification of their Boston life »; ma anche di fronte ai malintesi e alle incomprensioni che sorgono, Basil, come ogni buon personaggio di Howells, rifiuta « to explore his conscience ». Facendolo, essi non vi incontrerebbero sentimenti tenebrosi od equivoci: con tutta probabilità non vi troverebbero nulla.

Esiste un ovvio parallelismo fra l'affannosa ricerca di un alloggio a Boston da parte della giovane coppia Hubbard, in *A Modern Instance*, e la difficoltà di sistemazione dei March a New York in *A Hazard of New Fortunes*. I capitoli apparentemente oziosi e divaganti dedicati a problemi tanto poco drammatici contengono una es-

<sup>33</sup> *A Hazard of New Fortunes*, ed. G. Warren Arms, New York, 1952, pp. 65-6.

senziale presa di contatto con la città, presupposto allo svolgersi successivo della vicenda. Nel caso di New York Howells giunge alla 'scoperta' dei quartieri poveri con tutta la loro miseria:

Some of the streets were filthier than others; there was at least a choice; there were boxes and barrels of kitchen offal on all the sidewalks, but not everywhere manure-heaps, and in some places the stench was mixed with the more savory smell of cooking. One Sunday morning, before the winter was quite gone, the sight of the frozen refuse melting in heaps, and particularly the loathsome edges of the rotting ice near the gutters, with the strata of waste-paper and straw litter, and egg-shells and orange-peel, potato skins and cigar-stumps, made him unhappy. He gave a whimsical shrug for the squalor of the neighboring houses... (*A Hazard*, p. 332).

\* \* \*

Si disse degli 'esterni' e degli 'interni' della città nella narrativa di Howells. Il Trilling ha posto l'accento con grande acutezza sul fatto che il giudizio favorevole a Howells nel paragone Zola-Howells tentato da Henry James si spiega in quanto, nel pensiero di Howells accettato da James, «the matter of Zola's realism would lead his readers away from the facts of their middle-class lives. For Howells the center of reality was the family life of the middle class»<sup>34</sup>. Il Trilling ha detto qui una parola definitiva, restringendo il centro d'interesse della narrativa di Howells non solo all'esistenza della classe media, ma alla vita familiare. Gli 'interni' howellsiani, di cui abbiamo dato un saggio con il brano in cui si descrive la casa di Mr. Corey, sono il teatro di questa 'family-life'. Nel XIV capitolo di *The Rise of Silas Lapham*, di cui abbiamo riportato il brano suddetto, si svolgono avvenimenti di capitale importanza per Howells. La famiglia Lapham, che pur essendo tra le più considerevoli per censo a Boston è rimasta sempre appartata a causa della modesta origine, fa la conoscenza ufficiale della famiglia Corey, che appartiene sotto tutti gli aspetti alla élite cittadina; per di più, vi è speranza che si combini un matrimonio quasi inevitabile nei romanzi della maturità di

<sup>34</sup> L. Trilling, *op. cit.*, p. 88.

Howells. Nel corso del capitolo vengono passati in rassegna gli argomenti più svariati, dall'architettura (vi è tra gli ospiti un noto architetto di Boston) alla letteratura à la page, alle arti figurative. Howells si lascia così sfuggire di mano il nucleo drammatico della vicenda, che è in definitiva la complessa carriera di Silas Lapham, per correre dietro a questi tocchi d'ambiente e alla inquietante storia d'amore di Tom Corey con una delle sue due figlie, storia complicata dal fatto che tutti, compresa l'interessata, sono convinti che Tom sia innamorato dell'altra. Negli innumerevoli ricevimenti, pranzi e 'tea-parties' che costellano questo come altri suoi romanzi, Howells pensa di spingere avanti la vicenda arricchendola di battute teatrali, di 'bon mots', di osservazioni fatte in proprio o affidate a personaggi. È Sewell, in *The Rise of Silas Lapham*, che dichiara: «The novelists might be the greatest possible help to us if they painted life as it is, and human feelings in their true proportion and relation, but for the most part they have been and are altogether noxious» (p. 212), dando l'impressione di recitare a memoria un capoverso di *Criticism and Fiction*; mentre Howells, per amante dell'oggettività narrativa che voglia essere, non si trattiene, di tanto in tanto, dal dire la sua, entrando irrISPETTOSAMENTE in scena:

The spectacle of a love affair in which the woman gives more of her heart than the man gives of his is so pitiable that we are apt to attribute a kind of merit to her, as if it were a voluntary self-sacrifice for her to love more than her share... (*A Modern Instance*, p. 375).

Marriage is, with all its disparities, a much more equal thing than appears, and the meek little wife, who has all the advantage of public sympathy, knows her power over her oppressor, and at some tender spot in his affections or his nerves can inflict an anguish that will avenge her for years of coarser aggression (*ibid.*, p. 400).

A prudent woman does not do an imprudent thing by halves... (*Indian Summer*, cit., p. 112).

Le svolte essenziali avvengono, o sono preparate, in occasioni di ricevimenti, di tè, di pranzi. Così è nel *Rise of Silas Lapham*; in *A Modern Instance* è nel silenzio ostile dei pasti familiari che si scava la frattura tra i membri della famiglia Gaylord, e in particolare tra

padre e figlia. Persino lo Howells 'sociale' vien fuori in occasione del pranzo organizzato per festeggiare la rivista in cui lavora Basil March, il protagonista di *A Hazard of New Fortunes*; quando l'anar-chico-socialista Lindau deve subire le dichiarazioni schiavistiche del capitalista Dryfoos. Il felice esito dell'idillio Colville-Bowen, in *Indian Summer*, si intesse attraverso una fitta schermaglia di colazioni e di tè, sapientemente attenuati da confessioni intime o drammaticamente interrotti da emicranie diplomatiche. E la 'American middle-class' si mantiene compatta anche al dilà dell'oceano, senza perdere abitudini o 'flavor', sempre in una singolare fusione di ambiente e di sentimenti:

The more recent and transitory people expressed something of the prevailing English and American estheticism in the decoration of their apartments, but the greater part accepted the Florentine drawing-room as their landlord had imagined it for them, with furniture and curtains in yellow satin, a cheap ingrain carpet thinly covering the stone floor, and a fire of little logs ineffectually blazing on the hearth, and flickering on the carved frames of the pictures on the wall and the nakedness of the frescoed allegories in the ceiling. Whether of longer or shorter stay, the sojourners were bound together by a common language and a common social tradition; they all had a Day, and on that day there was tea and bread and butter for every comer (*Indian Summer*, cit., p. 93. Il corsivo è nostro).

Siamo ancora sul terreno psicologico; con Norris anche i post-prandium diverranno drammatici e corruschi (si pensi all'incontro dei 'farmers' in casa di Magnus Derrick in *The Octopus*, stupen-damente ritmato nelle sue sfumature dal contrappunto del gatto che va dall'uno all'altro degli invitati); per non parlare ancora di Dreiser, di certi implacabili 'tête-à-tête' conviviali tra Aileen Butler e il padre, nel *Financier*.

In simili circostanze non meraviglia che i personaggi di Howells siano così poco privati, e che nascano situazioni equivoche come nel *Silas Lapham* tra Tom Corey e le figlie di Lapham. Soli o a collo-quio riservato questi personaggi si trovano generalmente in imbar-razzo, e, in casi estremi, ricorrono alla risorsa del mezzo epistolare per tentar di uscire dalle situazioni più difficili. Le scene d'amore —

l'amore innocente e saccarinoso, il solo che Howells poteva tollerare — seguono uno schema da commedia leggera, con qualche singhiozzo melodrammatico che invano dovrebbe svincolarle dalla monotonia uniforme:

'Bartley! You shall *never* go!', she cried, throwing herself in his way. 'Do you think I don't care for you, too? You may kiss me, — you may *kill* me, now!'

The passionate tears sprang to her eyes, without the sound of sobs or the contortion of weeping, and she did not wait for his embrace. She flung her arms around his neck and held him fast... (*A Modern Instance*, cit., pp. 357-8).

All at once she flung herself on his breast. 'I can't even give you up! I shall never dare look any one in the face again. Go, go! But take me with you! I tried to do without you! I gave it a fair trial, and it was a dead failure. O poor Irene! How could *she* give you up?' (*The Rise*, cit., p. 386).

Delle eroine di Howells sappiamo in genere quel tanto che ci basta per valutarne la consistenza, o meglio l'inconsistenza, del carattere: i gusti, le letture preferite, il modo di comportarsi in società. Essc non possono mai aspirare a recitare una parte di primo piano, e con tutto ciò ben di rado Howells si sente di frustrarne i sentimenti. Se si fa eccezione per Marcia Gaylord di *A Modern Instance*, la quale ha la disavventura di imbattersi in un uomo senza scrupoli, che non ama 'truth for its own sake' ed ha scoperto «il modo di separare la vita del cervello dalla vita della coscienza», i personaggi femminili degli altri romanzi importanti di Howells sono per lo più fortunati, anche se a costo di qualche lieve sofferenza. Non si sente solo la necessità di una più forte percentuale di 'evil' nei libri di Howells, come osserva Henry James, si vorrebbe anche una più generosa dose di crudeltà. Solo il Bartley Hubbard di *A Modern Instance* ne lascia intravvedere, più che non ne mostri apertamente, ma è un caso isolato. Un senso di universale simpatia umana unisce tutti, in una società che sembra spesso la migliore società possibile:

In this civilization of ours, grotesque and unequal and imperfect as it is in many things, we are bound together in a brotherly sympathy unknown to any other (*A Modern Instance*, cit., p. 473).

Nella ottimistica e beata cornice così definita non si può pretendere che scoppino frequentemente dei drammi, e neppure che i personaggi godano di una tale autonomia d'azione da rivelarsi appieno. Provvede spesso l'autore, con le risorse più consumate del suo stile:

Like every one else, she was not merely a prevailing mood, as people are apt to be in books, but was an irregularly spheroidal character, with surfaces that caught the different lights of circumstance and reflected them (*A Hazard, cit.*, p. 115).

O metterà il giudizio, meno scientificamente atteggiato ma pervaso di una secca ironia, in bocca a un altro personaggio:

'He was a poor, cheap sort of a creature. Deplorably smart, and regrettably handsome. A fellow that assimilated everything to a certain extent, and nothing thoroughly. A fellow with no more nature than a baseball. The sort of chap you'd expect to find, the next time you meet him, in Congress or the house of correction' (*A Modern Instance, cit.*, p. 505).

Non di rado il narratore si lascia prender la mano dal piacere del 'reporting', e corre dietro, divagando per pagine e pagine, al tic di un personaggio, ai suoi modi di dire, alla sua pronuncia. C'è un'avidità particolare in Howells per la descrizione di personaggi con pronuncia difettosa e ridicola, e una insistente ricerca di una grafia che possa rendere questi casi clinici di fonetica con la maggiore precisione possibile. Che si tratti di una pura e semplice curiosità è confermato dal fatto che, dopo una esauriente presentazione, il personaggio incomincia d'improvviso a pronunciare esatto; Howells si è stancato del gioco, e riporta i discorsi in 'trascrizione', come un classico arcaico volgarizzato. Ecco in che modo si presenta, in *A Modern Instance*, Mr. Macallister: «Ah, haow d'e-do, haow d'e-dol». Silas Lapham, con le sue distorsioni fonetiche, mette in imbarazzo gli interlocutori, pronunciando, ad esempio, «coat» come «cut». In *A Hazard of New Fortunes* la pronuncia diviene elemento considerevole per il disegno di un carattere:

His daughter was short, plump, and fresh-colored, with an effect of liveliness that did not all express itself in her broad-vowelled, rather

formal speech, with its odd valuations of some of the auxiliary verbs, and the total elision of the canine letter.

'We awe from the Soath', she said, 'and we arrived this mawning, but we got this cyahd from the brokah just befo' dinnah, and so we awe rathah late' (p. 122).

Nello stesso libro, la riproduzione della pronuncia di Lindau, imbotita di germanismi, diviene in certi punti frenetica, così da soffocare la drammaticità di alcuni momenti, trasformandoli in chiave penosamente grottesca.

Quando la ricostruzione d'ambiente perde una semplice intenzione illustrativa, quando essa coincide con le azioni e i pensieri dei personaggi, allora Howells conquista le riuscite assolute, sorrette da una tecnica superlativamente affinata e da un impareggiabile senso dell'ironia: abbiamo così l'impeccabile e ammirabile primo capitolo di *The Rise of Silas Lapham*, con il ritratto del protagonista a tutto tondo e la feroce satira del mondo giornalistico rappresentato da Bartley Hubbard. Sono questi i suoi approdi davvero conclusivi.

#### IV

*A Hazard of New Fortunes* dovrebbe introdurre, a detta di molti, lo Howells 'sociale', o addirittura socialista. Anche in *A Modern Instance*, a ben vedere, si potrebbero scorgere riferimenti sociologicamente non privi di interesse, per non parlare di *The Rise of Silas Lapham*, che descrive il crollo di un industriale afferrato dallo spietato ingranaggio dei grandi affari, dei 'trusts' nascenti, che lo schiacciano per il suo eccesso di scrupoli e il difetto di audacia. *A Hazard of New Fortunes* è del 1890; *A Traveler from Altruria*, un romanzo utopistico a sfondo sociale, del 1894. Si sa che molti studiosi fanno cadere attorno al 1895 il definitivo concludersi della rivoluzione industriale negli Stati Uniti; non a caso, forse, l'interesse fabiano di Howells si spegne e lascia il campo all'amara e spietata polemica dei naturalisti, da Garland, a Norris, a Dreiser<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> Ai romanzi già citati va aggiunto pure *Annie Kilburn* (1889). Sul radicalismo di Garland, assai più netto di quello di Howells, si veda «Hamlin Garland in his 'Standard'», di D. Pizer, in *Am. Literature*, nov. 1954.

Anche qui vale la pena di distinguere gli atteggiamenti dell'Howells uomo pubblico dalla presa di posizione diretta da parte dell'Howells narratore. Risulta che alcuni incontri con esponenti politici del primo socialismo americano, e in particolare il Gronlund, influenzarono non poco Howells, che fu sul punto di dedicarsi attivamente alla vita politica<sup>36</sup>. In seguito fu soprattutto la visione sociale di Tolstoi a lasciare traccia profonda in lui, e forse anche la lettura di altri autori, in particolare di Bjornson. Nel 1880 apparve *The Stillwater Tragedy*, di Thomas Bailey Aldrich, un libro realistico che si chiudeva con la descrizione di uno sciopero di lavoratori del marmo; e Howells non nascose il suo interesse. Su questi problemi, anzi, e in particolare a causa dell'atteggiamento molto polemico tenuto da Howells in occasione di alcune sanguinose repressioni contro gli anarchici, cui non fu estraneo un substrato razzista e xenofobo, si ebbero gli unici veri screzi tra Howells e James Russell Lowell. La simpatia di Howells per le vicende meno eroiche era stata favorevolmente commentata dallo stesso Henry James, che nel suo ritratto howellsiano pubblicato il 19 giugno 1886 sull'*Harper's Weekly* (XXX, 394), accennava al suo « palpitanting interest to common things and unheroic lives », lasciando comprendere che si attendeva da lui un allargamento di tale interesse. Né sarebbe indebito riferire a Howells ciò che questi scriveva di Twain:

At all other times he seemed to know that whatever wrongs the working men committed fork was always in the right (*My Mark Twain*, p. 81)

a proposito di uno sciopero che entrambi disapprovavano; o l'attestazione di simpatia per « the working-men standing up to money in their Unions ». Ma perché i romanzi 'sociali' di Howells potessero davvero aspirare al titolo di libri rivoluzionari, sarebbe necessario che essi portassero sulla scena personaggi nuovi: o la classe operaia o, su un piano sostanzialmente polemico, l'alta finanza, la classe dirigente. Negli ultimi decenni del secolo XIX non era difficile udire negli Stati Uniti voci di critica spietata nei riguardi della classe dirigente, prove-

<sup>36</sup> Si veda, di G. Arms, « The Literary Background of Howells' Social Criticism », in *Am. Literature*, Marzo 1942, Genn. 1943 (XIV).

nienti da ambienti anche e soprattutto conservatori. Ma non ci sembra che Howells si sia mai unito ad esse. Nel 1879 fu pubblicato anonimo *Democracy*, di Henry Adams; un romanzo che, oltre a rappresentare un eccellente e raffinato quadro d'ambiente dell'alta borghesia di Washington, costituiva una violenta requisitoria contro gli uomini politici al potere, non risparmiando nessuno, da Washington in avanti:

What a melancholy spectacle it was, from George Washington down to the last incumbent; what vexations, what disappointments, what grievous mistakes, what very objectionable manners! Not one of them, who had aimed at high purpose, but had been thwarted, beaten, and habitually insulted! What a gloom lay on the features of those famous chieftains, Calhoun, Clay, and Webster; what varied expression of defeat and unsatisfied desire; what a sense of self-importance and senatorial magniloquence; what a craving for flattery; what despair at the sentence of fate! And what did they amount to, after all? <sup>37</sup>.

Il romanzo di questo Tacito americano si inseriva peraltro nel grande alveo del costume letterario del tempo, con un 'rake' ben agguerrito, sia in politica che in privato, il senatore Ratcliffe, sgominato alla fine da un giovane idealista (sudista, per giunta!), Carrington, e con il presentimento di nozze tra lo stesso Carrington e l'eroina del libro, Madeleine. Già si accennò a *The Gilded Age*, che, oltre a darci quell'immortale personaggio che è il colonello Sollers, tentò pure un atto di accusa, anche se meno modulato e meno approfondito che in Adams.

Quali sono i diritti per cui si batte Howells? Sono i diritti elementari dei lavoratori, di sciopero, di associazione, per ottenere salari migliori, e ciò è nella tradizione del migliore fabianesimo. Quando si tratta di impostare una problematica, egli si rifugia nell'utopistico, con un libro fallito, che è *A Traveler from Altruria*, ove, a parte la piatta dipintura della moderna città del sole, troviamo solo una edulcorata polemica sociale. (Tipica la battuta di un industriale in colloquio con un ministro della chiesa: « We are not talking of morality, we are talking of business »). Ma il problema della strapotenza del denaro, della idolatria del denaro, cominciava alla fine del secolo a

<sup>37</sup> Henry Adams, *Democracy*, New York, s. d., ma 1951, pp. 57-8.

pervadere l'intero campo della narrativa americana. Non è una novità assoluta il Dryfoos di *A Hazard of New Fortunes*, che «began to honor money, especially money that had been won suddenly and in large sums»; soprattutto non genera una dialettica, perché il rivoluzionario Lindau non è nulla più di una onesta macchietta. Del tutto a proposito il Matthiessen ha posto l'accento sulla marginalità degli episodi sociali nella narrativa di Howells: «The major passions involved in our new industrial and financial tension were to have to wait for their expression until the developement of a more through-going naturalistic approach». Ma anche: «At least social historians will discover nowhere else such a complete picture of everyday American existence in the last half of the nineteenth century»<sup>38</sup>. Ed infatti, anche lo Howells 'sociale' è uno spettatore, un reporter, per animato e partecipe e commosso che sembri. Il celebrato sciopero degli addetti ai tram, che chiude *A Hazard of New Fortunes*, appartiene alla cornice, non alla sostanza del libro, e serve in parte a dare il sanguigno tocco finale al dramma della famiglia Dryfoos, con la nemesi che colpisce il padre:

Dryfoos saw it, too, the wound that he had feared to look for, and that now seemed to redden on his sight. He broke into a low, wavering cry, like a child's in despair, like an animal's in terror, like a soul's in the anguish of remorse (p. 476).

Il problema della strapotenza del denaro non riuscì a lasciare una traccia profonda nella narrativa di Howells, ma lo sfiorò, come il problema del sesso e in genere del male. Alcuni anni più tardi se ne dovevano sentire gli echi nella jamesiana *Ivory Tower* («The enormous preponderance of money. Money is their life...», «He is just dying of twenty millions»), che qualcuno ha voluto avvicinare ai romanzi della maturità di Howells e che, ha rilevato Matthiessen, apparve nello stesso anno del *Titan*.

Qui Howells avrebbe dovuto spingersi, d'altronnde, su una strada

<sup>38</sup> La prima citazione è tratta dalla introduzione a *The American Novels and Stories* di Henry James, New York, 1947, p. xv; la seconda da «A Monument to Howells», in *The Responsibilities of the Critic*, New York, 1952, pp. 97-100.

ignota: le sue generiche cognizioni di sociologia e la scarsa conoscenza degli ambienti della grande finanza non gli concedevano altra scelta. La polemica contro le intemperanze del grande capitale non costituiva, è bene sottolinearlo, un atto di particolare audacia: basterà ricordare che nel 1890, e cioè nell'anno di pubblicazione di *A Hazard of New Fortunes*, si registrò l'approvazione dello 'Sherman Anti-Trust Act', destinato a porre un freno alla politica di sopraffazione dei monopoli. Piuttosto, Howells avrebbe potuto tentare un ritratto dell'americano medio nelle sue prevenzioni politiche e sociali, inseguendo un personaggio profondamente attuale. Egli si limitò a schizzarlo, nel Fulkerson di *A Hazard of New Fortunes*, e c'è davvero da rimpiangere che si sia fermato alla enunciazione:

He was one of those Americans whose habitual conception of life is unalloyed prosperity. When any experience or observation of his went counter to it he suffered something like physical pain (p. 99).

Anche su questo scottante terreno si coglie un divario di impegno e di coraggio tra lo Howells narratore e lo Howells critico. Howells fu il primo a salutare con simpatia, nel 1893, *The Cliff Dwellers*, di H. B. Fuller, che segnava l'inizio del naturalismo sociale, e poi il *Mc Teague* di Norris; seppe comprendere dal principio in tutta la sua importanza il senso dell'opera di Veblen. Rimaneva la preoccupazione moralistica. Scrivendo di Norris, Howells dichiarava:

Life is squallid and cruel and vile and baseful, but it is noble and tender and pure and lovely too. By and by he (Norris) will put these traits in and then his powerful scene will be a reflection of reality<sup>39</sup>.

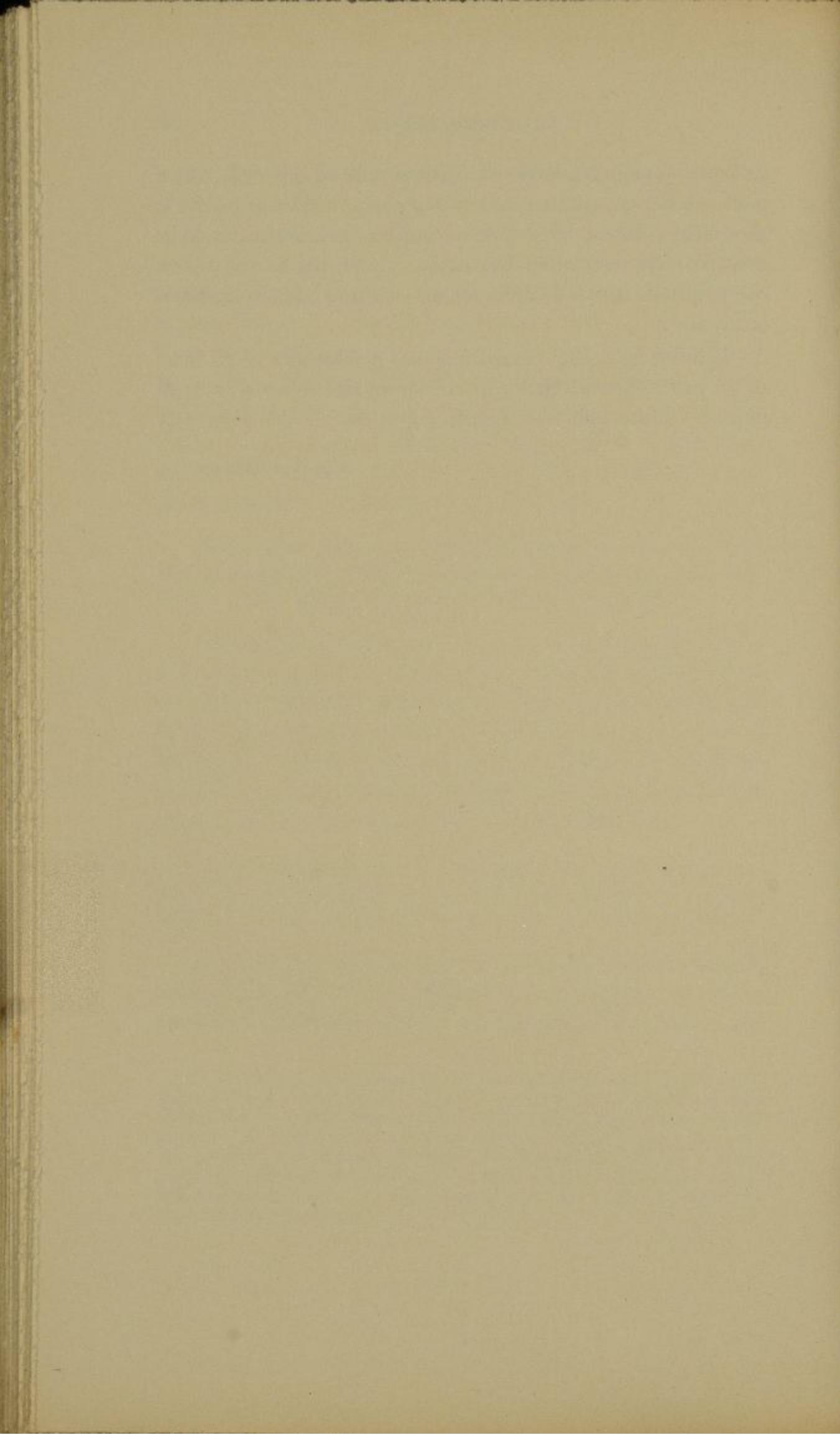
Siamo nel 1902; Howells combatte ancora sulle vecchie posizioni, anche se non rifiuta di riconsiderarle in parte. Rimane, secondo le parole di Matthiessen, «a sensitive and honest recorder of manner and

<sup>39</sup> La recensione al Norris apparve nella *North American Review*, CLXXV, 1902. Del tutto pertinenti sono a questo proposito le osservazioni della Rourke (in *American Humor*, New York, 1931). Essa rileva, da un lato, che H. «...was engaged by small portions of the American scene and of the American character; he never fused these into an unmistakable and moving whole», ma aggiunge che «H. had a striking aptitude for seizing essential elements in the native tradition... The American quarrel with America, the product of a long self-consciousness, was beginning». Queste conclusioni ci paiono fondamentali.

customs». Continua a vedere l'arcobaleno sulle vicende della vita, e giudica James un «sufferer» che si è trasferito in Europa perché là gli sembra soffrire di meno. E scrive lettere su lettere, arricchendo un epistolario che meriterebbe uno studio a parte, pagina per pagina; muore quando sembra possibile, con un sommario bilancio, liquidarlo in fretta.

Egli non ha lasciato in eredità né una problematica né gli 'aims' di cui parla Granville Hicks; ha lasciato soltanto — ma si tratta di saperne valutare tutta l'eccezionale importanza — dei documenti.

CLAUDIO GORLIER



## HENRY JAMES SCRITTORE SINTATTICO

Il lettore certamente ricorda la funzione di osservatrice e, quasi, indagatrice, riservata a Fanny Assingham, assistita dal marito, in *The Golden Bowl*. Meno presente alla sua memoria è forse la lunga similitudine con la quale, al capitolo XXIII della terza parte del primo libro, il James si studia di chiarire quale sia il genere di rapporto che lega il colonnello Assingham alla consorte, mentre questa è intenta alla delicata bisogna di cui s'è detto. Circonda egli le sue indagini:

with abstentions and dispositions that might almost have counted as solemnities. The solemnities, at the same time, had committed him to nothing — to nothing beyond this confession itself of a consciousness of deep waters.

« Deep waters »: si sono aperte le cateratte.

She had been out on these waters, for him, visibly: and his tribute to the fact had been his keeping her, even without a word, well in sight. He had not quitted for an hour, during her adventure, the shore of the mystic lake; he had on the contrary stationed himself where she could signal to him at need. Her need would have arisen if the planks of her bark had parted — *then* some sort of plunge would have become his immediate duty. His present position, clearly, was that of seeing her in the centre of her sheet of dark water, and of wondering if her actual mute gaze at him didn't perhaps mean that her planks *were* parting. He held himself so ready that it was quite as if the inward man had pulled off coat and waistcoat. Before he had plunged, however — that is before he had uttered a question — he perceived, not without relief, that she was making for land. He watched her steadily paddle, always a little nearer, and at last he felt her boat bump. The bump was distinct, and in fact she stepped ashore. « We were all wrong. There's nothing ».

« Nothing — ? » It was like giving her his hand up the bank.

Seguono ben dodici pagine di dialogo tipicamente jamesiano, tutto allusioni e significati riposti. Nonostante il suo « There's nothing » iniziale, Fanny Assingham è talmente ossessionata dal pensiero di

tutto ciò che la situazione carica d'esplosivo può ancora riservare per il futuro, che a un certo momento la povera donna scoppia addirittura in singhiozzi. La similitudine del «mystic lake» e della «bark» e via dicendo, sembra del tutto dimenticata. Da noi, forse, non dal James, il quale, pur dopo tante parole e anche lacrime, imperterrita, la riprende:

...the beauty of what had thus passed between them, passed with her cry of pain, with her burst of tears, with his wonderment, and his kindness and his comfort, with the moments of their silence, above all, which might have represented their sinking together, hand in hand, for a time, into the *mystic lake*<sup>1</sup> where he had begun, as we have hinted, by seeing her paddle alone — the beauty of it was that they now could really talk better than before etc.

E ancora non basta. Proprio alla fine del capitolo, la frase del colonnello Assingham, che lo conclude, viene commentata dal James così:

When he so expressed himself it was quite as if in possession of what they had brought up from the depths.

Solo a questo punto, la similitudine suggerita dalle memorabili «deep waters» iniziali, estenuata, si spegne.

Né in John Donne, credo, né in alcuno dei suoi seguaci, lo sfruttamento di un «conceit» è mai stato portato così oltre. Quell'«inward man», che s'è già tolto giacca e panciotto per tuffarsi nelle acque del «mystic lake» è veramente l'esasperazione estrema del metodo. La frase può anche essere stata concepita in chiave d'umorismo, ma, diciamolo francamente, alla lettura, risulta poco meno che grottesca. Nella similitudine all'inizio di *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, il gatto cui è assomigliata la nebbia londinese viene evocato, è vero, enimmisticamente, per analogie implicite, ma, se non altro, in T. S. Eliot, tutto si risolve nel giro di otto versi. Quanto a pervicacia, Henry James è insuperabile. Potrei proporre esempi a dozzine: basta aprire a caso uno qualsiasi dei sedici volumi scritti dal James dal 1895 in poi. Il mio proposito è tuttavia un altro. Vorrei piuttosto indicare

<sup>1</sup> Il corsivo è dell'autore del presente articolo.

nella tendenza ultrametafisica del James l'ultimo limite di un fenomeno tipico dell'Ottocento americano, e additarne i motivi; e vorrei anche dimostrare che il James — pur con gli eccessi di cui s'è detto — è lo scrittore americano di quel secolo, e di quella tendenza, il quale meglio riuscì a contemperare l'astrattismo della sua forma mentale con la materia dei suoi tessuti narrativi.

Senza dubbio, quel tipo di poesia che gli studiosi di letteratura inglese, sulle orme del Dryden e del Johnson, chiamano ancor oggi « metafisica », rappresentò, sia pure molto nobilmente — come il marinismo italiano o il preziosismo francese o il gongorismo spagnolo — una forma di decadenza. Vorrei aggiungere che ogni decadenza artistica — da quella alessandrina in poi — è da far risalire alla medesima causa: al divario, cioè, tra i mezzi d'espressione tramandati da una grande fioritura creativa — la qualc, insieme con l'ambito del mondo fantastico, ha arricchito lo strumento espressivo — e un intervenuto minore potenziale creativo, che è come dire un mondo fantastico più ristretto. A guardar bene, è un fenomeno analogo a quello offerto dalla retorica degli adolescenti, i quali, dalle loro letture e dall'istruzione scolastica, derivano un linguaggio che eccede di molto l'ambito e le esigenze espressive della loro effettiva esperienza<sup>2</sup>.

In America, dopo la letteratura utilitaria o di edificazione religiosa e morale o candidamente diaristica del XVII e XVIII secolo, la situazione nella quale vennero a trovarsi i primi letterati propriamente detti — quali il Poe, lo Hawthorne, il Thoreau, il Melville, e via dicendo — fu simile a quella che determinò i decadentismi europei del XVII secolo, ma con caratteri diversi, e di gran lunga più gravi. Eredi, come gli inglesi, d'una tradizione alla quale appartenevano i nomi di William Shakespeare e di John Milton, i letterati americani si trovarono infatti trapiantati in una terra in tutti i sensi da dissodare, inseriti in una società la cui stratificazione storica e

<sup>2</sup> Naturalmente l'analogia tra i due esempi ristiede soltanto nel divario, in entrambi i casi, tra mezzi espressivi e mondo da esprimere: va da sé che mentre la retorica dello scrittore « decadente » è frutto di elaborata raffinatezza, quella dell'adolescente è frutto invece del travamento indotto in lui da sistemi pedagogici colposamente pervertitori dell'intelligenza e del gusto.

culturale era ben lungi dal rappresentare l'intero passato cui quella tradizione apparteneva. I decadenti europei, se non altro, vivendo e operando in un mondo che già portava in sé i segni di maturità e ultramaturità caratteristici della loro arte — dei quali la loro arte era anzi, ovviamente, una conseguenza — non avvertivano discordanze di sorta: non le avvertivano al punto che John Dryden si poté credere in buona fede autorizzato a rifare William Shakespeare secondo canoni più ortodossi. Il panorama storico-sociale e culturale nel mezzo del quale si trovarono a vivere e operare uomini come il Poe, lo Hawthorne, il Thoreau, il Melville, lo Emerson, era invece quanto mai in contrasto con la qualità, e inadeguato alle esigenze, di intelletti che ancora appartenevano culturalmente alla civiltà letteraria della madre patria linguistica. Ricchi d'una tradizione anche più evoluta che non fosse quella di cui avevano potuto nutrirsi i «metafisici» inglesi, gli scrittori americani erano tuttavia dolorosamente consapevoli di avere più parole da spendere che cose da dire, più lieviti di poesia in corpo che dati oggettivi da investire di quel potenziale poetico. In altri termini, la differenza tra i decadentismi europei del XVII secolo e le tendenze «metafisiche» della letteratura americana dell'Ottocento, consiste soprattutto nel fatto che i letterati americani poterono identificare — mentre gli europei, per le ragioni dette più sopra, non potevano — la radice del male. A tal punto la identificaron, che alcuni reagirono attivamente. Reagì Edgar Poe, evocando il suo geometrico mondo di larve, privo di qualsiasi connotato storico o sociale o, addirittura, umano. Reagì, in senso opposto, Henry David Thoreau, cercando temi eterni negli aspetti millenari della natura. Reagì Herman Melville, eleggendo a sua patria quella che ripete le sue origini avventurose da Giasone e da Ulisse, dove gli uomini d'ogni paese acquistano il medesimo volto e, quasi, il medesimo linguaggio. Reagì Emily Dickinson, negando ai contemporanei persino il frutto raro e prezioso della sua solitudine. Soggiacque invece Mark Twain, che dall'epopea fluviale di *Huckleberry Finn* naufragò nel pessimismo swiftiano delle sue ultime opere. In apparenza rassegnato, forse più fiducioso nelle sue forze — «Those who

live in the desert must find in their own souls secret springs »<sup>3</sup> — Nathaniel Hawthorne non ricorse a evasioni d'alcun genere (la sua vita di diplomatico all'estero fu una parentesi professionale, non un espatrio), e la conseguente qualità « metafisica » delle sue narrazioni, e soprattutto del suo stile — sia pure con la parziale eccezione di *The House of the Seven Gables*, non certo del pseudo-romano *Marble Faun* — è stata lucidamente definita, proprio da Henry James, con queste parole:

He plays with his theme so incessantly, leads it such a dance through the moonlighted air of his intellect, that the thing cools off, as it were, hardens and stiffens, and producing effects much more exquisite, leaves the reader with a sense of having handled a splendid piece of silversmith's work.

Senza alcun dubbio, Nathaniel Hawthorne pagò lo scotto d'una fede eccessiva nelle « secret springs » della sua anima. L'anima non basta. Non basta che Henry James ci parli dell'urto della mistica barchetta di Fanny Assingham contro la mistica riva dove l'attende, soccorrevole, il marito, perché quell'urtar della barca contro la proda abbia per noi la sostanza sonora che ha la medesima evocazione all'inizio del capitolo IX dei *Promessi Sposi*. Henry James lo sa così bene, che dirà: « he *felt*<sup>4</sup> her boat bump ».

Bisogna incominciare un romanzo scrivendo « Quel ramo del lago di Como, ecc. ecc. »; bisogna che barche abbiano solcato le acque di quel lago per secoli, urtato per secoli contro quella riva, per far sì che la semplice frase « l'urtar che fece la barca contro la proda » scuota, insieme con Lucia, anche noi. Va da sé che non invoco una sorta di realismo « geografico »: si può dare sostanza al lago, alla barchetta, all'urto, alla proda, anche in grazia di un procedimento tutto fantastico, ma occorre una progressiva stratificazione concreta dell'immagine per giungervi: in una similitudine dove tutto è per definizione simbolo, è ovvio che si debba onestamente sfociare in quel « he felt » rivelatore.

Ho esemplificato il carattere « metafisico » dello stile di Nathaniel

<sup>3</sup> Cfr. *Studi Americani*, I, Roma, 1955, p. 99, n. 6.

<sup>4</sup> Il corsivo è dell'autore del presente articolo.

Hawthorne in termini di Henry James, sia per riallacciarmi al tema di cui vado trattando; sia perché la qualità della mente — della *mente*, si noti, non della *fantasia* — di Henry James non è gran che dissimile da quella dello Hawthorne; sia, infine, perché l'esempio della barchetta di Fanny Assingham è tipico della fede assoluta, veramente «metafisica», da dialettico più che da artista, che il James mostra di avere nella parola. Henry James sembra veramente credere che basti scrivere — tolgo la citazione da *The Princess Casamassima*, il suo massimo sforzo nel senso del realismo quale comunemente lo si intende — «he lived in a small black-faced house miles away from any good family» (Book First, II) per dare un'idea della misera vita condotta da Mr. Vetch nel suo tugurio. Ammiratore e discepolo, ai suoi giovani anni, di Honoré de Balzac, il James sembra non ricordare, o non essersi accorto, che Honoré de Balzac accumula pagine su pagine senza risparmio per farci entrare negli occhi e nelle narici la sordida graveolenza della pensione di famiglia nella quale Père Goriot trascorre i suoi giorni.

La qualità incorporea del linguaggio di Henry James si palesa chiaramente, per contrasto, quando egli inserisce nel discorso una improvvisa concrezione di realtà: la *Revue des deux mondes*, per esempio — mi rifaccio ancora a *The Princess Casamassima* (Book First, X) — citata tra le letture predilette da Hyacinth. Il nome (in corsivo, naturalmente) della rivista di cui conosciamo il colore della copertina e il formato e lo spessore, ci fa immediatamente avvertiti che tutte le sedie e gli armadi e gli aspetti concreti d'ogni genere nominati, non descritti, fin lì, erano in verità concetti privi di colore e di forma precisa e di peso: sostantivi, non cose; parole-parola, non parole-segno, dove la parola sta in luogo dell'oggetto. È questo il carattere peculiare della letteratura «metafisica».

Lo stesso si può dire per l'uso degli incisi, così frequenti, nel James, e tortuosi. Non si tratta d'una semplice caratteristica sintattica. La verità va ricercata più addentro. La fede nel potere evocativo della parola in sé e per sé è nel James così assoluta che egli sembra non riconoscere il valore di certi iati, le vibrazioni di certi silenzi: parlare, oltre che scrittore, prodigioso, il silenzio è per lui soltanto silenzio. Di là del punto fermo, non sa vedere altro che lo spazio

bianco. I suoi incisi sono soprattutto un modo di riempire quella che al suo orecchio sarebbe altrimenti non una pausa, ma soltanto un'intollerabile interruzione nel progredire del ritmo.

Quanto egli sia in grado di riconoscere il peso e il valore della parola allo stato puro, quale può essere un nome proprio, il James dimostra in *The Ambassadors*, quando riesce a dare sostanza alla figura di Chad, il protagonista non ancora comparso sulla scena, con il semplice expediente di ripeterne il nome cinque volte in meno di tre righe:

When she learned that he was a friend of Chad's and living for the time in Chad's room, in Chad's absence, quite as if acting in Chad's spirit and serving Chad's cause, she showed however more interest (Cap. VII).

È esattamente il contrario di quello che osservavo più sopra circa il mistico lago e la barchetta di Mrs. Assingham: di fronte alle cose, il James crede basti, per evocarle, l'enunciazione del sostantivo corrente, e fallisce allo scopo, perché l'oggetto non è debitamente visualizzato nella sua fantasia, così che nemmeno le iterazioni valgono a dargli corpo; di fronte all'astrazione dell'identità personale, di cui il nome, finché la persona non ci è nota, è soltanto la cifra convenzionale, quel martellarlo più e più volte nell'orecchio, o sotto l'occhio, del lettore, risponde invece pienamente alle risorse del suo mondo verbale, e il risultato non potrebbe essere più efficace. Vorrei spingere la mia analisi sino a far rilevare che l'uso del nome, tutte e cinque le volte al genitivo, sembra quasi significare che l'ora del nominativo non è ancora suonata. Suonerà quando Chad comparirà finalmente sulla scena: non mi sentirò di aggiungere «in carne e ossa»; meglio dire: con il suo nome al nominativo. È il trionfo del linguaggio nel senso grammaticale del termine.

Se ne ha la conferma, per contrasto, nel racconto *In the Cage*. Volendo lasciare la protagonista della vicenda nell'indeterminatezza che forse il suo mestiere d'impiegata allo sportello d'un ufficio postale — un volto per tutti, un nome per nessuno — gli sembra richieda, il James ricorrerà qui all'esppediente opposto a quello usato per il Chad di *The Ambassadors*: lascerà, cioè, la ragazza senza nome né

cognome dal principio alla fine. L'ora dello stato civile — in questo caso del matrimonio spoglio di illusioni cui la ragazza, dopo tanti sogni, si rassegnerà — esorbita dalla cornice del racconto.

Non vorrei che, alle radici di questa mia analisi, si supponessero intenzioni denigratorie nei confronti d'uno scrittore la cui opera è stata ricca di così fruttuosi insegnamenti per tutti coloro che sono venuti dopo di lui. Tentare di veder chiaro non significa deliberato proposito di demolire. Ho premesso alcune considerazioni — tra le moltissime che si potrebbero fare — sulla qualità del linguaggio jamesiano, soltanto per venire alla seconda parte del mio tema: alla dimostrazione, cioè, di come il James, consapevole che la sua mente aveva quella particolare conformazione, si andasse sempre più orientando verso il tipo di narrazione e di temi che ad essa meglio rispondevano. Fu la via che lo portò a diventare uno tra i più grandi scrittori della sua generazione, e un maestro.

Primo tra i cosiddetti «espatriati» o, per meglio dire — usando un'espressione sua — primo «passionate pilgrim», egli fissò, con l'atto stesso di percorrere a ritroso il cammino dei «Pilgrim Fathers», il tema fondamentale dei suoi scritti migliori. È, si noti, un tema di rapporto: il rapporto Europa-America, e viceversa.

Sono d'accordo in molti punti con Paolo Milano, il quale, nel suo ottimo saggio sul James<sup>5</sup>, ha condotto l'analisi dell'opera jamesiana con grande acume, giungendo in vari casi a risultati che mi sembra si possano considerare definitivi. Non sono tuttavia d'accordo con lui, quando — pur ricorrendo a un'immagine quanto mai felice — egli afferma che i romanzi cosiddetti cosmopoliti del James sembrano svolgersi in una sorta di Atlantide riemersa tra Europa e America. Non sono d'accordo, perché, per quanto immaginaria, quella sua Atlantide è un luogo geografico, mentre il tema del rapporto mi sembra rispondere alle qualità del James proprio perché gli consente di sostrarsi a ogni necessità di concretezza.

L'incontro America-Eupora e viceversa avviene tra personaggi i quali vivono unicamente in funzione del rapporto che tra loro si crea: perfino gli amori, nel James, sembrano prescindere dai corpi,

<sup>5</sup> Paolo Milano, *Henry James, o il proscritto volontario*, Milano, Mondadori, 1948.

consistere soltanto delle vibrazioni psichiche che intercorrono tra l'amante e l'amata, il traditore e la tradita, l'innamorato e la donna che gli si rifiuta o gli sfugge. Non si tratta, naturalmente, d'un fortunato caso, ma piuttosto d'una felice intuizione autocritica, in quanto nulla è più adatto del linguaggio «metafisico» del James per esprimere il valore delle correnti di simpatia o antipatia o curiosità, trasmesse — dimentico lo scrittore della sostanza fisica degli individui — attraverso invisibili antenne, e chiamate a riempire lo spazio interposto tra personaggio e personaggio<sup>6</sup>.

Potrei ampliare la portata della mia affermazione aggiungendo che il James appartiene alla categoria dei narratori nei quali la situazione, concepita a priori, condiziona e delimita la gamma umana dei protagonisti. Edgar Poe è un caso estremo di questo metodo. Il James, è vero, infrange qualche volta la rigidità della formula: in racconti come *The Pupil* o *The Liar*, ad esempio, il personaggio vive di vita autonoma, al di fuori della situazione; ma sono casi rarissimi, anche se tra i più felici. Di regola, le situazioni — che sono, naturalmente, situazioni di rapporto — hanno l'esattezza geometrica e la sottigliezza di un problema di scacchi sapientemente costruito. In altra sede mi valsi del medesimo paragone a proposito, appunto, di Edgar Poe<sup>7</sup>. Non mi scuso di ricorrervi di nuovo, perché si tratta, se mai, d'una coincidenza non fortuita, la quale ha un significato critico preciso. Il paragone con il problema di scacchi mi sembra anzi, nel caso del James, tanto più efficace, in quanto si tratta assai spesso, in lui, di situazioni particolarmente complesse, quali di rado si danno nella vita reale, così come assai di rado il problema scacchistico propone una posizione che si possa verificare a tavolino, in partita viva. L'esempio principe potrebbe essere il racconto *The Sacred Fount*, nel quale la capziosa indagine psicologica condotta dalla prima persona del racconto ricorda assai da vicino il metodo seguito nei romanzi cosiddetti «gialli» dagli indagatori privati. Per quanto di

<sup>6</sup> Aggiungerei che i casi in cui i personaggi del James si toccano reciprocamente sono rarissimi: il braccio che cinge e sostiene Herbert Dodd alla fine di *The Bench of Desolation* è così raro e imponente avvenimento da assumere valore catartico nei confronti non solo di quel particolare racconto, ma — in quanto si tratta dell'ultimo da lui scritto — dell'intera opera del James.

<sup>7</sup> Introduzione all'edizione Casini, Roma, 1953.

più ampio respiro, il gioco non è meno serrato e capzioso in *The Ambassadors*, dove l'invisibile Mrs. Newsome — che spedisce un messo (sarrei tentato di dire «un alfiere») dopo l'altro in Europa per riscattare il figlio dalle presunte spire peccaminose che si andrebbero stringendo intorno a lui a Parigi — sembra veramente intenta a risolvere un difficile problema di scacchi; tanto difficile, che non le riuscirà di trovare la mossa risolutiva.

Anche la situazione di *The Golden Bowl*, da cui ho preso le mosse, e che è già abbastanza fuori dell'ordinario per la varietà e delicatezza di rapporti che legano i personaggi tra loro, diventa addirittura trascendentale in conseguenza del modo ultraraffinato nel quale essi reagiscono gli uni in confronto degli altri, per vie interne e segrete, illusioni appena sfiorate, vibrazioni minime, gesti presso che impercettibili. Nel mezzo di così sottili vicende, il linguaggio di Henry James s'impone sovrano. Si tratta di vicende le quali si svolgono quasi costantemente su palcoscenici particolarmente sontuosi e raffinati, in seno a una società nella quale il dominio delle passioni è tanto più facile quanto più quelle passioni sono esangui e attediate.

Quanto il James — dopo qualche tentativo non proprio felice: la citata *Princess Casamassima*, per esempio — divenisse consapevole delle possibilità e dei limiti del suo linguaggio, è dimostrato dal più famoso, forse, tra i suoi espedienti tecnici: quello del cosiddetto «punto di vista circoscritto». Fare che la vicenda fosse tutta vista attraverso gli occhi di questo o quel personaggio, giustificava, e quasi imponeva, l'uso di un linguaggio «metafisico». Una cosa è raccontare al modo dell'autore onniveggente, il quale, per il fatto stesso di essere onniveggente, dovrebbe assumersi di tutto dire e tutto rendere tangibile, e altra cosa è raccontare filtrando la vicenda attraverso il cervello dei personaggi. La presentazione astratta anche degli aspetti concreti della narrazione diventa allora quasi realistica, in quanto l'autore dichiaratamente si propone di dare non le cose, ma il riflesso, per così dire, di esse, nella mente dell'osservatore o degli osservatori.

Si torna sempre, inevitabilmente, alla qualità del linguaggio di Henry James. Ho già detto come il James sembri avere una fede presso che assoluta nel potere evocativo della parola in sé e per sé. In numerose notazioni di particolare quella fede si dimostra infon-

data, ma ove si guardi al quadro d'insieme, ci si accorge che quella sempre maggiore preponderanza degli astratti sui concreti, quel carattere astratto anche dei concreti, quell'accumulare pagine su pagine intorno alle vibrazioni di rapporto di cui s'è detto, quando sembra che, per lo scambio di fluidi misteriosi, alcune anime si facciano più leggere, e altre aumentino di peso nella misura di quanto le prime hanno prodigato o ad esse è stato sottratto, ove si guardi al quadro d'insieme, dicevo, ci si accorge che l'impalpabilità del linguaggio finisce con l'acquistare anch'essa di peso, al modo del linguaggio di Honoré de Balzac, anche se è vero che Honoré de Balzac evoca con i suoi cumuli di parole concrete case di solidi mattoni e uomini di carne e sangue, e Henry James, invece, non altro che metafisico peso d'anime, sebbene, con le sue iterazioni, con il suo sovrapporre astratti su astratti, evanescenze su evanescenze, gli riesca spesso di dare, se non proprio un corpo, almeno una sorta di densità, e quasi di spessore, alle sue ombre. Alla base di tutto questo — ed è quello che io credo intendesse T. S. Eliot quando definì Henry James l'uomo più intelligente della sua generazione<sup>8</sup> — è una struttura logica portentosa.

Sottolineando più sopra una mia frase, ho già avvertito che, trattando di Henry James, preferivo parlare della sua «mente» piuttosto che della sua «fantasia». In verità, la lunga similitudine, tratta da *The Golden Bowl*, con la quale ho iniziato la mia analisi, è un esempio di «logica della fantasia» tra i più lampanti che io conosca. Si parte da un'immagine tutt'altro che peregrina — «deep waters» — e poi, via via, la barca, le assi della barca, i remi, la giacca, il panciotto, il tuffo imminente, l'urto della barca contro la proda, la mano tesa per aiutare la donna a risalire lungo la riva.

Vi sono luoghi nei quali l'impero della logica assume in Henry James, come spesso in Edgar Poe, aspetti, mi si consenta di dirlo, addirittura pedestri. Si è osservato — invoco indulgenza per i responsabili — che Dante Alighieri, per quanto in carne e ossa, non

<sup>8</sup> Cir. F. O. Matthiessen, *The Achievement of T. S. Eliot*, ed. 1947, p. 8.

mangia un boccone durante il suo viaggio d'oltretomba<sup>9</sup>. Non così i personaggi di Henry James. La sua è una forma di realismo che chiamerei « realismo — ancora una volta — logico ».

I personaggi di Henry James non saltano un pasto; e se arrivano a un porto europeo, ci viene spiegato fra parentesi che hanno fatto la traversata su un piroscalo francese<sup>10</sup>; e se devono entrare in una stanza senza che li si senta arrivare, il James si preoccuperà di descriverci tempestivamente lo spesso tappeto che più tardi attutirà il rumore dei loro passi<sup>11</sup>; e se un personaggio dovrà essere colto da malore su una panchina pubblica, il James, per non mandarlo anonimo all'ospedale, farà che si aggiri nei paraggi un vetturino, il quale, per buona fortuna, avrà visto il malcapitato passeggiare qualche giorno prima nel parco di un albergo, e potrà per giunta trasportarlo fin là con il suo veicolo<sup>12</sup>. Proprio la coscienza del tarlo logico sempre in agguato, indusse forse il James a rendere le sue filigrane stilistiche sempre più sottili: era un modo di eliminare a priori qualsiasi grumo di logica allo stato grezzo che poteva altrimenti sfuggirgli attraverso lo staccio.

Il processo di affinamento cui il James sottopose il suo stile, appare evidente attraverso lo studio delle revisioni, numerosissime e minute, da lui curate per l'edizione di New York del 1907-9, quella per la quale il James scrisse anche le sue memorabili prefazioni<sup>13</sup>.

La prima edizione di *The American* (1877) portava, ad esempio, questa semplice frase: «It was like frost on flowers».

Henry James è meno ricco di spunti che a prima vista non paia: quante donne severamente vestite di nero nei suoi romanzi e racconti, e tutte munite di ventaglio o parasole; quanti personaggi che si siedono o accasciano sulle panchine dei parchi o delle passeggiate montane o dei lungomare, fino a *The Bench of Desolation*, dove la

<sup>9</sup> Si tratta d'un ricordo preciso, ma così lontano che non sono in grado di far nomi. Non mi sembra, d'altra parte, che certa petulanza critica meriti di uscire dall'anonimo.

<sup>10</sup> *The Reverberator*.

<sup>11</sup> *The Liar*.

<sup>12</sup> *The Middle Years*.

<sup>13</sup> La versione italiana, a cura di Agostino Lombardo, di una raccolta completa di esse è stata recentemente pubblicata per i tipi dell'Editore Neri Pozza di Venezia.

panchina diviene quasi un personaggio essa stessa. Ed ecco, nell'edizione riveduta del 1908, dopo quella semplice frase — «It was like frost on flowers» — apparire un elaboratissimo periodo nuovo di zecca, nel quale ricorre un'immagine che ritornerà in seguito, sia pure con diversa applicazione, proprio nelle pagine di *The Golden Bowl* dalle quali sono partito. Il James accetta e lascia invariato il preesistente: «It was like frost on flowers», ma aggiunge:

It was as if she had pushed him out of her boat, fevered and sick, into the cold sea, and remained there to push again should he try to scramble back; making him feel he was lost, by her intention, and watching him awfully sink and drown. It was enough indeed to take the heart out of him, and that, in his state, was enough for a death stroke (Cap. XXII).

Ancora: nella prima edizione del 1888, il James aveva descritto la protagonista del racconto *The Reverberator* così:

It was a plain, blank face, not only without movement, but, with a suggestion of obstinacy in its repose; and yet, with its limitations, it was neither stupid nor displeasing. It had an air of intelligent calm — a considering pondering look that was superior, somehow, to diffidence or anxiety; moreover, the girl had a clear skin and a gentle dim smile (Cap. I).

L'edizione riveduta — si noti soprattutto la frase finale — porta invece:

It was a plain clean round pattern face, marked for recognition among so many only perhaps by a small figure, the sprig on a china plate, that might have denoted deep obstinacy; and yet, with its settled smoothness, it was neither stupid nor hard. It was as calm as a room kept dusted and aired for candid earnest occasions, the meeting of unanimous committees and the discussion of flourishing businesses.

Le virgole appaiono più che dimezzate: da dieci nella prima stesura, più breve, se ne trovano appena cinque nella seconda; è scomparso il prosastico «moreover»; e scomparse sono anche le notazioni concrete della «clear skin» e del «dim smile». Del tutto nuova è poi la «metafisica» — molto «metafisica» — similitudine che assomiglia il viso sereno della ragazza a quella barocca «room kept

dusted and aired for candid earnest occasions, the meeting of unanimous committees and the discussion of flourishing businesses».

Nell'edizione Macmillan di *The Tragic Muse*, infine, s'incontra questa, diciamo così, didascalia:

« Miriam's colour rose, through her paint, at this vivid picture ».

Nell'edizione del 1908 l'inciso «through her paint» diventa «through all her artificial surfaces», e la frase «at this vivid picture» appare modificata in «at this all but convincing appeal» (cap. XLVI).

Il commento è implicito.

Snaturare se stessi completamente è tuttavia impresa difficile, forse impossibile. Nonostante le trafilature via via più sottili, rimane infatti a testimoniare della struttura prevalentemente logica di Henry James la ferrea concatenazione sintattica dello stile, chiaramente riconoscibile nella tendenza a ripetere di periodo in periodo, e anche di proposizione in proposizione — quasi anelli d'una catena — una o più parole del periodo o della proposizione che precedono.

Tolgo un esempio da *The Wings of the Dove*, dando in corsivo, a conferma della mia affermazione, i numerosissimi echi ricorrenti:

He *thought* of the two women, in their silence, at last — he at all events *thought* of Milly — as probably, for *her reasons*, now intensely *wishing* him to go. The cold breath of *her reasons* was, with everything else, in the air; but he did not care for them any more than for her *wish* itself, and he could *stay in spite* of her, *stay in spite* of *odium*, *stay in spite* perhaps of some final experience that *would be*, for the pain in it, all but unbearable. That *would be* his one way, purified though he was, to mark his virtue beyond any mistake. It *would be* accepting the *disagreeable*, and the *disagreeable* *would be a proof*; a *proof* of his not having stayed for the *thing* — the *agreeable*, as it were — *that Kate had named*. *The thing that Kate had named* was not to have been the *odium* of *staying in spite* of hints. It was part of the *odium*, as actual, too, that Kate was, for her comfort, just now well aloof (Book Ninth, XXX)<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Un passo di eccezionale valore esemplificativo in rapporto con questa caratteristica dello stile jamesiano, un periodo che definirei «a chiusura stagna», si trova in *The Ambassadors*: «SHE KNEW even intimate things about him that he had not yet told her and perhaps never would. He was not unaware that he had told her rather remarkably many for the time, but these were not the *real ones*. Some of the *real ones*, however, precisely, were what SHE KNEW». (Cap. VII: corsivi e stampatelli sono dell'autore del presente articolo).

Si potrebbe attribuire questa caratteristica formale all'abitudine, seguita dal James soprattutto dagli ultimi anni del secolo in poi, di dettare invece che scrivere; ma l'argomentazione regge soltanto in apparenza: avesse avuto una diversa struttura mentale, il James non si sarebbe mai sognato di dettare invece che scrivere. Non so immaginare Gustave Flaubert che detta *Madame Bovary*.

D'altra parte, i nessi non sono sempre così evidenti. Si tratta spesso d'un pronome — un «it», un «which», uno «that», uno «this», un «what» — di cui, a una prima lettura non attentissima, non è sempre facile ricavare l'antecedente del periodo che precede<sup>15</sup>; o si tratta, altre volte, di variazioni meramente verbali, non sostanziali, come, ad esempio, un «his visit» dopo un precedente «his going to see him»<sup>16</sup>, e così via, che possono anche essere frutto di revisioni a tavolino, dopo la dettatura, ma non implicano un ripudio dei collegamenti a catena.

Dalla struttura complessiva delle narrazioni, sino alla pagina, al periodo, alla proposizione singola, tutto conferma insomma che il James è uno scrittore eminentemente sintattico. È il punto di con-

<sup>15</sup> Cfr. *The Golden Bowl*: «She had been afraid of the particular passage with Charlotte that would determine her father's wife to take him into her confidence as she couldn't possibly as yet have done, to prepare for him a statement of her wrong, to lay before him the infamy of what she was apparently suspected of. *This*, should she have made up her mind to do *it*, would rest on a calculation the thought of which evoked, strangely, other possibilities and visions. *It* would show her as sufficiently believing in her grasp of her husband to be able to assure herself that, with his daughter thrown on the defensive, with Maggie's cause and Maggie's word, in fine, against her own, it wasn't Maggie's that would most certainly carry the day». (Parte V, cap. XXXVI. Caratteristico anche quel terzo «Maggie's», dopo il quale si devono naturalmente sottintendere tanto «cause» che «word»: la costruzione è sintatticamente esatta, ma secondo una sintassi certo molto capillare).

<sup>16</sup> L'autore del presente articolo ha purtroppo smarrito l'indicazione del luogo esatto, ma l'esempio deve ricorrere in uno dei tre romanzi della «major phase». Altri esempi si riscontrano comunque assai spesso negli scritti del James posteriori al 1895: cfr. *The Ambassadors*: «...he at last *lighted* on a form that was happy. He *arrived* at this form by the inevitable recognition of his having been a fortnight before one of the *weariest* of men. If ever a man had come off *tired*, Lambert Strether was that man» (cap. V). E ancora: «If Strether was to feel young, that is, it would be because Chad was to feel *old*; and an *aged* and hoary sinner had been no part of the scheme» (*ibidem*). E infine: «They remained with him, these words, promising him, in their character of warning, considerable *help*; but the *support* he tried to draw from them found itself, on each renewal of contact with Chad, defeated by something *else*» (*ibidem*, cap. IX). I corsivi sono sempre dell'autore del presente articolo.

tatto, il solo, tra lui e Marcel Proust. In entrambi, la sintassi tradizionale sembra aver raggiunto il massimo delle sue possibilità. I nessi divengono a tratti così impercettibili che sembrano sul punto di spezzarsi.

Questa fratellanza d'armi nel tentativo estremo di salvare la sintassi tradizionale dal naufragio è tuttavia, ripeto, l'unico punto di contatto che io sappia vedere tra lo scrittore anglo-americano e il francese, sulla cui affinità, io penso, si è troppo insistito. Il terreno in cui Marcel Proust affonda le radici della sua ricerca autobiografica è infatti ben diverso dall'aiuola, sarei per dire di serra, in cui Henry James affonda quelle della sua «metafisica» indagine psichica e morale. Sembra anzi quasi un simbolo il fatto che Marcel Proust riuscisse a condurre a termine il suo *Temps retrouvé*, e che Henry James lasciasse invece incompiuto il suo *Sense of the Past*. Comune a entrambi, come dicevo, rimane il tentativo, quasi più che umano, di piegare la sintassi del tempo delle carrozze a cavalli alle esigenze della vita asintattica che già si profilava all'orizzonte, e scavava negli intelletti solchi sempre più sottili e tortuosi.

La mattina a Roma, il pomeriggio a New York, la mattina seguente a Londra, dopo pochi minuti a Parigi, il secondo pomeriggio a Mosca: non ci sono più nessi nella nostra vita, ma soltanto una successione di traumi psichici che sopraffanno le capacità connettive dell'intelletto. Dopo l'estremo tentativo di Henry James e di Marcel Proust — spezzati i tenui fili superstiti — era possibile soltanto la sintassi frantumata di James Joyce.

Resta da vedere se si tratti degli inizi d'una tradizione nuova, o del cumulo d'immagini infrante cui T. S. Eliot vorrebbe convincerci essere ridotta la civiltà nella quale, lui quanto noi, volenti o nolenti, ci troviamo a vivere, o a perseverare nell'illusione di vivere.

CARLO IZZO

## UNA NOTA SU «THE GOLDEN BOWL»

*The Golden Bowl* occupa, fra i romanzi di Henry James, un posto simile a quello che *The Turn of the Screw* occupa fra i suoi racconti. Opere entrambi eccezionali per la perfezione stilistica e l'audacia dell'introspezione, esse hanno, per la loro fondamentale ambiguità di significato, a volta a volta affascinato e deluso lettori e critici, senza mai svelare il loro enigma. Ed è possibile, dando anche solo una rapida scorsa alle interpretazioni che di *The Golden Bowl* hanno proposto i più competenti critici jamesiani e misurando le divergenze inconciliabili delle varie versioni, renderci conto della complessità del romanzo e comprenderne la forte capacità di richiamo<sup>1</sup>.

*The Golden Bowl* apparve nel 1904 a segnare il momento conclusivo di quella meravigliosa e fertilissima stagione in cui il genio del James ormai sessantenne fiorì prodigiosamente sull'inizio del secolo a produrre, in tre soli anni, i tre grandi romanzi della cosiddetta «Major Phase»: *The Wings of the Dove*, *The Ambassadors* e *The Golden Bowl*, apparsi rispettivamente nel 1902, 1903 e 1904. Esso fu l'ultimo romanzo che il James portò a termine, immediatamente prima di quello che doveva essere il suo ultimo viaggio negli Stati Uniti e come la maggioranza dei romanzi jamesiani nacque da un piccolo seme raccolto dal James in quella spigolatura di fatti della realtà che egli andò facendo tutta la vita, da quell'instancabile e insaziabile osservatore che era<sup>2</sup>. Parecchi anni prima che il romanzo vedesse la luce, già nel 1892, James aveva annotato nel suo taccuino

<sup>1</sup> Capacità di richiamo che, caso rarissimo nella carriera del James, caso anzi unico se si eccettua il giovanile *Daisy Miller*, si esercitò anche sul pubblico che comprò e lesse avidamente il romanzo al suo apparire, esaurendone quattro edizioni in un solo anno.

<sup>2</sup> Dopo la composizione di *The Golden Bowl*, James dedicò la maggior parte delle sue energie alla revisione di quelle delle sue opere precedenti che egli aveva deciso di comprendere nella nuova edizione di Scribner e alla stesura delle prefazioni ai singoli volumi della nuova edizione. Benché preparasse la trama di altri due romanzi, *The Sense of the Past* e *The Ivory Tower*, non riuscì a portarli a termine.

di appunti la storia di una fanciulla e del suo vedovo padre che, sposatisi contemporaneamente, l'una per la prima e l'altro per la seconda volta, avevano poi con disgusto e dolore scoperto di essere traditi dai rispettivi coniugi i quali si erano senza scrupoli gettati l'uno nelle braccia dell'altra. Per ben dodici anni il germe della storia era rimasto a fermentare nella coscienza del James, modificandosi poi alquanto al momento della stesura della trama.

Maggie Verver, giovane figlia del ricchissimo Adam Verver, uomo d'affari americano ritiratosi di buon'ora dall'industria per dedicarsi, in Europa, alla raccolta di oggetti d'arte per una sua favolosa collezione, sposa Amerigo, un principe romano di grande bellezza e antichissima nobiltà di cui ella è, a suo modo, innamorata. Ma una sua riluttanza puritana e una certa frigidità, che sono le conseguenze di uno stato di assoluta innocenza e di ignoranza della natura umana, le impediscono di abbandonarsi ad Amerigo spingendola a cercare, quasi a proteggersi e a eludere le proprie responsabilità di donna, la costante compagnia del padre. Benché Amerigo si proponga onestamente di essere un buon marito, non vi è dubbio che egli è stato spinto al matrimonio, più che dall'amore, dalle ricchezze della giovane americana. Anni prima egli era stato l'amante di una bellissima e povera amica di Maggie, Charlotte, che però aveva rinunziato a sposare, perché ad essi mancava il denaro indispensabile per la loro vita in comune. Maggie, che di questo amore precedente del marito è sempre rimasta all'oscuro, si adopera affinché il padre rompa la sua solitudine e sposi Charlotte. Così avviene, e le due coppie si ritrovano a vivere in intimità. Maggie e suo padre sono sempre insieme, uniti da un vincolo sentimentale così forte da apparire simile a un matrimonio platonico e Charlotte ed Amerigo, messi in disparte dai rispettivi coniugi, fatalmente spinti l'uno verso l'altra, finiscono per riprendere il loro rapporto amoroso.

L'unica persona che sospetta dell'adulterio è Fanny Assingham, una amica dei Verver che pur essendo fin dall'inizio al corrente dei rapporti esistenti fra Charlotte ed Amerigo, li aveva però taciti a Maggie. Appunto perché non aveva parlato prima, Fanny si propone ora di tacere la sua scoperta a Maggie.

Per quanto Maggie sia innocente ed ignara, le frequenti assenze di Amerigo e l'intensità dei suoi rapporti con Charlotte cominciano ad allarmarla, nonostante che Fanny, intendo, cerchi di convincerla dell'innocenza della coppia. Per una serie di circostanze straordinarie Maggie ha la rivelazione della verità. Essa, cioè, compra a caro prezzo da un antiquario una coppa d'oro, o meglio di cristallo dorato, per farne un regalo al padre. Ma il giorno dopo l'antiquario si presenta da lei, confidandole che la coppa, in apparenza perfetta, ha in realtà una incrinatura nascosta che le toglie qualunque valore, e offre di restituirlle il denaro. Nel salotto di Maggie, però, egli nota i ritratti del Principe e di Charlotte e sorpreso le confida che i due, tempo prima, erano entrati insieme nella sua bottega dove Charlotte aveva offerto in dono al Principe la coppa, che però quest'ultimo aveva rifiutato, perché, pur non avendone potuta vedere l'incrinitura, si era oscuramente reso conto che l'oggetto aveva un difetto nascosto.

Maggie, che non ha più dubbi sulla colpevolezza dei due, chiama a soccorso Fanny, la quale continuando sulla via, da lei scelta, della menzogna, perversamente continua a negare quanto è ormai evidente, e rendendosi conto che la coppa è ormai per Maggie il simbolo tangibile della colpa del marito, la scaglia per terra infrangendola. Al Principe che sopraggiunge in quel momento, Maggie confida di conoscere tutta la verità.

Da questo momento, per riconquistare il marito e salvare il suo matrimonio e quello del padre, Maggie persegue una tattica singularissima. Ella, cioè, senza scene, senza lagrime visibili, opprime i due colpevoli con la sua consapevolezza della loro colpa, facendo sentire loro l'amore che ella porta all'armonia della loro vita in comune. Nello stesso tempo ella cerca di staccarsi dal padre per accostarsi più intimamente al marito. Il Principe, soggiogato dalla forza spirituale di Maggie, sfugge Charlotte senza rivelarle che Maggie conosce il loro segreto, così che Charlotte, rimasta all'oscuro, è, nel gioco delle simmetrie, sospinta verso il suo anziano marito. Il quale, venendo a suo modo a intuire la verità dall'atmosfera carica di tensione che regna nella casa in cui i quattro vivono insieme, decide di tornare definitivamente in America portando la moglie con sé,

nonostante la disperazione di quest'ultima. La partenza viene decisa dopo che fra Maggie e Charlotte vi sono stati due incontri, durante i quali, seguendo il proprio metodo, Maggie nega alla matrigna di avere nulla da rimproverarle, e ne accetta baci menzognieri, umiliazioni ed accuse ingiuste. Rimasti soli, Maggie e Amerigo si stringono in un abbraccio e riprendono la loro vita in comune.

Questa la trama del romanzo, trama di per sé decisamente squalida e che lascia a bocca amara. Ma, come sempre in James, occorre prendere in esame soprattutto la vicenda interiore, il dramma che si svolge nella coscienza della protagonista. E il significato che esso acquista nella rappresentazione del James è così alto, l'intensità delle emozioni che Maggie patisce è così forte che, deposto il libro, si ha l'impressione di avere assistito anzi che alla composizione di una crisi familiare dei nostri tempi, a un episodio dell'eterna lotta fra Bene e Male, a cui si possono vedere sottintesi vari e contrastanti significati. Per la innocente Maggie, infatti, la scoperta dell'adulterio coincide con la sua prima scoperta del Male, che ella patisce in solitudine, ma che riesce a sconfiggere per mezzo della negazione a oltranza dello stesso male, e della devozione a un supremo amore conciliatore.

Tra il giudizio del Blackmur, a cui Maggie Verver è apparsa come novella Beatrice, sacerdotessa del supremo amore umano, e il romanzo è sembrato esempio altissimo di un:

poetic drama of the inner life of the soul at the height of its struggle, for good and for evil, with the outer world in which it must live and to which it must respond, the world which it must deny, or renounce, or accept...<sup>3</sup>

e quello, severo, del Matthiessen sia sui protagonisti, accusati di non conoscere le passioni: «...James' characters tend to live... merely off the tops of their minds...», sia sul romanzo tutto, che egli ritiene fallito e decadente soprattutto per il mancato approfondimento dei

<sup>3</sup> Introduzione all'edizione di *The Golden Bowl* del 1952, The Grove Press, New York.

caratteri dei Verver, e del loro rapporto con la classe sociale a cui appartengono:

*The Golden Bowl* forces upon our attention too many flagrant lapses in the way things happen both in the personal and in the wider social sphere. With all its magnificence, it is almost as hollow of real life as the châteaux that had risen along Fifth Avenue and that had also crowded out the old Newport world that James remembered...<sup>4</sup>,

il divario non potrebbe essere più grande. E interpretazioni più vicine, quella di Ferner Nuhn, che nel suo brillante saggio in «The Wind blew from the East» vede *The Golden Bowl* come:

Henry James' great dream story. It is the one version of the fairy drama in which all the magics really work, all the dreams come true, and prince and princess, in their shining palace, live happily ever afterwards...

e quella di Stephen Spender:

...In James' other books he has convinced us that a part of life, of the real life of a human being, as apart from the performance of an automaton, is the power to choose to die... The question James has not yet answered is whether it is possible in the modern world to choose to live; and Maggie triumphantly answers for him...<sup>5</sup>

differiscono, in realtà, sostanzialmente, per tutto ciò che nelle loro analisi esse sottintendono, e cioè, quella del Nuhn, il desiderio di ripudio della realtà, e quella dello Spender lo sforzo di accettarla.

Un punto di vista totalmente diverso è, invece, quello di Francis Fergusson<sup>6</sup> per cui il romanzo rappresenta, secondo uno schema e convenzioni simili a quelle della tragedia classica francese, la lotta per il potere nell'ambito di una famiglia dei nostri tempi, la cui ricchezza la apparenta idealmente alle famiglie reali o imperiali di Racine.

Ancora diversa è l'interpretazione in chiave religiosa di Quentin Anderson per cui i tre romanzi della «Major Phase»:

<sup>4</sup> In *Henry James: The Major Phase*, Londra, 1944.

<sup>5</sup> In *The Destructive Element*, Londra, 1935.

<sup>6</sup> *Sewanee Review*, Winter 1955.

comprise a spiritual cosmology which may be called the divine novel. They deal respectively with the three principal churches of our history, the Jewish, the Christian and the New Church<sup>7</sup>.

L'Anderson rintraccia nei tre romanzi un coerente schema allegorico di cui egli dà una lunga e dettagliata spiegazione alla luce delle teorie filosofico-religiose di Henry James padre, le quali, egli sostiene, avrebbero profondamente influenzato il figlio. In *The Golden Bowl* si assiste, secondo l'Anderson, alla realizzazione della « Nuova Gerusalemme » predicata da Swedenborg e Maggie rappresenta l'amore divino, capace di redimere l'uomo naturale, ossia Amerigo. La coppa d'oro, che dà il titolo al romanzo, rappresenta la società umana quale essa è prima dell'avvento della « Nuova Gerusalemme ».

Tutte queste analisi, sommariamente accennate, ed altre che di necessità tralasciamo, nella varietà delle loro conclusioni ci dimostrano la complessità e la ricchezza del romanzo, la sua abbondanza di spunti e motivi, e da esse non si può certo prescindere, ma nessuna di esse, riteniamo, rende giustizia alla sua grandiosità e al tempo stesso illumina la causa principale del suo fallimento.

Formalmente, il romanzo è assai interessante; esso è diviso in due parti, la prima dedicata al Principe, in cui tutta o quasi la situazione iniziale, fino alla piena consumazione dell'adulterio, è esposta dal suo punto di vista. La seconda parte, invece, è dedicata alla Principessa ed ha inizio al momento in cui Maggie sente nascere nel suo cuore i primi sospetti. Questa costruzione simmetrica in cui ad entrambe le parti, in quasi uguale misura, è concesso di esprimersi e di fare presente il proprio punto di vista porta a un senso di superiore equilibrio e di imparzialità, per cui i peccatori trovano per le loro colpe attenuanti che non li fanno apparire come diabolici strumenti del male, ma come deboli creature umane.

La narrazione procede per lunghi monologhi interiori, rivelatori di situazioni e di stati d'animo che spesso divengono trascrizioni poetiche dei moti interiori della coscienza, e di vere e proprie scene drammatiche in cui le situazioni maturate negli animi dei prota-

<sup>7</sup> « Henry James and the New Jerusalem », in *Kenyon Review*, Autumn 1946.

gonisti vengono a concludersi in un gesto o in un dialogo, ed altre se ne formano che saranno a lor volta oggetto di ripensamenti. *The Golden Bowl* è, dopo *The Awkward Age*, il romanzo in cui James mise più a frutto l'esperienza ricavata dalla sua sfortunata attività di autore drammatico. I personaggi sono presentati attraverso i loro gesti e le loro parole, senza nessuna descrizione oggettiva, i loro incontri si svolgono sempre secondo un ritmo e una logica decisamente drammatici. Il rapporto fra scena e azione, fra ambiente e situazione, è sempre sottolineato con sottigliezza e profondità. È abolito il personaggio, così frequente in James, del «central observer», la persona che solitamente narra la vicenda interpretandola e colorandola con la propria soggettività ed è sostituito da quello, teatrale per eccellenza, della «confidente» (Fanny Assingham), la cui funzione è di permettere alla protagonista di rendere il pubblico edotto dei suoi pensieri più intimi e delle sue intenzioni più segrete, che la sola azione non le permetterebbe di esprimere. Questa «teatralità» di concezione è a volte, come già in *The Awkward Age*, sconcertante e finisce col rallentare l'azione imprimendole un ritmo eccessivamente solenne, ma conduce anche ad effetti grandiosi, come nelle scene degli incontri decisivi fra Maggie e Charlotte.

Si aggiunga il fatto che la narrazione, abbandonato un piano razionale, per quanto soggettivo, si trasferisce gradualmente in un clima irreale, che sembra sempre sul punto di sconfinare nel soprannaturale, in cui i gesti acquistano significati arcani e le parole risonanze misteriose. James aveva, all'inizio del secolo, raggiunto ormai un'abilità straordinaria, paragonabile e a volte superiore a quella dei classici maestri del «soprannaturale» nella rappresentazione di atmosfere cariche di influssi misteriosi. Nella lunga serie dei cosiddetti racconti di «orrore», egli aveva magistralmente rappresentato le reazioni umane di fronte all'agitarsi delle forze più oscure e irrazionali della coscienza, il pazzo terrore della morte e l'angoscia dell'esistenza, l'orrore del peccato proprio ed altrui, del male indefinito e latente, immaginato e presentito piuttosto che direttamente sperimentato. In *The Golden Bowl* l'atmosfera diviene, in un crescendo calcolatissimo, magica e allucinata: l'angoscia di

Maggie, che pervade tutta la scena, è così intensa, come si è accennato, da apparire come primordiale angoscia umana di fronte al male incomprensibile, piuttosto che come la banale e prosaica pena di una moglie tradita.

L'ultimo elemento, infine, che rende il romanzo così inconsueto e suggestivo, è il prevalere nella seconda parte di un «modo» poetico che trova espressione in un linguaggio costellato di immagini e in un simbolismo particolarissimo, fatto di pura soggettività, di puro compiacimento estetico per alcune immagini, alcuni oggetti, luoghi o episodi che riapparendo ripetutamente, ricchi di allusioni, nella mente dei protagonisti, acquistano per essi nel ricordo il valore e il significato di simboli della loro realtà interiore. Simboli, quindi, nati per soddisfare un'esigenza estetica, per arricchire e approfondire gli stati di coscienza dei protagonisti e non elementi rigidi di un'alegoria coerentemente costruita, simboli il cui fine è quello di accrescere la potenza evocativa della narrazione, anzi che di contribuire alla chiarezza e fornire uno schema<sup>8</sup>. In *The Golden Bowl* siamo nel regno della ormai celebre ambiguità jamesiana<sup>9</sup>, nel fitto del «darkest James» e in questo regno predomina la vaghezza, l'indefinitezza, l'allusività, la labilità delle apparenze e mai si offre una visione definita della realtà. In questo mondo a mezz'aria fra il sogno e la realtà, dall'atmosfera rarefatta, si muovono personaggi stilizzati all'estremo, quasi simboli di se stessi. Questi uomini, regolati nelle loro azioni da leggi soggettive, sono appena coscienti dell'esistenza di una vaga scena sociale su cui si svolgono le loro azioni e, fatta eccezione per i propri rapporti personali che sentono profondamente, non hanno della vita che un'esperienza distante e riflessa.

Il principale elemento simbolico è, ovviamente, la coppa d'oro che dà il titolo al romanzo e che è variamente oggetto tangibile ed immagine, simbolo, volta a volta, dell'amore, del carattere di Amerigo,

<sup>8</sup> Il non aver tenuto conto di questa caratteristica fondamentale dello stile jamesiano toglie, a nostro avviso, molto valore all'interpretazione dell'Anderson, che impone ad ogni elemento simbolico, anche il più elusivo e contraddittorio, un pesante significato allegorico, spesso esteticamente inaccettabile.

<sup>9</sup> Vedi il magistrale saggio di Edmund Wilson, «The Ambiguities of Henry James», in *The Triple Thinkers*, New York, 1948.

della colpa dei due amanti, dell'angoscia di Maggie e promessa o negazione di felicità.

Per la coppia colpevole, Charlotte e Amerigo, la coppa d'oro rappresenta il loro amore impossibile. Offrendogli la coppa nel negozio dell'antiquario, Charlotte intende offrire ad Amerigo se stessa, promettendogli un amore squisito e prezioso come l'oggetto stesso. Ma Amerigo, che ha una coscienza più sensibile di quella di Charlotte, rifiuta il dono perché, per vie misteriose, egli «sente» che la coppa è incrinata e vi vede quindi un sinistro presagio per il loro amore. Ma quando, parecchio più tardi, dopo i loro rispettivi matrimoni, all'apice della sua passione per Charlotte, le propone di passare la giornata in campagna con lei, dimenticando i suoi presagi e i suoi scrupoli, egli esclama, rammentando subitaneamente l'oggetto visto dall'antiquario: «...I feel the day like a great gold cup that we must somehow drain together...». E così il simbolo serve, poeticamente, a dare la misura della debolezza morale del Principe.

Per Fanny Assingham, il personaggio mondano per eccellenza, privo di vita spirituale, per cui «...the forms... are two-thirds of conduct...», che non vede nella moralità altro che una forma di intelligenza, la coppa non rappresenta altro che un turbamento dell'ordine sociale prescritto dalla consuetudine, turbamento che evidentemente le ripugna perché ella ha tutto da perdervi. È per annullare questo turbamento che ella, negando l'evidenza dei fatti, manda in pezzi la coppa.

Per Maggie, invece, la coppa d'oro acquista, nel corso del romanzo, moltipli significati che si accompagnano, definendolo e sottolineandolo, al suo progredire verso la maturità. Al momento della sua visita alla bottega dell'antiquario la coppa è per Maggie il simbolo dell'amore che ella meglio conosce, l'amore che porta al padre, e del matrimonio platonico che la lega a lui. È al padre, infatti, che ella vuole offrire in dono la coppa. Ma dopo aver avuta dall'antiquario la rivelazione della verità, rivelazione di cui la coppa è il principale strumento, essa diviene chiaramente per lei simbolo del suo matrimonio fallito e del poco valore di Amerigo, discen-

dente da una famiglia leggendaria per lo splendore e la potenza, ma impoverita moralmente e finanziariamente:

« ...It's of value, but is value's impaired, I've learned, by a crack ». « A crack? — in the gold? ».

« It isn't gold ». With which, somewhat strangely, Maggie smiled. « That's the point ».

« What is it then? ».

« It's glass — and cracked, under the gilt, as I say, at that ».

« Glass? — of this weight? ».

« Well », said Maggie, « it's crystal — and was once, I suppose, precious... ».

E anche dopo che la coppa è stata infranta da Fanny, essa continua a rappresentare per Maggie l'armonia, anch'essa infranta, della sua vita. Saranno proprio i frammenti della coppa a tornarle alla mente nella quiete della notte quando, osservando la famiglia riunita in apparente armonia, comprende che è in suo potere distruggere con una parola tutto il suo mondo, popolandolo:

by the press of her spring, either with serenities and dignities and decencies, or with terrors and shames and ruins, things as ugly as those formless fragments of her golden bowl she was trying so hard to pick up...

E rammentando a se stessa che il suo primo sforzo deve essere quello di tacere la verità al padre che in apparenza è ancora nei migliori rapporti con la moglie adultera, la coppa si trasforma nella coscienza della sua solitudine, nel tormento della sua situazione:

...if the beauty of appearances had been so consistently preserved, it was only the golden bowl as Maggie herself knew it that had been broken. The breakage stood not for any wrought discomposure among the triumphant three — it stood merely for the dire deformity of her attitude toward them...

Ma oltre che del suo dramma segreto, la coppa è simbolo della sua più riposta speranza e del suo desiderio:

...I want a happiness without a hole in it big enough for you to poke in your finger... the golden bowl as it *was* to have been... the bowl with all our happiness in it. The bowl without the crack...

È così che l'immagine della coppa rispecchia la più intima coscienza di Maggie divenendo il simbolo della sua vita interiore. Essa non è quindi simile a un «leit-motiv» wagneriano in cui è rintracciabile un significato costante che ricorda, se mai, uno di quei motivi brahmsiani che echeggiano e si richiamano, frammentati, mutati di timbro e di tono, somiglianti, ma diversi, che ci seducono proprio perché, pur riconoscendoli, non riusciamo a fissarli e a ricollegarli l'uno all'altro con precisione<sup>10</sup>. Questo trattamento del simbolo ne esclude qualsiasi schematizzazione allegorica, mentre invece ne rispetta poeticamente l'inafferrabilità, il valore dinamico, la multiformità di significato. Il trapasso graduale dalla coppa come oggetto all'immagine soggettiva di essa nella coscienza dei personaggi, se ne accresce le possibilità evocative la spoglia di tutto il valore che la coppa poteva avere, oggettivamente, come antichissimo simbolo biblico. In essa, ognuno dei personaggi vede rispecchiato soltanto se stesso e il proprio problema interiore.

Nel mondo morale di *The Golden Bowl*, quindi, non si comprendono tradizioni, o legami, oggettivi, ma vigono solo, per i protagonisti, leggi soggettive fondate sulla coscienza della complessità dei rapporti che li uniscono l'uno all'altro.

Come si è accennato più sopra, quello dei Verver è un microcosmo spoliato di qualsiasi riferimento alla realtà, e non solo alla realtà sociale, politica o economica, ma anche all'esperienza umana più intima ed immediata. La scena del dramma è sgombra da qualsiasi richiamo od impaccio imposto dalla necessità di rendere credibile la vicenda su un piano storico-sociale. E il risultato è quello di farci apparire questo mondo come un mondo immaginato o sognato. Ma la figura idealizzata di Maggie che:

was the person in the world to whom a wrong thing could least be communicated. It was as if her imagination had been closed to it, her sense altogether sealed...,

<sup>10</sup> È interessante, a proposito del fitto tessuto allusivo del romanzo, ricordare l'osservazione di Stephen Spender: «It is impossible to understand what seems the unnecessary complexity, the specialized characterization, the forced intellectual interest,

prescelta, si direbbe, dal destino, a conservare intatta la sua innocenza — «... Maggie... » wasn't born to know evil, she must never know it... » — non riesce a sostenere il peso della parte che le viene assegnata, quella cioè, di conciliare l'innocenza assoluta con l'esperienza del male, e proprio in questa impossibilità ci sembra risiedere la radice dell'errore del libro, che anch'esso, come la coppa che gli dà il titolo, è percorso tutto da un'incrinatura profonda.

Maggie, quale ci viene presentata all'inizio, non appartiene alla famiglia delle vere eroine jamesiane, alla famiglia, cioè, di Daisy Miller, Isabel Archer o Milly Theale. Ella non è, come loro, avida di ricevere la sua parte di esperienza, di abbracciare la sua parte di realtà, non si lancia spontaneamente, come loro, nelle più emozionanti avventure dello spirito. Se non vi fosse costretta, prescirebbe continuare a vivere in quel mondo vagamente infantile in cui la sua innocenza, così eccessiva da divenire inintelligente, l'aveva fatta restare anche dopo il matrimonio con Amerigo. Finché dura il suo platonico matrimonio con il padre, rapporto morboso in quanto le impedisce di prendere piena coscienza di sé, Maggie rifiuta accanitamente, disumanamente, qualsiasi esperienza della realtà. Pur sapendo vagamente che la sua migliore amica Charlotte ha sofferto profondamente per un amore infelice (che era Amerigo), ella rifiuta di conoscerne la dolorosa storia:

'For such wounds and shames are dreadful: at least,' she added catching herself up, 'I suppose they are; for what, as I say, do I know of them? I don't want to know' — she spoke quite with vehemence...

Che la sua glaciale innocenza non possa concederle una piena maturità sessuale sembra evidente anche ad Amerigo che prima di sposarla prova, ricordando un racconto di Poe, un brivido singolare, immaginando ciò che deve celarsi in lei:

...a thickness of white air that was like a dazzling curtain of light, concealing as darkness conceals, yet of the color of milk or snow...

of a book like *The Golden Bowl*, unless one realizes that the nature of this art is symphonic; that it most nearly resembles music». (*The Destructive Element, cit.*).

Ella continuerebbe beatamente la sua vita di bambina senza accorgersi quanto il marito sia lontano da lei, se un certo giorno una «inward voice» che sale dalla parte più oscura, dalla zona più ignota della sua coscienza, non levasse un grido di allarme e non la spronasse al risveglio, spingendola ad affermare se stessa. La voce misteriosa le parla in un linguaggio che non ha nessun rapporto con la ragione e si avvicina invece al sogno suggerendole immagini cariche di un misterioso simbolismo, visioni magicamente intense che le significano i terrori primordiali e le contraddizioni della sua natura, rimasti fino a quel momento celati in lei.

A questo punto nella storia di Maggie vi è un momento di decisa e violenta frattura, un trapasso brusco dalla quiete assoluta all'angoscia delirante, dalla frigidità verginale a conturbanti visioni erotiche.

La prima immagine che scaturisce dal profondo della sua coscienza risvegliata è la seguente, tipico esempio del virtuosismo stilistico del James, perfettamente intonata allo spirito della figlia del grande collezionista di oggetti d'arte, ma anche apertamente sessuale, con cui le si presenta alla mente il suo strano, innaturale isolamento dal marito, preso dall'altra donna:

This situation had been occupying, for months, the very centre of the garden of her life, but it had reared itself there like some strange, tall tower of ivory, or perhaps rather some wonderful, beautiful, but outlandish pagoda, a structure plated with hard, bright porcelain, coloured and figured and adorned, at the overhanging eaves, with silver bells that tinkled, ever so charmingly, when stirred by chance airs. She had walked round and round it — that was what she felt; she had carried on her existence in the space left her for circulation, a space that sometimes seemed ample and sometimes narrow: looking up, all the while, at the fair structure that spread itself so amply and rose so high, but never quite making out, as yet, where she might have entered had she wished. She had not wished till now — such was the odd case; and what was doubtless equally odd, besides, was that, though her raised eyes seemed to distinguish places that must serve, from within, and especially far aloft, as apertures and outlooks, no door appeared to give access from her convenient garden level. The great decorated surface had remained consistently impenetrable and inscrutable. At present, however, to her considering mind, it was as if she had ceased merely to circle and

to scan the elevation, ceased so vaguely, so quite helplessly to stare and wonder: she had caught herself distinctly in the act of pausing, then in that of lingering, and finally in that of stepping unprecedentedly near. The thing might have been, by the distance at which it kept her, a Mahometan mosque, with which no base heretic could take a liberty; there so hung about it the vision of one's putting off one's shoes to enter, and even, verily, of one's paying with one's life if found there as an interloper. She had not, certainly, arrived at the conception of paying with her life for anything she might do; but it was nevertheless quite as if she had sounded with a tap or two one of the rare porcelain plates. She had knocked, in short — though she could scarce have said whether for admission or for what; she had applied her hand to a cool smooth spot and had waited to see what would happen. Something *had* happened; it was as if a sound, at her touch, after a little, had come back to her from within; a sound sufficiently suggesting that her approach had been noted.

Nel suo travaglio psicologico, Maggie vede svolgersi in sé due processi, diversi ma simultanei. Da un lato ella patisce il tradimento compiuto a suo danno e dall'altro misura l'errore da lei commesso fino a quel momento, l'errore, cioè, di aver vissuto rifiutandosi all'esperienza. È certo, se nel microcosmo dei Verver l'ordine è stato violato, ciò è accaduto non solo per la colpa di Charlotte, ma anche per quella, più grave, di Maggie che ha permesso e provocato la prima. E nell'accingersi a riportare l'ordine, Maggie sente gravare sulle sue spalle il peso della propria responsabilità, sicché il suo tormento è duplice, come pure è duplice il processo della sua maturazione che consiste sia nella sua lotta con il male esterno a lei sia nel superamento delle sue personali inadeguatezze, dei suoi egoismi, delle sue ripugnanze, della sua istintiva ricerca di evasione.

Nella mente della giovane donna è un turbinio di visioni rivelatrici del suo terrore fisico, ora che ella comincia a comprendere che l'amore a cui ella deve rispondere non è quello, spirituale, del padre, ma quello, sessuale, di Amerigo:

...she was no longer playing with blunt and idle tools, with weapons that didn't cut. There passed across her vision ten times a day the gleam of a bare blade, and at this it was that she most shut her eyes, most knew the impulse to cheat herself with motion and sound...

La persona fisica di Amerigo sembra emanare uno strano fluido che, quando egli le si avvicina, la sommerge, togliendole ogni volontà e lucidità. Rivedendolo al suo ritorno da un *week-end* che egli aveva trascorso con Charlotte, Maggie:

had lived, for hours she couldn't count, under the dizzying, smothering welter — positively in submarine depths where everything came to her through walls of emerald and mother-of-pearl...

Ma accanto ai momenti dell'estasi in cui Maggie sognando di potersi abbandonare all'amore è:

a creature consciously floating and shining in a warm summer sea, some element of dazzling sapphire and silver, a creature cradled upon depths, buoyant among dangers, in which fear or folly, or sinking otherwise than in play, was impossible...

e proclama appassionatamente la sua fede nella virtù salvatrice dell'amore:

My idea is this, that when you only love a little you're naturally not jealous — or are only jealous a little, so that it doesn't matter. But when you love in a deeper and intenser way, then you are, in the same proportion, jealous; your jealousy has intensity and, no doubt, ferocity. When, however, you love in the most abysmal and unutterable way of all — why then you're beyond everything, and nothing can pull you down...,

ci sono le ore di angoscia e di orrore in cui la fanciulla innocente che non voleva divenire donna, che voleva restare ignara dei tormenti della passione, si abbandona senza ritegno agli spasimi della gelosia:

...I stuff my pocket-handkerchief into my mouth, I keep it there, for the most part, night and day, so as not to be heard too indecently moaning... I can't keep it longer; I've pulled it out, and here I am fairly screaming at you... I go about on tiptoe, I watch for every sound, I feel every breath, and yet I try all the while to seem as smooth as old satin dyed rose-colour...

Le ore in cui ella patisce:

the horror of finding evil seated, all at its ease, where she had only dreamed of good; the horror of the thing hideously *behind*, behind so much trusted, so much pretended, nobleness, cleverness, tenderness. It was the first sharp falsity she had known in her life, to touch at all, or be touched by; it had met her like some bad-faced stranger surprised in one of the thick-carpeted corridors of a house of quiet on a Sunday afternoon...

senza poter, per l'impossibilità della sua situazione, darc sfogo a:

the straight vindictive view, the rights of resentment, the rages of jealousy, the protest of passion... a range of feelings which for many women would have meant so much, but which for *her* husband's wife, for *her* father's daughter, 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 defiles...

La tensione dei suoi nervi è tale che quando si incontra con Charlotte di notte nel giardino e nega, speriurando, di provare alcun risentimento verso di lei, Maggie, in una allucinazione paurosa, ha l'impressione di venire condotta al patibolo dalla giovane matrigna:

By the time she was at her companion's side, for that matter, by the time Charlotte had, without a motion, without a word, simply let her approach and stand there, her head was already on the block so that the consciousness that everything had now gone blurred all perception of whether or no the axe had fallen... what was Maggie's own sense but that of having been thrown over on her back, with her neck, from the first, half broken and her helpless face staring up?

Fino al momento in cui il suo piano non si conclude e il padre non decide di ripartire per gli Stati Uniti con la matrigna, la vita sembra mutarsi per Maggie, in pura, inestinguibile angoscia, tanto che ci si domanda se ella abbia la capacità psichica di resistere a una prova così forte o se il suo cuore, come quello del piccolo Miles di *The Turn of the Screw* martoriato dalle visioni del Maligno

(ma quali visioni potevano essere più crudeli di quelle di Maggie?), non rischi di cessare per sempre di battere.

E quando il dramma si è compiuto, Charlotte è allontanata definitivamente, e padre e figlia si sono detti addio per il resto dei loro giorni, quando infine Maggie si ritrova sola con Amerigo nel silenzio della loro grande casa vuota ci si domanda, sebbene James voglia persuaderci del trionfo di Maggie e del miracolo dell'amore restauratore dell'ordine naturale delle cose, se il loro abbraccio sia lo slancio di chi ha ritrovato se stesso o piuttosto la «*défaillance*» di due persone prese dal terrore della loro comune vita futura:

..close to her, her face kept before him, his hands holding her shoulders, his whole act enclosing her, he presently echoed: 'I see nothing but *you*'. And the truth of it had, with this force, after a moment, so strangely lighted his eyes that, as for pity and dread of them, she buried her own in his breast.

Ci si domanda con perplessità se, nonostante il brillantissimo «tour de force» a cui James si sottopone per convincerci, Maggie sia realmente divenuta, dopo le sue sconvolgenti esperienze, una donna capace di amare con calore e senza riserve, di comunicare intimamente con il marito e, infine, se ella ne abbia veramente riconquistato l'amore.

E non si riesce a liberarsi dal dubbio che la crudele scoperta del male e lo sforzo violento, simile a quello del naufrago disperatamente attaccato alla zattera del salvataggio, che ella ha compiuto su di sé non abbiano violato la sua coscienza più intima, spezzata, per l'eccessivo acuirsi, la sua lucidità interiore.

James, in sostanza, dà per realizzato in Maggie il più complesso processo interiore che ella avrebbe dovuto compiere, e cioè l'accettazione serena, amorosa e intelligente della vita, con il peso della carne, la macchia del peccato, la parte di sconfitta inevitabilmente insita in qualsiasi vittoria. Invece Maggie non dimostra mai, in nessun momento, di possedere la vitalità e la maturità necessarie per questa accettazione, ma solo la volontà disperata e angosciosa di raggiungerle. Quando ella dice a Fanny:

'...I am mild. I can bear anything'.  
 'Oh, bear!'. Mrs. Assingham fluted.  
 'For love', said the Princess.  
 Fanny hesitated. 'Of your father?'.  
 'For love', Maggie repeated.  
 It kept her friend watching. 'Of your husband?'.  
 'For love', Maggie said again.

ella ci sembra predicare, soprattutto a se stessa, l'idea dell'amore anzi che l'amore nella sua concretezza e verità. Maggie, insomma, non ci appare mai umanamente matura, ma un'ombra, ora sublime, ora pietosa, ora sconvolta, ma pur sempre un'ombra, un paradigma psicologico che ignora qualsiasi adesione all'istinto.

Si direbbe che James cercasse di convincerci, per mezzo di Maggie, di qualcosa a cui in tutta la sua opera precedente egli aveva mostrato di non poter credere, che cioè fosse possibile a una coscienza intatta affermarsi felicemente nella realtà. E a questo punto si arriva a quello che è il vero limite del James, cioè la sua congenita incapacità di accettazione spontanea dell'esperienza che, unita alla sua convinzione della necessità dell'esperienza, (ricordiamo il grido di Strether in *The Ambassadors*: «Live, live, live!») lo lascia, di fronte alla vita, in una posizione fondamentalmente ambigua. Se andiamo col pensiero alla maggior parte dei suoi personaggi subito ci torna alla mente il contrasto fra l'attrazione che essi provano per l'esperienza immaginata e la loro incapacità di affrontarla, sia per eccesso di sensibilità o di innocenza, sia per ignoranza del mondo, sia per mancanza di vigoria fisica. Questo è il problema centrale del James, problema che investe la sua persona e la sua opera, il punto oscuro che ha tormentato biografi e critici e che costituisce il limite della sua arte. Ai suoi personaggi, infatti, capaci delle più minuziose analisi delle proprie alternative ma sprovvisti della maturità necessaria per viverle, non resta per la piena realizzazione di sé altra via all'infuori della rinuncia e della solitudine. Questa limitazione, si direbbe, James voleva superarla in *The Golden Bowl* per mezzo di Maggie, l'unica delle sue eroine che non voglia rinunciare alla propria affermazione. Ma è un tentativo riuscito solo in quella parte che ci mostra l'angoscia, la pena, e le battaglie

interiori, che fallisce invece quando dovrebbe mostrarcì l'armonia, la ricchezza, la sicurezza conquistate. Come al solito, James è veramente grande solo quando ci descrive la rinuncia.

Dovremo dunque concludere che *The Golden Bowl* è soltanto un esperimento fallito? Certo la conclusione che James dà al dramma dei Verver non è pienamente credibile e anzi, moralmente, essa non è neanche una conclusione ma soltanto una soluzione provvisoria che potrebbe semmai costituire il punto di partenza per un altro romanzo. Ma se, accettata questa premessa, ci soffermiamo a riflettere sull'oscurità, l'assurdità e l'ambiguità di *The Golden Bowl* scopriamo che non vi è nulla di questa oscurità, questa assurdità, e ambiguità che non si sia trasformato in arte. E scopriamo che ciò che, prima di Kafka, James ci ha trasmesso in questo libro, con tecnica modernissima, è la visione dei terri e delle contraddizioni dell'uomo contemporaneo, quello che Stephen Spender ha chiamato «the evil of the modern world», la solitudine della coscienza senza guida e senza certezze. In *The Golden Bowl* la rappresentazione di questa lotta interiore è condotta dal James con un'audacia mai tentata prima, né da lui stesso, né da altri. I terri della governante di *The Turn of the Screw* sono elementari in confronto a quelli di Maggie e la pena di Milly Theale di fronte alla morte (in *The Wings of the Dove*) non è mai descritta così direttamente e con l'intensità con cui sono rappresentate le angosce di Maggie.

Da questo punto di vista il libro è certamente riuscito, e segna un punto di partenza, apre una via per il romanzo psicologico contemporaneo. Le rappresentazioni del vuoto interiore, gli smarimenti, l'angoscia del nulla che ci daranno più tardi Joyce, Kafka, la Woolf, Conrad e T. S. Eliot devono tutte qualcosa a *The Golden Bowl*, in cui James ha rappresentato la parte più segreta dell'uomo, penetrando nel fondo della coscienza e riportandone alla luce le intenzioni più nascoste, i desideri e i terri più coperti, gli impulsi più travestiti. James scriveva in un'epoca in cui le teorie che Freud andava elaborando non erano divenute ancora parte del patrimonio culturale della collettività, ed è merito della sua intuizione se egli nella sua appassionata indagine della coscienza ha forzato le soglie

del subconscio. Non solo, ma all'approfondirsi della ricerca psicologica corrisponde meravigliosamente l'interiorizzarsi del linguaggio.

Esso infatti, nella seconda parte, quando James si addentra nella coscienza di Maggie, abbandona i modi consueti della prosa e, pur rimanendo sottoposto al controllo della sintassi, segue i richiami della poesia, effondendosi in visioni rivelatrici di una più profonda verità, creando una nuova dimensione interiore.

PAOLA BOMPARD

## SUL TEATRO DI HENRY JAMES

Ronald Peacock, in un capitolo di *The Poet in the Theatre*, e Leon Edel nell'introduzione ai *Complete Plays of Henry James*<sup>1</sup>, hanno riconosciuto che la concitata attività di drammaturgo del James non produce nessuna opera che sia veramente significativa, nulla che aggiunga alla sua statura poetica o alla viva eredità del teatro di lingua inglese. Chiunque abbia letto le più che ottocento fitte pagine dei *Complete Plays*, vasto deserto di forme inerti, in cui ben raramente si incontra qualche genuino momento poetico jame- siano, non potrà che confermare quel giudizio. Qui il James non riesce più, come nell'opera narrativa, a «trarre molto dal poco», a rendere altamente significanti dei fatti che oggettivamente parrebbero insignificanti. Torna alla memoria quel racconto intitolato *The Private Life*, nel quale uno scrittore di genio insocievole se ne sta segretamente al lavoro nella propria stanza, e manda nel salotto il suo brillante *alter ego*. Il James autore di teatro è in certo senso lo spettro vacuo e brillante di quell'altro James segreto, del «maestro della sfumatura e dello scrupolo», che vive nel silenzioso santuario della propria narrativa.

Tuttavia, come è noto, la critica più recente del James è portata a considerare quel suo «tentativo fallito di scrivere per il teatro» come un momento assai importante per la storia interna della crea-

<sup>1</sup> Dei pochi scritti su questo aspetto minore della personalità del James i più importanti ci sembrano appunto il capitolo del Peacock, «Henry James and the Drama» in *The Poet in the Theatre* (Londra, 1946) e il saggio introduttivo di Leon Edel alla sua edizione completa dell'opera teatrale (Londra, 1949). Il primo poteva fondarsi unicamente sulla conoscenza delle quattro commedie pubblicate nei due volumi di *Theatricals* (1894-95) al culmine della «crisi» teatrale, e tuttavia arrivava praticamente allo stesso giudizio dell'Edel, che aveva a sua disposizione il *corpus* massiccio dei 15 lavori di teatro (dalle prime commediette degli anni 1869-72 all'ultimo *The Outcry* del 1909), col loro corredo di introduzioni, note, schemi e appunti di scenari, ecc., nonché gli scritti di cronaca e critica teatrale degli anni 1872-1901, editi a cura di Allan Wade in *The Scenic Art* (Londra, 1949). La bibliografia in *The Question of Henry James. A Collection of Critical Essays*, ed. F. W. Dupee, Londra, 1947, indica altri nove scritti sul teatro di James o sui rapporti del romanziere con l'ambiente teatrale.

zione jamesiana: attraverso quegli esperimenti di teatro James avrebbe raggiunto una maggiore coscienza della fondamentale drammaticità del suo sentimento della vita (« to see it in the dramatic way »), e della possibilità di crearsi degli strumenti espressivi adatti ad oggettivare più compiutamente quel sentimento e ad approfondirlo: donde i nuovi modi di gestazione dell'opera attraverso la fase preliminare dello « scenario », e i nuovi caratteri di struttura e di stile dei romanzi più tardi e più complessi, nei quali culmina l'arte dell'americano. Il fallimento teatrale avrebbe poi precipitato nel James una crisi spirituale che accrescerà la tragicità del suo mondo, e avrebbe infine trovato esito in una consapevolezza più forte e matura del suo destino di narratore.

Ma dopo una seria lettura dei lavori di teatro uno è portato a chiedersi se veramente è lecito attribuire tanta importanza all'esperienza teatrale di James, e se veramente è lecito tracciare una linea di derivazione dalla tecnica teatrale in genere alla tecnica « drammatica » jamesiana dell'ultimo periodo. « I do not know that his method is dramatic », affermava già lo Howells, ed Edmund Wilson scrive nel suo noto saggio in *The Triple Thinkers*:

...his experience of playwriting has done him no good in his fiction. He had set himself to emulate the most stultifying models of the mechanically well-made play. He turned certain of these pieces into novels — *Covering End* and *The Other House* — and dreadful novels they made; and in *The Awkward Age* and other works of this period, an artificial dramatic technique persists...

È un problema che varrebbe la pena di affrontare in esteso con una minuziosa analisi stilistica, e che qui non si vuole che accennare.

\* \* \*

La pubblicazione dei tre esperimenti di teatro degli anni 1869-1872 potrebbe indicare che fin dall'inizio James nutre dei dubbi sulla natura del proprio dono creativo. Certo il James giovanissimo s'interessava già con passione ai problemi della forma drammatica. In una recensione al *Chastelard* di Swinburne scritta a 23 anni (in *The Nation*, genn. 1866) egli obiettava al poeta di non aver saputo

plasmare le sue «dramatic passions» con «dramatic compactness» in un «dramatic design». In una recensione alla *Queen Mary* tennysoniana in *The Galaxy* del sett. 1875 egli tenterà di definire quel «dramatic design» o «dramatic form», che di tutte le forme artistiche è per lui «la più nobile»: una struttura magistrale, un problema di abilità inventiva da risolversi nell'unico modo che è matematicamente esatto. La forma drammatica dev'essere così compatta, da rendere impossibile «inserire fra una cosa e l'altra la punta di un temperino». L'opera drammatica è un soggetto importante plasmato da «a few grave, rigid laws». James ammirava la «poesia» delle opere di Shakespeare e del *Faust* di Goethe, ma negava loro una «forma drammatica», una vera natura teatrale.

Questa castissima definizione jamesiana dell'opera drammatica, di cui certo non possiamo cercare i presupposti nel clima del contemporaneo teatro americano, dominio del *minstrel show* e del melodramma popolaresco, né in quello della scena inglese vittoriana e neanche nella tradizione del dramma poetico romantico, è in parte il frutto, come si conviene, dell'ammirazione del James per le «pièces bien faites» di Augier, di Sardou, e soprattutto di Dumas il giovane. «A good French play — egli scriveva in un articolo sulla scena parigina del 1872 — is an admirable work of art». E nel saggio su *Dumas the Younger* del 1895 egli non esiterà a riconoscere al Dumas, nella storia del teatro, la stessa importanza che Balzac ha nella storia del romanzo. Questo alto concetto che James ha del dramma romantico-sentimentale francese contemporaneo è legato senza dubbio ad una di quelle aberrazioni del gusto che non mancano anche negli artisti più grandi. Ma infine i numerosi articoli sul teatro parigino ci mostrano come quell'ammirazione non fosse del tutto cieca e indiscriminata, e come egli trovasse motivi di insoddisfazione non trascurabili nei drammi stessi del Dumas. In nessun punto delle sue cronache o critiche di teatro James fa pensare che egli avrebbe potuto scegliere uno solo di quei lavori francesi come esempio del suo ideale drammatico.

In realtà, noi pensiamo che per giustificare storicamente questo suo ideale, occorre inserirlo nel lavoro di crescente maturazione

della coscienza della forma del romanzo ottocentesco: « An acted play — scrive James nell'articolo del 1872 — is a novel intensified ». Continuamente, occupandosi della forma drammatica, James sembra pensare in termini della forma narrativa, qual era maturata dal melodramma del Balzac all'intensa drammaticità del Flaubert (si ricordi che *Madame Bovary* è del 1856). Quella stessa definizione del dramma come soggetto importante plasmato da poche gravi e rigide leggi è in fondo la definizione perfetta del romanzo del James: « For him every great novel — scriverà la Edith Wharton — must first of all be based on a profound sense of moral values and then constructed with a classical unity and economy of means ».

James riteneva che bastasse intensificare la materia di un romanzo per crearne un'opera di teatro. Gli sfuggiva del tutto la radice fondamentalmente diversa, comunitaria, sociale dell'opera di teatro, la particolare qualità *attiva* che deve avere la parola drammatica. Onde poter staccare da sé e far vivere nell'oggettività della scena i suoi personaggi, occorre che il drammaturgo li investa in certo senso della vita sentimentale e intellettuale della comunità. Tale capacità mancava del tutto al genio chiuso e segreto del James, continuamente separato dal suo « stupido » pubblico<sup>2</sup> da un abisso di sfiducia, di disistima e di paura. E Matthiessen ha ben notato come il James era assai lontano dal poter esprimere in forma diretta la vera tragedia dello spirito americano del suo tempo.

\* \* \*

Nella maggior parte dei suoi lavori di teatro James si propone di enucleare una « forma teatrale » da una preesistente opera narrativa: *Daisy Miller* del 1882, il suo primo serio tentativo teatrale, è un « adattamento » del famoso racconto del 1879; *The American* del 1890 è tratto dal romanzo del 1877; la commedia *Disengaged* del 1892 è sviluppata dal racconto *The Solution* apparso in *The Lesson of the Master* dello stesso anno; lo « scenario » abbandonato per la commedia ironico-satirica *The Chaperon* (1893 e 1907) è fondato sul rac-

<sup>2</sup> « Forget not that you write for the stupid » (Lettera del James all'editore Heinemann, cit. dall'Edel, *op. cit.*, p. 52).

conto omonimo del 1889; *The Saloon* del 1908 è uno sviluppo del racconto *Owen Wingrave* del 1892; *The Other House* del 1908 è un adattamento del romanzo del 1896, che però era già stato concepito come dramma nel 1893. Altre volte l'opera teatrale si presenta come una prima fase genetica, un primo stadio dell'elaborazione di un'opera narrativa: *Summersoft* del 1895 si muta nel racconto *Covering End* del 1898, che a sua volta viene ripiasmato in forma teatrale in *The High Bid* del 1907; *The Outcry* del 1909 trapassa nella forma narrativa del 1911; nel 1899 James tenta un contemperamento delle due tecniche nel dialogo continuo di *The Awkward Age*, e questo esperimento di discorso drammatico diretto in funzione narrativa è uno dei suoi fallimenti. Ancora, nel 1892 egli concepisce come commedia di puro intreccio il nucleo di *The Golden Bowl*, e nel 1894 concepisce come dramma *The Wings of the Dove*. Come si vede, si tratta di una situazione fluida, nella quale le opere passano attraverso varie fasi genetiche, ma anche quando la versione teatrale segue la stesura narrativa, quasi fosse un nuovo tentativo di approfondimento, una riapertura del processo genetico, non si può dubitare che James finisse con l'essere cosciente della maggiore compiutezza e autenticità della versione narrativa. Anche nel caso della stesura «autonoma» delle tre commedie *Tenants*, *The Album* e *The Reprobate* (pubbl. nei due voll. dei *Theatricals*), e del dramma *Guy Domville* del 1893, verrebbe da pensare che esse rappresentino il primo stadio di un processo genetico poi abbandonato.

James riceve un forte impulso a scrivere per il teatro dalla sua ammirata frequentazione dei teatri parigini. Egli è incantato dal linguaggio « chiaro e distinto » di quei drammaturghi, dalla struttura limpida ed equilibrata dei loro lavori, dall'ideale di garbata e civilissima corrispondenza fra autore e pubblico che li ispira, dall'adeguarsi dello stile alla recitazione consumata e raffinatissima, che fa dello spettacolo un armonioso godimento, « a tranquil ecstasy », una evasione in un mondo di perfetta illusione. Come i suoi americani venivano in Europa in cerca di un mondo *formato*, così James dall'informe, dal disarmonico, dal volgare delle scene anglo-americane anela verso quella civilissima e raffinatissima cerimonia mondana

che è lo spettacolo teatrale parigino, col suo incanto di un mondo illusorio, col suo « *sacred thrill* »: gli attori, gli oggetti di scena, le luci, i gesti, il pubblico nella suggestiva penombra della sala, tutto, come vediamo dalle sue cronache, partecipava per lui di quell'incanto. Era un contemporamento ideale fra realtà e sogno estetico, fra « *line of life* » e « *line of art* », che si poteva raggiungere solo grazie ad una accurata « *selezione* » dell'esperienza da parte del drammaturgo, grazie ad una volontaria e necessaria esclusione dell'elemento comune, scabro e realistico, « *homely and unesthetic* » della vita. Nel teatro di Ibsen egli avrebbe biasimato appunto questa mancanza di selezione e di *glamour*. Già nei suoi primissimi tentativi drammatici James dimostra l'intenzione di escludere, di sacrificare l'elemento tragico del suo mondo ironico-tragico. Si vedano le tre commediette o esperimenti di dialogo degli anni 1869-72 (*Pyramus and Thisbe*, *Still Waters*, *A Change of Heart*) che sono fra le sue primissime opere, e i precoci documenti del suo *penchant* per il teatro. In ognuno di essi è, in germe, una delicata situazione jamesiana: due giovani che vivono a lungo l'uno accanto all'altro senza sapere di amarsi; un giovane sensibile e delicato che reprime la propria passione per la donna amata a lungo in silenzio, quando s'accorge che costei ama l'amico stupido e bello; una fanciulla abbandonata che accetta con dignità la propria umiliazione. Variazioni del tema della rinuncia, che riappare in *The Album*. Per le altre commedie dei *Theatricals* Leon Edel ha indicato acutamente le derivazioni da precedenti motivi jamesiani (così i rapporti fra *Tenants* e *The Pupil*, fra *Disengaged* e *The Solution*, mentre l'intenzione di *The Reprobate*, fondato su una reminiscenza familiare, sarebbe quella di dare, in un gioco puramente farsesco di caratteri scherzosi, una versione comica del tema del male). Non è dunque, come pensava il Peacock, che James ricorra per il teatro a soggetti diversi da quelli della sua narrativa. Egli adopera in realtà gli stessi soggetti fin dall'inizio, ma ne esclude o ne diluisce ogni elemento tragico o triste o sinistro, onde dar loro una leggerezza « *scorrevole e armoniosa* ». E parallelamente spiana ogni ambiguità e resistenza di stile, sforzandosi di scrivere nel modo più semplice, esplicativo e comprensibile.

Questa «castigatura» è del tutto volontaria, e indipendente, checché ne dica poi l'autore stesso, dalle «volgari e tiranniche» esigenze della scena. Così in *Daisy Miller* James, senza alcuna impostazione esterna, riplasma un'opera già perfettamente compiuta in un melodramma a lieto fine. La forma teatrale sembra esigere l'esclusione della catastrofe tragica. Il sottile dramma di incontri di coscienza svolto con lineare lirismo nel racconto si tramuta in una goffa e pletorica commedia, che un melenso e sentimentale lieto fine rende ancora più esteriore. Sparita la pregnanza simbolica e la profondità desolata del dramma, ciò che resta è un gioco meccanico di incontri fra figure convenzionali. Nulla di più goffo ad esempio di quel lungo primo atto «preparatorio», di cui i personaggi più vivi sono due figure che nel racconto erano appena accennate: Eugenio e Madame de Katkoff. Gli stessi personaggi principali perdono nell'espressione diretta ogni profondità e verità poetica. Il mondo poetico del James è lo spazio fra monade e monade, che non è un vuoto ma un *plenum*, un mondo di complesse e ineffabili relazioni in cui James interpreta e vive continuamente i sentimenti, i pensieri e le azioni dei suoi personaggi, i quali acquistano realtà poetica appunto attraverso questa mediazione dell'autore, che si esplica nel discorso indiretto della narrativa. Una volta trasferiti sulla scena, i personaggi sono forzati a staccarsi dalla fonte stessa della loro vita poetica, dalla loro motivazione oggettiva. Ciò è più che mai evidente nei numerosi soliloqui e «a parte», ai quali James è continuamente costretto a ricorrere nei lavori di teatro per poter esprimere lo sviluppo interno dei suoi «lunghi» e complessi sentimenti, e che tuttavia restano le zone più inerti. Dove infine il «lungo» sentimento jamesiano è forzato nello spazio breve e intenso della battuta diretta, esso sfoga quasi sempre in una battuta e in un gesto melodrammatico.

Una simile deformazione della natura del discorso jamesiano può tramutare il protagonista di *The American* in un «tipo» banalmente caratterizzato, in una figura ingenua e quasi volgare. Ciò che è rimasto del romanzo nella versione scenica è quasi unicamente, per adoperare un'espressione jamesiana, «the gross rattle of the foreground». Si ricorderà che il *climax* poetico del romanzo era in quell'ultimo

episodio in cui Newman ritorna a Parigi dopo la sua «sconfitta», e passa sotto il muro al di là del quale è la donna che egli ha amato profondamente, ma di cui non riesce a capire il carattere né l'oscuro decisione che l'ha separata da lui per sempre. Egli s'accorge che nemmeno col pensiero, l'amore, lo spirito egli può passare oltre quel muro. E questa coscienza lo libera dal desiderio, dal fascino sottile con cui le oscure personalità dei Bellegarde l'avevano legato, solleva dalle sue spalle il peso della delusione e del dolore. In questa estrema maturazione della sua crisi la sconfitta si tramuta in rinuncia e accettazione, in una vittoria morale, che è anche vittoria dello spirito giovane, per quanto sconfitto e umiliato, sulla vecchiaia, vittoria dell'innocenza sulla corruzione dello spirito. Newman, già figura ingenua e leggendaria, insieme candida e profonda, si fa ora più maturo, acquista quello *humor of defeat* che è la vera misura morale di James. Come quell'ultimo e così pregnante episodio, l'opera viveva tutta dell'*unsaid* e *understated*, della realtà favolosa conferita dall'*erlebte rede*, dal *tono neutro* del narratore. Nella stesura scenica vanno perduti sia l'episodio finale che tutto il nucleo storico-morale dell'opera: resta l'intreccio inerte concluso banalmente e senza vera motivazione psicologica dal rovesciamento semi-farsesco del lieto fine. Come una copia ricavata da una mano anonima, in cui le parvenze sono le stesse del quadro originale, ma si è perduto il clima interiore, il respiro poetico.

\* \* \*

James non capì mai come la vera essenza della sua poesia fosse aliena dal discorso diretto del teatro. Egli credeva che il problema della forma teatrale si riducesse a quel «problema matematico» della forma compatta, della struttura intensa. E intanto le «poche leggi gravi e rigide» con cui plasmare i suoi soggetti drammatici non riusciva a crearsene da sé, ma le andava mutuando. Fino al *Guy Domville* egli adotta lo schema del melodramma francese *bien fait*. Questa prima fase melodrammatica si chiude appunto col fallimento (non solo esteriore, ma interiore) del *Guy Domville*, che segna la vittoria completa del *click* meccanico, dell'*outward* sullo *inward*:

fallimento tanto più cocente in quanto per la prima volta James aveva tentato un tema di rinuncia profondamente «jamesiano» e sofferto, un «soggetto interessante e ampio», e aveva osato negare al «pubblico» il lido fine convenzionale. Esito non migliore avevano avuto i suoi tentativi di applicare lo schema della commedia brillante restaurazionale rimesso in moda dal Wilde. Fallito anche il tentativo di una commedia ironico-satirica (e lo «scenario» preliminare di *The Chaperon* finirà con l'estendersi smisuratamente nella analisi dei dettagli, e col diventare fine a se stesso, un'opera che è già un «delirium of refinement») James si rivolgerà per aiuto allo spirito del nuovo dramma ibleiano e post-ibleiano.

Quest'ultimo periodo della produzione teatrale del James è caratterizzato, come si è detto, dal fatto che in genere la stesura teatrale precede quella narrativa, il che è un indice della non-necessarietà della forma teatrale, e della sua crescente insoddisfazione di fronte ai propri tentativi drammatici. Lo stile di questi ultimi lavori non mostra più uno sforzo di voluta semplificazione, ma anzi par risentire della parallela maturazione del linguaggio narrativo. James spazia le battute con lunghissime e sempre più minuziose didascalie, e a volte adopera nella battuta stessa il suo tipico discorso indiretto. Così Kate, all'inizio di *The Saloon*, invece di esprimere direttamente la propria opinione, la riporta indirettamente:

Your daughter's view, mamma, is that of the daughter of a soldier — as he was the son of so many before him. And it's not so different from the view of our friend and benefactor, Owen's grandfather — grand grim old warrior and gentleman as we know and admire him — who's the son and the grandson and the great-grandson, and anything else you like, of soldiers; and who, as he was father, till his loss, of one of the bravest and best, had hoped, up to this strange hour of a break so unprecedented, that he might believe in the temper of the race to the last generation.

Che è un buon esempio di quel linguaggio teatrale jamesiano che Shaw definiva «perfectly intelligible to the eye, yet utterly unintelligible to the ear».

Tuttavia *The Saloon* resta a mio parere il migliore di questi lavori teatrali del James. L'atto unico, ricavato da un racconto di *The*

*Private Life* che era la più diretta denuncia jamesiana della concezione militaristica dell'onore e della gloria, è esente dalle lungaggini e dai congestionamenti d'azione che sono tipici del teatro di James. L'azione vi si svolge linearmente, e con crescente progressione drammatica, fino alla catastrofe sinistra e ambigua. Qui il soprannaturale è la proiezione metafisica di una colpa comune, di un male etico che corrompe lo spirito dei Wingrave-Julian, le cui rigide figure vengono caratterizzate dal *leit-motiv* delle immagini di belve. Il fantasma che fa le sue apparizioni nella loro casa, e che comunque nel dramma non è immagine visibile, è in realtà immagine e ossessione interiore, è lo spirito stesso dei Wingrave di cui Owen partecipa e contro cui si ribella in nome di un nuovo e sofferto umanesimo, senza tuttavia riuscire a spezzare decisamente i legami mentali troppo radicati che lo tengono avvinto alla sua stirpe. Questa incapacità di liberarsi dall'incubo e dal fascino del proprio passato spiegano il suo stato d'animo dubbioso e tormentato. Owen è infine ucciso dall'angoscia stessa della propria ribellione, ma egli ha scosso le fondamenta dell'idolo, ha violato il tabù, e la sua sconfitta è anche cosciente sacrificio e vittoria morale. Il dramma ha dunque un senso poetico e storico che Shaw non riuscì decisamente a vedervi. Una simile consistenza poetica non ha, credo, il dramma *The Other House*, né il romanzo da cui è ricavato, e di cui tuttavia critici come il Barzun o il Troy mostrano di avere un alto concetto. Il romanzo, che si svolge in un mondo di puro male, un incubo mascherato di serenità in cui ogni motivo morale par quasi cancellato, e che culmina in un delitto, opera dell'eroina, che non riceve punizione se non nell'angoscia interiore di tutti i protagonisti, colpevoli e innocenti insieme, è forse il romanzo più terribile che James abbia scritto. E par riflettere uno stato di estrema crisi, un senso disperato della profondità di orrore e di male che si cela in fondo alla coscienza umana, dell'abisso di insicurezza che si cela sotto la superficie della vita. Tuttavia non è fra i romanzi migliori di James. Esso risentiva, forse, degli urti brutali di egoismi di certi tetri drammi ibleiani, che James aveva giudicato, nei quattro saggi scritti dal 1891 al 1897, come opere prive di ironia, di incanto e di selezione. Un giudizio

tipicamente jamesiano, ma appunto quella materia troppo scabra e violenta si prestava male al lavoro delicatissimo e altamente specializzato della fantasia jamesiana, continuamente intesa a sondare l'ambiguità dei motivi, la plurivalenza e l'intrico delle intuizioni e delle determinazioni, i riflessi e gli echi degli attriti di coscienze. E il risultato era una narrativa rigida, monotonamente massiccia, senza ironia e senza incanto. Tanto più insoddisfacente risultava poi, questo tentativo di trattare un tema violento di egoismo e di delitto, nella versione scenica lunghissima e lenta, che è praticamente un ricalco meccanico della tecnica ibseniana.

*The Saloon* e *The Other House* sono, prima dell'ormai stanco e vacuo *The Outcry*, gli sforzi più decisi che James ha compiuto di scrivere dei drammi al di fuori delle convenzioni del melodramma francese. Dopo *Guy Domville* la formula del melodramma a lieto fine è abbandonata, come è abbandonata la tendenza a castigare lo stile onde renderlo « scorrevole e armonioso » come quello dei lavori francesi. Se di conseguenza gli ultimi lavori sono linguisticamente più interessanti, essi conservano tuttavia una qualità artificiosa, inerte e « letteraria ». Opere di un romanziere che ha voluto alterare la natura del proprio linguaggio fatto per l'occhio e non per l'orecchio, le loro battute scoprano alla lettura stessa un timbro « disumanamente manierato », quel timbro e quella qualità stessa che Thomas Hardy poteva vedere nella viva conversazione del James: « a ponderously warm manner of saying nothing in infinite sentences ».

\* \* \*

Comunque nel primo decennio del nuovo secolo James viene progressivamente superando il suo conflitto creativo. Lo « scacco » teatrale si sublima in parte nelle narrative in cui appare il tema dell'artista come creatura inadatta alla vita piena, dell'artista come asceta. Parallelamente l'alternativa isterica di amore e odio per il teatro, di fiducia entusiastica nei propri poteri di drammaturgo e di nauseata incertezza, di rispetto esagerato e di esagerato disprezzo per le « esigenze della scena » (ed è tipicamente jamesiano quel suo proiettare fuori di sé ciò che era una camicia di forza tutta interiore),

tal alternativa si risolve in definitiva in una più profonda e sicura coscienza delle proprie doti di narratore. Il frutto più saldo di quella esperienza di teatro (anzi, ciò che ai suoi occhi la rendeva preziosissima e sacra) fu per confessione dello stesso James l'illuminante ed entusiasmante intuizione della «dramatic way», del «divine principle of the scenario». Di un modo tutto «drammatico», cioè, di plasmare l'esperienza e il concepimento poetico. D'ora in poi egli vorrà maturare e approfondire la propria albeggiante creazione attraverso una elaborazione genetica «intensa e chiara», un processo di formazione e di maturamento espressivo che si compie entro la stesura preventiva di un «full scenario», di una «intensely structural, intensely hinged and jointed preliminary frame». Da questa nascerà infine, col suo intreccio chiaro e intenso di temi, con la sua ossatura «full, compact, charpentée», l'estrema e definitiva forma «architettonica».

Sarà questo processo che James definirà poi variamente come «scenic method», o come «mastery of fundamental statement», o «mastery of scenic presentation», vedendolo quasi come una magica operazione, un rito esoterico per cui si arriva al «sacro mistero della struttura». Tutte cose che rivelano in lui una certa inclinazione di natura estetistica all'estasi solitaria, alla strategia poetica e al feticismo della forma, che è il lato della sua personalità più legato al suo tempo.

Se in realtà si analizzano i vari metodi di intensificazione drammatica che concorrono a formare il suo «metodo scenico» (tecnica del *center of consciousness* e del *point of view*, tecnica del ruolo del personaggio, tematicità e graduazione nello sviluppo dei motivi, e delle relazioni fra i personaggi, e tutti i meccanismi di interrelazione degli episodi, di aperture drammatiche, di sospensioni e di gradazioni) apparirà chiaro che essi sono dei metodi narrativi maturati progressivamente nel corso dello sviluppo del romanzo ottocentesco, e nella stessa opera narrativa del James, dal *Roderick Hudson* del 1876, al *Portrait of a Lady* del 1881 ecc. Il «divino principio dello scenario», che è poi un principio di tecnica architettonica puramente narrativo, si trovava in germe nel romanzo di James fin dall'inizio.

Ma al James occorreva credere, per tranquillizzare la propria coscienza, di aver salvato qualcosa dalla propria «sconfitta» teatrale. E perciò egli ne fece una di quelle sconfitte così tipiche dei suoi personaggi, che sono anche delle vittorie morali. Così poté illudersi di avere un enorme debito verso il teatro, più precisamente di avere salvato il «dramma» rinunciando al «teatro». Nel 1894 aveva scritto al fratello William:

The whole odiousness of the thing lies in the connection between the drama and the theatre. The one is admirable in its interest and difficulty, the other loathsome in its conditions.

Un'assurda pretesa di divorziare il dramma dal teatro: il solitario e riservato alchimista dell'espressione verbale, il chiuso e scrupoloso analizzatore dell'esperienza interna si ribellava contro gli elementi che costituiscono la vita stessa del teatro, si rifiutava di affrontare quel problema delle condizioni del teatro che è il punto stesso da cui parte il problema creativo di ogni drammaturgo. Rinunciando interiormente allo *unholy trade*, tornava al mestiere che soltanto era suo, alla sua religione privata, al «dramma» che è la sua opera narrativa.

\* \* \*

Il dramma, l'incontro col destino avviene nell'opera matura di James nel silenzio e nell'immobilità. Si svolge al limite tra la coscienza e una sorta di supercoscienza, in una zona d'anima «femminile» in cui le ambigue e indefinite sfumature del sentimento, le inestabili illuminazioni, il progressivo albeggiare della consapevolezza della perdita e della depravazione, difficilmente potrebbero trovare un'espressione diretta, quella concentrazione esauriente che deve avere la battuta teatrale.

Gli occorre, per esprimere i suoi drammi, l'ampia libertà del discorso indiretto con la possibilità che esso gli dà di filtrare i pensieri, i sentimenti e i gesti delle sue creature attraverso gli innumerevoli e magici strati della sua discriminazione: al di là del filtro, essi trovano il loro esatto posto e peso nella zona dei «rapporti» che James vive così profondamente, e alla quale conferisce un fa-

voloso carattere di realtà. James, pur così cosciente del terribile isolamento che è il destino dell'individuo, non partecipa profondamente alle passioni dell'individuo isolato. Per questo Gide lo trovava estraneo alla vita delle sue stesse creature, e non interessante. Il campo dell'«omniscienza» e della eticità del James è il campo dei rapporti di coscienza, e in questo solo i pensieri e i sentimenti dei suoi personaggi possono acquistare una validità oggettiva, una realtà. Cioè, solo nel discorso indiretto e vissuto. Così tutta la pregnanza e la realtà indiscutibile che ha l'affermazione con cui si chiude mirabilmente il racconto *The Bench of Desolation*:

She was beside him on the bench of desolation.

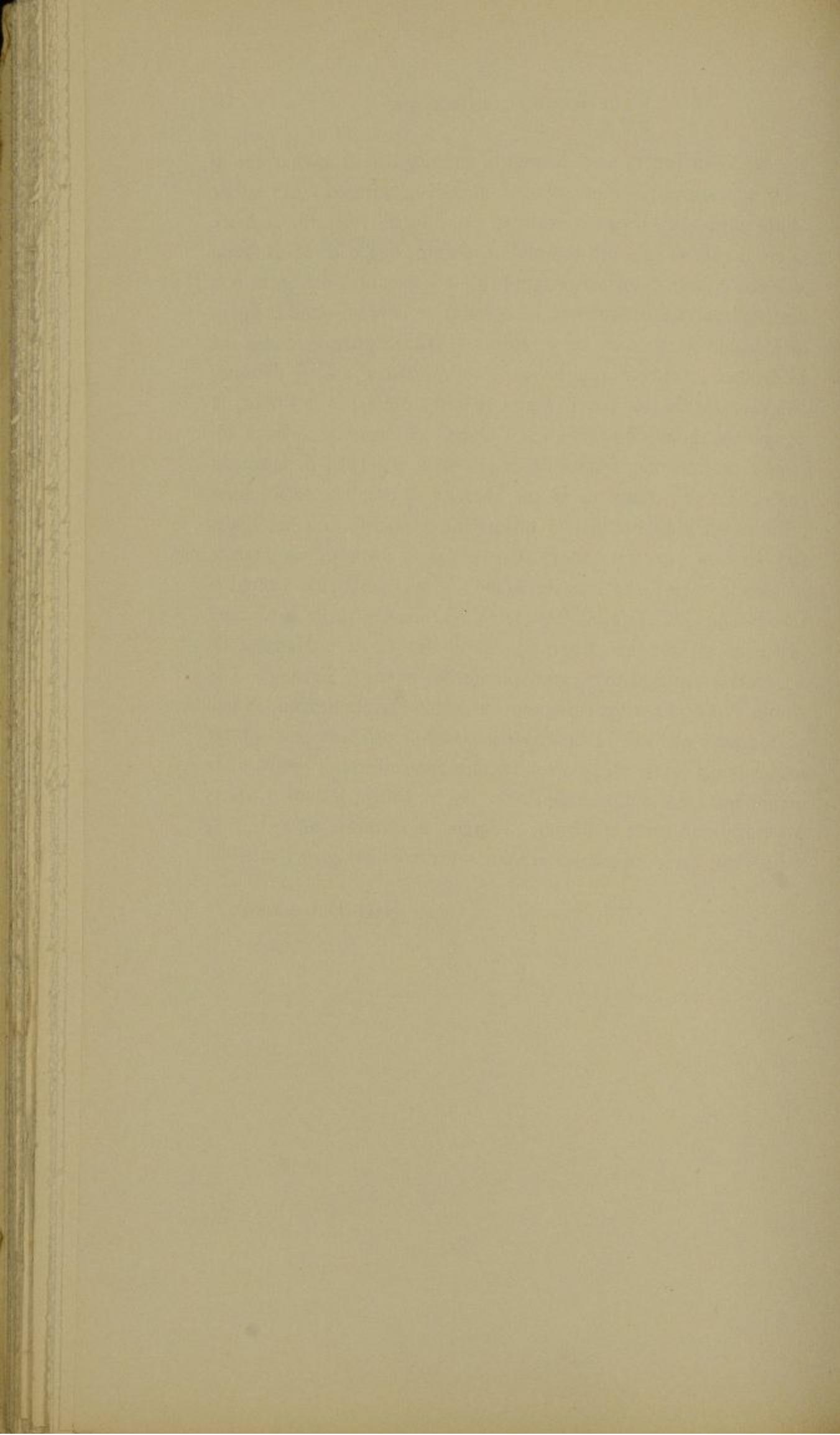
si perderebbe immediatamente se questo pensiero del personaggio fosse espresso in forma diretta.

Fin dal *Roderick Hudson* il linguaggio narrativo del James tende a svilupparsi in modo coerente e unitario verso la complessità dell'ultimo periodo. L'incontro col teatro non apporta alcuna fondamentale modificazione in questo sviluppo. Né il fatto che *The Ambassadors* del 1903 inauguri gli intricati e fascinosi disegni narrativi dell'ultima fase jamesiana deve spingere il critico a sopravvalutare genericamente l'importanza dell'esperienza teatrale. Dalla cruciale e fertile crisi degli anni 1890-1900 (di cui l'esperienza teatrale è comunque solo un aspetto) James uscì con una più profonda coscienza della propria funzione e delle proprie doti di analista e storico della coscienza borghese, con un più profondo senso morale, con una maggiore apertura verso ogni esperienza, infine con un più profondo senso dell'orrore segreto e della imminente catastrofe del suo mondo. E i suoi maggiori romanzi, sul piano del contenuto come su quello della forma, sono frutto di questa maturazione interiore della sua personalità.

A proposito di *The Wings of the Dove*, il Matthiessen ha bene osservato che la rappresentazione ambigua e favolosa si svolge non su un piano «maeterlinckiano» di musicalità e di impreciso simbolista, ma su un piano di visività che va piuttosto accostato alla «precisione» essenziale della grande pittura impressionista. Lo spi-

rito stesso dell'opera non è tragico ma elegiaco. Il rischio che si corre ad esagerare l'importanza dello «scenic method» per queste ultime opere del James è evidente nel caso di *The Ambassadors*, in cui il personaggio più compiuto e poetico, quello di Madame de Vionnet, è proprio un personaggio che lo «scenario» dell'opera non contemplava: e il Matthiessen ha acutamente indicato come la figura di Madame de Vionnet sia «pittorica». D'altra parte lo studio che il Matthiessen compie sulla revisione del *Portrait of a Lady* dimostra l'importanza che ha per il James maturo, come per il Proust, la lezione dei grandi impressionisti. Questo clemente pittorico è insomma continuamente presente nei romanzi più tardi di James, la cui stessa unità compatta, la cui linearità di trama andrebbe forse accostata all'unità lineare dei quadri impressionisti. Già nel *Roderick Hudson* James si poneva il problema di instituire un «center of consciousness» che operasse come «a selective frame around a subject». In *The Ambassadors* l'acme del romanzo (nella scena campestre in cui Strether scopre il vincolo fra Chad e Madame de Vionnet) è espresso in termini puramente pittorici. Scrivendo *The Coxon Fund* James s'era proposto di creare «an impression, as one of Sargent's pictures is an impression». Noi pensiamo che all'arte maggiore del James abbiano contribuito, come all'arte di Proust, i tre grandi fenomeni culturali dell'Ottocento, romanzo, pittura e teatro. Ma teatro non come tradizione di lingua, di tecnica e di opere poetiche, bensì come esperienza estatica e fascinosa del vivo spettacolo.

NEMI D'AGOSTINO



## UN PERSONAGGIO DI HENRY JAMES

È verso la fine del suo primo colloquio con Winterbourne che Daisy Miller (una delle prime e delle più patetiche «innocenti all'ester» immaginate da Henry James) nomina Eugenio, l'indispensabile corriere che accompagna Daisy e la madre nella loro visita in Europa. Eugenio, lo si comprende subito, ha acquistato un'enorme ascendente sulle due signore di provincia che vanno alla scoperta del Vecchio Continente. Mrs. Miller e Daisy, non conoscendo le regole della vita di mondo, hanno un certo timore reverenziale per questo loro dipendente che sembra invece sapere tutto:

Eugenio's our courier. He doesn't like to stay with Randolph; he's the most fastidious man I ever saw. But he's a splendid courier<sup>1</sup>.

Non appena Daisy ha pronunciato queste parole, il personaggio descritto fa, con una certa solennità, il suo ingresso sulla scena:

...but at this moment another person — presumably Eugenio — appeared. A tall, handsome man, with superb whiskers, wearing a velvet morning coat and a brilliant watch-chain, approached Miss Miller, looking sharply at her companion<sup>2</sup>.

È una presentazione che ci fa pensare che il personaggio debba avere una qualche importanza nel resto della vicenda. Fra lui e Winterbourne si istituisce una immediata corrente di antipatia istintiva. È Eugenio che, pur con freddo distacco e dietro richiesta di Mrs. Miller, cerca di impedire la gita di Daisy e Winterbourne allo Chateau de Chillon, e si comporta, nei confronti del giovane americano, in maniera insultante.

Si tratta comunque di un personaggio secondario — e conoscendo la cura di Henry James per ogni dettaglio, non fa meraviglia che questo tipo di servitore italiano sprezzante e compassata-

<sup>1</sup> Tutte le citazioni dal romanzo *Daisy Miller* sono tratte dalla edizione della Atlantis Press (Eyre & Spottiswoode), Londra, 1947. La presente è a p. 23.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 23-4.

mente insolente, eppure competentissimo, abbia attirato la sua attenzione e stia al centro di alcuni degli episodi iniziali di un racconto come *Daisy Miller*, che è fra le prime esperienze narrative di un certo respiro del James. È appunto negli scritti di questo periodo che l'autore si adopera di utilizzare scopertamente (e non già con la raffinata sottigliezza che si troverà nelle sue ultime opere) le osservazioni compiute durante i suoi primi viaggi in Europa. La figura di Eugenio in *Daisy Miller* è solo un documento della sua capacità di riconoscere i tipi umani e di saperli rappresentare con una certa penetrazione psicologica.

Quando l'azione del lungo racconto si sposta da Vevey a Roma, il personaggio di Eugenio sembra rientrare nello sfondo. Sappiamo che egli è ancora con le Miller da un accenno fatto dal fratello di Daisy:

«Mother», interposed Randolph, with his rough ends to his words, «I tell you you've got to go. Eugenio 'll raise something».

«I'm not afraid of Eugenio», said Daisy, with a toss of her head<sup>3</sup>.

Fin dal tempo della gita a Chillon Daisy aveva incominciato a ribellarsi alle imposizioni del corriere, e il suo atteggiamento appare immutato. Poco dopo, quando Winterbourne scorta la fanciulla nella sua passeggiata al Pincio, ove ella ha appuntamento con l'irresistibile cacciatore di dote romano, Giovanelli, vedremo per l'ultima volta, con gli occhi del giovane americano, il corriere:

...at the door Winterbourne perceived Mrs. Miller's carriage drawn up, with the ornamental courier whose acquaintance he had made at Vevey seated within. «Goodbye, Eugenio!» cried Daisy, «I'm going to take a walk»<sup>4</sup>.

Eugenio non compare più nel racconto, ma di lui si parla ancora un paio di volte. Prima quando Winterbourne cerca di definire la figura di Giovanelli:

The little Italian. I have asked questions about him and learned something. He is apparently a perfectly respectable little man. I believe

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 68.

he is in a small way a *cavaliere avvocato*. But he doesn't move in what are called the first circles. I think it is really not absolutely impossible that the courier introduced him<sup>5</sup>.

Poi nelle ultime pagine, quando Daisy assicura a Winterbourne che Eugenio possiede ottime « pillole » contro la « febbre di Roma » ossia la *perniciosa*, da cui la fanciulla è minacciata per essersi imprudentemente avventurata di notte nel Colosseo. Infatti l'ultima raccomandazione che Winterbourne fa a Daisy, che si allontana dal Colosseo in carrozza in compagnia del suo Giovanelli, è l'ironica frase:

« Don't forget Eugenio's pills! »... « I don't care », said Daisy, in a little strange tone, « whether I have Roman fever or not! »<sup>6</sup>.

Il fato della povera Daisy è ben noto: forse non prese le pillole, o forse il rimedio del corriere non era infallibile. Ma questi ultimi accenni presentano Eugenio in una luce vagamente sinistra. È stato dunque lui a gettare Daisy fra le braccia del « piccolo italiano »? Henry James lascia giustamente la questione aperta. Quel che interessa non è l'oscuro gioco degli avvenimenti che portano alla morte di Daisy, ma è il destino degli *innocents abroad*, degli americani di fronte all'Europa. Sotto tale aspetto *Daisy Miller* può essere considerato come un racconto esemplare (nell'antico senso di *exemplum* come genere letterario moralistico).

Ora, se il personaggio di Eugenio comparisse unicamente nella prima stesura del 1879 di *Daisy Miller* in forma narrativa, non metterebbe conto occuparsene. Sta di fatto però che esso ricompare sia nella riduzione teatrale che il James stesso fece del racconto tre anni dopo (1882), sia (e quanto mai inaspettatamente) in uno dei romanzi maggiori dell'ultimo periodo dell'attività dello scrittore, *The Wings of the Dove* (1902). Mi sembra che seguire il personaggio nelle sue trasformazioni possa essere un modo, per marginale che sia, di avvicinarsi all'evoluzione dell'arte del James, ed a certe

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 115.

sue concezioni della funzione teatrale, e di notare la persistenza di taluni temi nella sua narrativa.

Con la commedia in tre atti *Daisy Miller* il James evidentemente si proponeva di sfruttare il successo ottenuto dal romanzo, e di soddisfare quella sua aspirazione a scrivere per la scena che doveva tormentarlo ancora per una quindicina d'anni, fino a quando non si convinse dell'impossibilità di realizzare quella vocazione teatrale che credeva di avere. La commedia, composta nei primi sei mesi del 1882 poco dopo il ritorno del James negli Stati Uniti, era intesa per il Madison Square Theatre di New York, la cui direzione, però, dopo talune tergiversazioni, non volle rappresentarla.

Questa volta il personaggio di Eugenio assume ben altra statura nell'economia generale del dramma. Egli diviene, insieme a Madame de Katkoff (personaggio che nel racconto originario esiste soltanto, senza nome, in un accenno iniziale ad una amica ginevrina di Winterbourne) il dominatore o almeno il determinatore di tutte le vicende narrate. Se è lecito usare definizioni grandiloquenti per personaggi estremamente convenzionali, si può dire che Eugenio diviene nel dramma *Daisy Miller* la personificazione delle forze del male, e Madame de Katkoff di quelle del bene. È appunto su Madame de Katkoff e su Eugenio che si leva il sipario del primo atto del dramma. La sua apparenza non è molto mutata:

EUGENIO. (*Following slowly, handsomely dressed, with a large watchguard, and a courier's satchel over his shoulder. He takes off his hat and bows obsequiously, but with a certain mock respect*). Madam does me the honor to recognize me, I think<sup>7</sup>.

E poco dopo ci rivela la sua nazionalità:

MME. DE KATKOFF. The Russians, when their antagonists go too far, can be as dangerous as anyone else! I forget *your* nationality.

EUGENIO. I am not sure that Madame ever knew it. I'm an Italian Swiss, a native of the beautiful city of Lugano...<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Tutte le citazioni dalla versione teatrale di *Daisy Miller* sono tratte da *The Complete Plays of Henry James*, ed. L. Edel, Hart-Davis, Londra, 1949. La presente è da p. 121.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 122.

Quel che è mutato è il suo carattere: egli si rivela infatti fin dalle prime battute per il consueto *stage-villain* della tradizione melodrammatica ottocentesca. Incomincia con il minacciare di ricatto la Katkoff, sua ex-padrona ed ora amante di Winterbourne. Quando vede quest'ultimo esclama subito in uno dei suoi frequentissimi *asides*: « The lover of the Katkoff! »<sup>9</sup>. La corrente di antipatia che si stabilisce fra i due è ampiamente illustrata in battute come queste, allorché Eugenio viene presentato da Daisy a Winterbourne:

EUGENIO... (*Glancing at WINTERBOURNE, aside*). Is he leaving the Katkoff for the child?

DAISY. You needn't be so grand, need he? (*To WINTERBOURNE*). It's not the first time you've been introduced to a courier!

WINTERBOURNE. (*Stiffly*). The very first.

EUGENIO. (*Aside*). He has never kept one. (*Aloud*). If Mademoiselle will pass into the hotel! (*Aside again*). The child is not for every one<sup>10</sup>.

Eugenio diviene così una sorta di più rozzo e incanaglito Peter Quint, con le sue ambizioni di esercitare un dominio assoluto su *the child*, l'innocente Daisy. Quanto poi al suo contegno, che all'inizio del racconto del 1879 veniva definito ad un certo momento *very impertinent*, e al suo modo di considerare Winterbourne, che nel racconto è così descritto:

The courier stood looking at Winterbourne, offensively. The young man, at least, thought his manner of looking an offence to Miss Miller<sup>11</sup>.

esso diviene ben più esplicitamente minaccioso e ricattatorio nella versione teatrale:

EUGENIO. (*Insolent*). I suppose you mean I had better not interfere with you. You had better not to defy me to do so! (*Aside*). It's a pity I sent away the Katkoff! (*Follows DAISY into the hotel*)<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>11</sup> *Daisy Miller*, cit., p. 25.

<sup>12</sup> *Complete Plays*, cit., p. 140.

Eugenio poi organizza e dirige tutto l'intrigo romano. Nel secondo atto lo troviamo lungamente a colloquio con Giovanelli, con il quale contratta il prezzo della sua mediazione fra il cacciatore di dote e Daisy Miller; e subito dopo ricatta Madame de Katkoff per indurla a far allontanare Winterbourne, rivale troppo pericoloso per il suo Giovanelli. La posizione acquisita da Eugenio nel dramma è del resto raffigurata emblematicamente nei *tableaux* finali dei primi due atti. Al termine del primo atto, che si chiude con la partenza di Daisy e Winterbourne per la gita a Chillon, ecco l'ultima didascalia:

...EUGENIO appears in the porch of the hotel, and stands there, with his hands in his pockets, and with a baffled but vindictive air, watching the rest of the scene<sup>13</sup>.

Ed ecco l'ultima battuta del secondo atto, pronunciata mentre Daisy si allontana in compagnia di Giovanelli:

EUGENIO. (With his hands in his pockets, as at the end of the first act, watching the scene complacently). My little revenge on the journey to the castle!<sup>14</sup>.

Bastano le citazioni fatte finora per dimostrare come, nel trasferirsi dalla pagina del racconto alla scena, il personaggio di Eugenio, pur acquistando maggiore importanza nell'economia della vicenda, sia divenuto psicologicamente più povero e convenzionale. Sta di fatto che tutta la vicenda scade nella versione scenica ad un livello di penosa convenzionalità, al punto di aggiungere un lieto fine nel quale l'innocente Daisy viene sottratta sia alla morte che alle losche trame di Eugenio e di Giovanelli e va felicemente sposa di Winterbourne, mentre i *villains* si rodono d'ira e Madame de Katkoff ha modo di riscattare il suo avventuroso passato con la generosità del suo comportamento verso Winterbourne. Si vedano infatti le ultime battute del malvagio sconfitto, al termine dell'ultimo atto:

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 159.

EUGENIO. (*Who has walked round to Mme. de KATKOFF, in a low tone*). You haven't kept the terms of our bargain.

MME. DE KATKOFF. I am sick of your bargain — and of you!

EUGENIO. (*He eyes her a moment; then, vindictively*). I shall give your letter to Mr. Winterbourne.

MME. DE KATKOFF. Coward! (*Aside, joyously*). And Mr. Winterbourne will give it to me.

GOVANELLI. (*Beside EUGENIO*). You must find me another heiress.

EUGENIO. I thought you said you had had enough.

GOVANELLI. I have been thinking over my debts.

EUGENIO. We will see, then, with my next family. On the same terms, eh?

GOVANELLI. Ah, no; I don't want a rival!<sup>15</sup>

Sarà ormai apparso chiaro come la riduzione teatrale del racconto di James, compiuta dall'autore stesso, abbia tutti i difetti che si rimproverano oggi alle riduzioni cinematografiche dei romanzi celebri, fatte con criteri puramente «commerciali». Cioè, semplificazioni psicologiche, motivazioni affatto esteriori dell'azione, redenzione dei buoni, sconfitta dei malvagi, e lieto fine ad ogni costo. C'è da dubitare perfino che uno sceneggiatore moderno di un racconto come *Daisy Miller* andrebbe tanto oltre sulla via delle concessioni a quelli che sono considerati come i «gusti del grosso pubblico».

È perciò sorprendente che in questo caso l'autore stesso dell'opera letteraria (e un autore «letterato» e raffinato quanti altri mai) abbia compiuto quella che, se fosse stata dovuta ad altre mani, sarebbe stata chiamata una profanazione. Proprio questo modo di trattare la sua stessa opera mi sembra rivelatore dell'atteggiamento di Henry James nei confronti del teatro, argomento questo di cui tanto si è parlato da parte della critica più recente. Nella riduzione drammatica di *Daisy Miller* James sembra partire dalla concezione del teatro come spettacolo, e non come letteratura; spettacolo che soddisfi le esigenze elementari di un pubblico incolto, cui tutto va spiegato nella maniera più semplice e insistita e vistosa. Le azioni non sono determinate da sottili riflessi psicologici, ma da ragioni

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 176.

pratiche e contingenti, e i personaggi hanno cura di tener conto delle loro intenzioni e dei loro pensieri in frequenti ed ingenui *asides*. Si tratta dunque di una forma di *entertainment* in cui si tien conto anche delle possibilità expressive e del metodo di recitazione degli attori ottocenteschi. Il problema dell'espressione drammatica è tutto concepito sul piano non dell'arte ma della pratica, della *expediency*.

Si direbbe quasi che la ferma volontà di James di scrivere per il teatro sia suggerita non tanto dal desiderio di affrontare una nuova forma d'arte, quanto da quello di evadere da un mondo di sottiligie intellettuali per raggiungere un « mestiere » dichiarato e quasi sfacciato. E vien fatto di pensare che il suo insuccesso come drammaturgo sia dovuto non (come è stato detto qualche volta) al fatto che le sue commedie fossero troppo sottili e intellettuali per il gusto del pubblico cui venivano presentate, ma alla ragione opposta; ossia all'eccessivo ed eccessivamente scoperto mestiere che le faceva apparire troppo compiacientemente adagiate nelle formule convenzionali a spettatori i quali, in fondo, sapevano apprezzare i giochi scenici più scaltri e spesso più raffinati di certe commedie di origine francese.

La prima trasformazione del personaggio di Eugenio è dunque semplicemente una dimostrazione di quel che James intendesse per tecnica teatrale. Non andrà tuttavia trascurato il fatto che nella riduzione teatrale di *Daisy Miller* questo personaggio ha assunto, sul piano pratico anche se non certo su quello psicologico, dimensioni tanto maggiori. James evidentemente doveva esser rimasto colpito e quasi affascinato da questo « tipo » umano, se lo ha ritenuto in grado di accollarsi tanta parte del peso della commedia. In questa ultima, a dire il vero, lo ha addirittura deformato per adattarlo a quelle convenzioni teatrali di cui si è parlato sopra. Ma nella sua immaginazione il personaggio deve essere rimasto come lo aveva intuito inizialmente: Eugenio è il *factotum*, un esemplare umano che doveva affascinare lo scrittore proprio per la sua posizione equivoca nella società, che comportava a sua volta una psicologia ambigua e sfuggente. Così che quando, in *The Wings of the Dove*, opera

della sua più piena maturità, (1902), James si trovò nella necessità di procurare un alloggio ideale a Venezia per la delicatissima Milly Theale (la maggiore delle sue *innocents abroad*), egli ripensò al competentissimo, indispensabile e ambiguo «corriere» di Daisy Miller. Si trattava infatti, anche qua, di «sistemare» in Italia una fanciulla americana avviata alla morte.

È appunto nel VII Libro di *The Wings of the Dove* che il *factotum*, l'accompagnatore ideale di signore americane sole, fa la sua ricomparsa; e con lo stesso nome, Eugenio. La pagina in cui egli viene presentato è esemplare del più alto e raffinato stile di James, e non si può fare a meno di riprodurla per esteso:

...it was the first time she [Milly Theale] had been alone [in Palazzo Leporelli in Venice] — really to call alone — since she had left London, her first full and unembarrassed sense of what the great Eugenio had done for her. The great Eugenio, recommended by grand-dukes and Americans, had entered her service during the last hours of all — had crossed from Paris, after multiplied *pourparlers* with Mrs. Stringham, to whom she had allowed more than ever a free hand, on purpose to escort her to the continent and encompass her there, and had dedicated to her, from the moment of their meeting, all the treasures of his experience. She had judged him in advance, polyglot and universal, very dear and very deep, as probably but a swindler finished to the fingertips; for he was forever carrying one well-kept Italian hand to his heart and plunging the other straight into her pocket, which, as she had instantly observed him to recognise, fitted it like a glove. The remarkable thing was that these elements of their common consciousness had rapidly gathered into an indestructible link, formed the ground of a happy relation; being by this time, strangely, grotesquely, delightfully, what most kept up confidence between them and what most expressed it.

She had seen quickly enough what was happening — the usual thing again, yet once again. Eugenio had, in an interview of five minutes, understood her, had got hold, like all the world, of the idea not so much of the care with which she must be taken up as of the ease with which she must be let down. All the world understood her, all the world had got hold; but for nobody yet, she felt, would the idea have been so close a tie or won from herself so patient a surrender. Gracefully, respectfully, consummately enough — always with hands in position and the look, in his thick, neat, white hair, smooth, fat face and black, professional, almost theatrical eyes, as of some famous tenor

grown too old to make love, but with an art still to make money — did he, on occasion, convey to her that she was, of all the clients of his glorious career, the one in whom his interest was most personal and paternal. The others had come in the way of business, but for her his sentiment was special. Confidence rested thus on her completely believing that: there was nothing of which she felt more sure. It passed between them every time they conversed; he was abysmal, but his intimacy lived on the surface. He had taken his place already for her among those who were to see her through, and meditation ranked him, in the constant perspective, for the final function, side by side with poor Susie — whom she was now pitying more than ever for having to be herself so sorry and to say so little about it. Eugenio had the general tact of a residuary legatee — which was a character that could be definitely worn; whereas she could see Susie, in the event of her death, in no character at all<sup>16</sup>.

È senza dubbio lo stesso Eugenio di *Daisy Miller*: il nome è ritornato con naturalezza alla mente di James non appena egli ha voluto descrivere un personaggio sostanzialmente analogo a quello fuggevolmente apparso nel suo racconto giovanile. Anche se la reminiscenza sia stata inconscia, è significativo che Eugenio qua ci appaia debitamente invecchiato: fra la composizione dei due romanzi sono trascorsi ventitré anni. Eugenio ha fatto carriera, i suoi servigi sono più raffinati e costosi, i suoi capelli sono ormai bianchi; ma è ancora il «florid personage» di cui parlava in *Daisy Miller* (p. 45): chi infatti può avere l'aria più florida di un tenore a riposo? La sua ultima trasformazione dà la misura del progressivo raffinamento dell'arte del James. Anche in questo caso, ci avverte l'autore, ci troviamo di fronte ad un imbroglio, Milly stessa lo sa. Ma da lui è ormai scomparsa ogni traccia del *villain* da melodramma tradizionale. Egli è accettato come è, con la sua doppiezza e la sua competenza: dell'una e dell'altra bisogna tener conto, ma né l'una né l'altra possono costituire una condanna. Sono soltanto elementi di una complessa unità psicologica, che James prova evidente gusto nell'indagare. Ad onta del suo carattere mercenario, Eugenio è importante

<sup>16</sup> Tutte le citazioni da *The Wings of the Dove* si riferiscono alla edizione della «Century Library», Londra, Eyre & Spottiswoode, 1948. La presente è da pp. 259-60.

per Milly quanto il suo medico, l'impareggiabile, il comprensivo Sir Luke Strett:

Sir Luke hadn't said to her «Pay enough money and leave the rest to *me*» — which was distinctly what Eugenio did say. Sir Luke had appeared indeed to speak of purchase and payment, but in reference to a different sort of cash. Those were amounts not to be named nor reckoned, and such moreover as she wasn't sure of having at her command. Eugenio — this was the difference — could name, could reckon, and prices of *his* kind were things she had never suffered to scare her<sup>17</sup>.

Ed infatti ad un certo punto Milly crede quasi che Eugenio e non Sir Luke sia la persona in grado di farla vivere. Il palazzo che Eugenio le ha procurato a Venezia diventa un simbolo della vita di lei, che sente che, se potrà acquistare definitivamente quel palazzo (grazie all'intervento di Eugenio) anche la sua vita diverrà stabile e duratura. In tal modo la figura di Eugenio, pur tanto secondaria nell'economia generale del romanzo, acquista un rilievo e un'importanza tutta particolare. La sua funzione era già enunciata al termine della presentazione più sopra riferita: «a residuary legatee». Ma è caratteristico della fondamentale ambiguità del personaggio che Milly pensi a lui contemporaneamente come destinato a vedere la sua morte e come unico «medico» che possa darle speranza di vita. Si osservi però che si tratta non di vita ma solo di speranza, o meglio ancora di illusione di vita. Milly conosce già il suo destino e sa che quel che conta per lei è soltanto l'illudersi, l'ingannarsi. Per questo le sembra di poter aver fiducia soltanto in un uomo che fa aperta professione di illusionismo, che è in partenza «a swindler finished to the finger-tips».

E per meglio illustrare il carattere di Eugenio si vedano i suoi rapporti con Merton Densher, l'inglese che Milly ama e che sarà in parte causa della sua morte (come Giovanelli fu la causa della morte di Daisy Miller); rapporti illustrati in poche magistrali frasi nel capitolo XXX del romanzo, quando Densher si reca a chiedere notizie di Milly Theale:

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 265.

His [Densher's] appeal was to his friend Eugenio, whom he immediately sent for, with whom, for three rich minutes, protected from the weather, he was confronted in the gallery that led from the water-steps to the court, and whom he always called, in meditation, his friend because it was unmistakable that he would have put an end to him if he could. That produced a relation which required a name of its own, an intimacy of consciousness, in truth for each — an intimacy of eye, of ear, of general sensibility, of everything but tongue. It had been in other words, for the five weeks, far from occult to our young man that Eugenio took a vulgar view of him, which was at the same time a view he was definitely hindered from preventing<sup>18</sup>.

Il raffinamento psicologico raggiunto nei romanzi del James maturo è chiaramente testimoniato in questo rapporto fra Eugenio e Densher, quando lo si confronti con i rapporti esistenti fra Eugenio e Winterbourne e Eugenio e Giovanelli nelle due versioni di *Daisy Miller*. Densher, fidanzato a Kate Croy, può bene apparire sospinto verso Milly Theale dalla ricchezza di questa ultima; donde quella «intimacy of consciousness» fra lui ed Eugenio, dato che entrambi sono indotti dalle medesime ragioni (la ricchezza di lei) a rimanere, per così dire, al suo seguito; è una situazione non molto dissimile da quella di Eugenio e di Giovanelli nei confronti di *Daisy Miller*, anche se in *The Wings of the Dove* il tessuto dei motivi che suggeriscono l'attaccamento di Densher a Milly sia infinitamente più complesso e sottile. E d'altra parte Eugenio prova per questo cacciatore di dote straniero la stessa ostilità che provava per l'americano Winterbourne, l'ostilità per un rivale tanto più pericoloso in quanto i motivi che lo muovono non sono del tutto mercenari. In Densher dunque si potrebbe vedere la fusione dei due personaggi di Winterbourne e di Giovanelli. Questi ultimi erano rappresentati, nel romanzo giovanile di James, con tinte semplici: l'uno tutto bianco, l'altro tutto nero. Nella sua opera tarda invece lo scrittore è ben più consapevole della complessità e della ambiguità che governano i moventi delle azioni umane; il bianco e il nero si alternano e si fondono nello stesso personaggio,

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 328-9.

in quel Densher che potrebbe e vorrebbe approfittare dei vantaggi offertigli dall'amore che Milly prova per lui, ma che alla fine rifiuta il lascito destinatogli da Milly nel suo testamento, anche a costo di perdere insieme alla fortuna materiale Kate Croy stessa.

In *The Wings of the Dove* Eugenio ha anche qualcosa dell'osservatore per il quale gli altri personaggi sono quasi attori di una vicenda di cui egli ha la chiave. Ecco ad esempio l'ultima scena in cui Eugenio appare, quando Densher lascia la stazione di Venezia dopo la partenza di Sir Luke Strett:

So Densher, held after the train had gone..., reflected..., even while conscious of retreating under the sustained observation of Eugenio<sup>19</sup>.

È lo stesso atteggiamento di spettatore interessato che Eugenio aveva alla fine dei primi due atti della riduzione teatrale di *Daisy Miller*. Il suo nome ritornerà solo una volta nelle ultime pagine del romanzo dopo la morte di Milly Theale, quando Densher e Kate Croy parlano della situazione in cui si trova a Venezia Mrs. Stringham, in conseguenza della scomparsa della fanciulla. Kate chiede a Densher:

« Should you like to go out to her — to Mrs. Stringham? ».

About that at least he was clear. « Not at all. She's alone, but she's very capable and very courageous. Besides — » He had been going on, but he dropped.

« Besides », she said, « there's Eugenio? Yes, of course one remembers Eugenio »<sup>20</sup>.

Eugenio è il testimone della morte di Milly, Eugenio è l'uomo in grado di far fronte a queste situazioni. Così pure in *Daisy Miller* (il racconto, non la commedia) Eugenio appare oscuramente coinvolto nella morte della protagonista; Eugenio, con le sue pillole contro la perniciosa. Ricordiamoci ancora che l'ultima volta che si fa il suo nome nel racconto è al momento in cui Wintebourne raccomanda a Daisy, « Don't forget Eugenio's pills! ».

<sup>19</sup> *The Wings of the Dove*, cit., p. 359.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 392.

Sì, naturalmente, ci si ricorda di Eugenio. Se ne è ricordato soprattutto James; ed è per questo che ha dedicato a lui, personaggio secondario, apparentemente non necessario all'economia narrativa di *The Wings of the Dove*, alcune delle sue pagine più fini e stilisticamente perfette. La sua presenza in due narrazioni scritte a tanta distanza di tempo l'una dall'altra è rivelatrice in più di un senso. Anzitutto (e gli accenni fatti sopra ad altri personaggi e vicende dei due libri dovrebbero già averlo suggerito) ci indica come il romanzo breve *Daisy Miller* sia una sorta di crisalide del tanto più amaro e complesso *The Wings of the Dove*: Daisy Miller, la fanciulla «espatriata», affascinata dal Vecchio Mondo tanto più splendido e raffinato, e tanto più astuto e crudele di quello cui ella apparteneva, si trasformerà, con l'arricchirsi dell'esperienza umana e letteraria di James, nella delicata figura di Milly Theale (v'è una assonanza nei nomi stessi delle due eroine jamesiane); anch'ella trapiantata in un clima di antico splendore intellettuale e colta nelle sottilissime e troppo intricate e intelligenti reti tese per lei non tanto dalle persone, ma dalla antica e sapiente civiltà in mezzo alla quale è venuta a trovarsi; anche ella vittima, in un certo senso, dell'eccesso di sottigliezza e di esperienza degli europei. Milly Theale, che muore a Venezia, (come Daisy Miller era morta a Roma) quasi vittima sacrificale del Nuovo Mondo al Vecchio, si distingue dalla protagonista del racconto giovanile del James non tanto come tipo umano quanto per il modo della sua presentazione, che, in contrasto con la relativa immediatezza narrativa di *Daisy Miller*, è pieno di quei «supersubtleties and archrefinements, of tact an taste, of design and instinct» di cui parla il James stesso nella sua prefazione, appunto, a *The Wings of the Dove*. Ed è in tale prefazione che egli rivela come questa figura femminile sia in fondo il suo personaggio prediletto, quello trattato con più amorosa cura: è un personaggio in effetti che egli aveva amato e compreso fin da principio, fin dai tempi di *Daisy Miller*; ritornando ora ad esso nella sua piena maturità lo ripresenta con cura infinitamente maggiore, con estremo approfondimento psicologico, ed anche con straordinaria tenerezza:

I note how, again and again, I go but a little way with the direct — that is with the straight exhibition of Milly; it resorts for relief,

this process, whenever it can, to some kinder, some merciful indirection: all as if to approach her circuitously, deal with her at second hand... All of which proceeds, obviously, from her painter's tenderness of imagination about her, which reduces him to watching her, as it were, through the successive windows of other people's interest in her<sup>21</sup>.

Eugenio è appunto una di queste «finestre» da cui l'autore guarda la protagonista del suo romanzo per presentarcene il carattere da diversi punti di vista e ricostruirne così il profilo psicologico in tutta la sua umana complessità. E forse Eugenio è tanto più adatto a questa sua funzione in vista della sua posizione nella società: sia in *Daisy Miller* che in *The Wings of the Dove* egli si trova nell'ambigua situazione di appartenere ad una classe inferiore, dipendente, ma di godere di una intelligenza di un gusto di un'antica cultura che lo pongono al di sopra delle persone che egli serve. È l'erede di una civiltà raffinata, la civiltà dell'Europa, che si pone al servizio di quella che James stesso considerava ancora come una civiltà in formazione, senza tradizioni, senza passato. Si comprende come egli debba necessariamente apparire accanto alle due più patetiche figure di *innocents abroad* che il James ci abbia dato.

E ancor più si comprende come James fosse affascinato da questo personaggio sospeso fra due mondi, questo disonesto ma estremamente competente mediatore fra le due civiltà fra le quali il James stesso si trovò a sua volta, per tutta la sua vita e in tutta la sua opera, perennemente in bilico.

GIORGIO MELCHIORI

21 H. James, *The Art of the Novel*, ed. R. P. Blackmur, New York, 1947, p. 306.

NOTA AGGIUNTIVA. — Avevo detto all'inizio di questo saggio che il personaggio di Eugenio doveva fondarsi su osservazioni dirette compiute dal James durante i suoi primi viaggi in Europa. Trovo ora conferma di ciò leggendo il volume autobiografico di James, *A Small Boy and Others* (1913; ora ristampato in H. James, *Autobiography*, edited by F. W. Dupee, New York, Criterion Books, 1956). Proprio durante il primo viaggio in Europa, nel 1855, la famiglia James fu accompagnata da un corriere italiano, Jean Nadali, «black whiskered and acquired in London» (*Autob.*, cit., p. 160). James lo nomina per la prima volta parlando del viaggio da Lione a Ginevra (è appunto sulle sponde del Lago di Ginevra che appare per la prima volta Eugenio in *Daisy Miller*). Lo scrittore dice esplicitamente che la figura del Nadali (il quale però non aveva alcuno degli aspetti sinistri che troviamo invece in Eugenio), è rimasta per sempre collegata nella sua mente con due fondamentali esperienze della sua fanciulle-

lezza. Anzitutto un momento di straordinaria chiarezza di percezione, durante il viaggio fra Lione e Ginevra; un momento « during which... I took in... a larger draught of the wine of perception than any I had ever before owed to a single throb of that faculty ». È il momento in cui il James, ancora fanciullo, ha l'improvvisa percezione di che cosa sia l'Europa: « *Europe*, sublime synthesis, expressed and guaranteed to me — as if by a mystic gage, which spread all through the summer air, that I should now, only now, never lose it, hold the whole consistency of it » (op. cit., p. 161). La seconda esperienza in cui il corriere Nadali ebbe una parte principalissima fu la rivelazione al James del nuovo e meraviglioso mondo dell'arte europea. Fu infatti il Nadali che, nel luglio 1855, accompagnò il dodicenne Henry James a visitare le gallerie parigine: « I hang again, appalled but uplifted, on brave Nadali's arm — his professional acquaintance with the splendours about us added for me on the spot to the charm of his 'European' character » (op. cit., p. 198). Il corriere italiano, il servo che porta in giro i ragazzi James durante le assenze dei genitori, è dunque davvero il rappresentante della cultura europea, cui sono affidati gli « innocenti all'estero ». Mi sembra che questi passi autobiografici siano più che sufficienti a spiegare perché la figura del corriere italiano sia rimasta così tenacemente nella memoria dello scrittore, perché Eugenio compaia sia in *Daisy Miller* che in *The Wings of the Dove*. Eugenio (o Jean Nadali) è l'iniziatore di Henry James a quell'affascinante mistero che fu per lui l'Europa.

G. M.

## IL « JURGEN » DI JOSEPH BRANCH CABELL

The man bent over his guitar,  
A shearsman of sorts. The day was green.  
They said, « You have a blue guitar,  
You do not play things as they are ».  
The man replied, « Things as they are  
Are changed upon the blue guitar ».  
And they said then, « But play, you must,  
A tune beyond us, yet ourselves.  
A tune upon the blue guitar  
Of things exactly as they are ».

È la lirica introduttiva di *The Man with the Blue Guitar* di Wallace Stevens, che pone i motivi via via ripresi e variati e risvoltati nella raccolta: il contrasto fra *things as they are* e la musica della chitarra azzurra, il loro conciliarsi e divergere:

« And things are as I think they are  
And say they are on the blue guitar »;...  
« An absence in reality.  
Things as they are. Or so we say  
But are these separate? »

Ma di dove viene a Stevens quell'ossessivo ritornello: *things as they are*? Non era forse il *leit-motiv* del *Jurgen* di Joseph Branch Cabell?

E, fra le voci più sottili e sofisticate della poesia moderna americana, in *Armageddon* di Crowe Ransom, nella giocosa tenzone del Cristo e dell'Anticristo, non si coglie forse una rifrazione dei modi propri al Cabell? L'accostamento è stato già accennato<sup>1</sup>, e si presta a precisi riscontri. Si pensi all'apertura di canto:

Antichrist, playing his lissome flute and merry  
As was his wont, debouched upon the plain;  
Then came a swirl of dust, and Christ drew rein,  
Brooding upon his frugal breviary

• • • • •

<sup>1</sup> Da Horace Gregory e Marya Zaturewska nella loro *History of American Poetry*, New York, Harcourt & Brace, 1942, pp. 363-368.

Antichrist and the armies of malfeasance  
Made songs of innocence and no bloodshed.

The Immortal Adversary shook his head:  
If now they fought too long, then he would famish;  
And if too much blood was shed, why, he was squeamish:  
« These Armageddons weary me much », he said.

L'introduzione del Cristo, con quel modo piano e leggendario (« Then came a swirl of dust... »), la giustapposizione di modi aulici e di parole arcaiche a osservazioni banali dette con la ridicola compitezza della conversazione quotidiana, non sono proprie alle narrazioni di *Jurgen*? Ed anche il tema della finale coincidenza o almeno affinità di fede e miscredenza era stato proprio di *Jurgen*. Ma anche nell'altra lirica del Crowe Ransom, *The Tall Girl*, facilmente si colgono echi della svagata fatuità di tono di *Jurgen*: la regina dell'inferno e la regina dei cieli (« in the likeness, I hear, of a plain motherly woman », come la Mother Sereda di *Jurgen*) sono esseri che parlano con l'assurda *primness* delle creature di Cabell.

Che Cabell, o meglio quel tanto di lui che anche ai più recisi detrattori parve degno di essere salvato, *Jurgen* e qualche novella, echeffi seppur vagamente in quanti seguirono, finanche in Faulkner<sup>2</sup>, giustifica un riesame della sua opera, o quanto meno della sua poetica.

\* \* \*

Nel primo dopoguerra vi fu un'effimera reviviscenza di dandysmo letterario: ebbero la loro breve stagione gli « squisiti », uscì *Painted Veils* di Huneker (1920), George Jean Nathan invocò l'arte per l'arte nel suo *The World in Falsehand* (1923).

Kazin<sup>3</sup> raggruppava insieme Eleanor Wylie, con le sue lambicate rievocazioni di cose e persone impreziosite dal tempo ed il Van Vechten. E ancora Hergesheimer raggiunge secondo certi contestabili giudizi la costellazione di ultimi decadenti, al cui centro si pone il fatuo medievalista, Joseph Branch Cabell. Esaltato come nuovo Shaw,

<sup>2</sup> Accenna all'influenza di Cabell in *Soldier's Pay* Neri d'Agostino nel suo « William Faulkner », in *Studi Americani*, I, p. 265.

<sup>3</sup> In *On Native Grounds*: « The Exquisites », pp. 231-368, New York, Reynal & Hitchcock, 1942.

o Chesterton, per la satira divertita<sup>4</sup>, come necessaria premessa del sarcasmo socialmente impegnato di Sinclair Lewis<sup>5</sup>, come Anatole France americano, addirittura additato come maestro della prosa ornata dal Mencken e accostato in un parallelo di superficialità giornalistica al Pater; stroncato con esatta valutazione dal Lewisohn che lo riduce ad un « quivering and arrogant ego »<sup>6</sup> e finalmente posto nella sua esatta luce dallo Hoffman<sup>7</sup>, Cabell è poi giunto in Italia in uno strano travestimento: talune fra le più povere e più narcisistiche delle sue opere sono state tradotte sotto il titolo di *Incubo*, e presentate addirittura come voce americana del dadaismo e del surrealismo.

A ridurre nei limiti reali la flebile protesta di Cabell è sufficiente riprendere la sua dichiarazione programmatica, la poetica esposta nella raccolta di saggi *Beyond Life* (1919).

L'arte è per Cabell essenzialmente ricreazione, in entrambi i sensi, formazione della realtà, attività che dà forma e senso al reale e divertimento-evasione:

...the shape-giving principle of all sentient beings is the artistic. That is a mere matter of looking at living creatures and noticing their form...

<sup>4</sup> V. L. Parrington, *Main Currents of American Thought*, New York, Harcourt, Brace & C., 1927, pp. 335-345. Alle cautele con cui vanno accolte le prospettive critiche del Parrington accenna S. E. Hyman, *The Armed Vision*, New York, Knopf, 1952, p. 95.

<sup>5</sup> H. S. Canby, « Fiction sums up a Century » (pp. 1219-1222 della *Literary History of the United States* di Spiller, Johnson, Thorp e Canby, New York, Macmillan, 1953).

<sup>6</sup> *Story of American Literature*, The Modern Library, New York, 1939, pp. 528-531.

<sup>7</sup> F. J. Hoffman in *Il Romanzo in America* (Roma, Storia e Letteratura, 1953) ha saputo nettamente delineare il giudizio che si ha ragione di ritenere definitivo: *Jurgen* è l'unico romanzo sopravvissuto della prima maniera di Cabell, degno di ricordo come « curiosità letteraria » (p. 130). Va tuttavia segnalato un dissenso abbastanza motivato di Edd Winfield Parks (« J. B. Cabell », in *Southern Renaissance* di Rubin e Jacobs, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1955): *Figures of Earth* torreggerebbe sulle altre opere. Ma Parks ricade nella schiera dei critici timorati censurata a ragione dal Lewisohn e in particolare fonda il suo giudizio esclusivamente sulla poetica del Cabell stesso assunta a criterio di giudizio estetico, procedendo quindi a rivalutare *Figures of Earth* rispetto a *Jurgen* in quanto il protagonista Manuel sarebbe una compiuta esaltazione dell'uomo d'azione sorretto dall'afflato cavalleresco, « a symbol of chivalry here on earth », mentre *Jurgen* sarebbe l'eroe raziocinante. Invero è appunto questo un argomento a favore del primato di *Jurgen*, giacché meglio vi si svolge quella *music of ideas* nella quale il Cabell eccelse nelle sue prime opere.

But the principle goes deeper, in that it shapes to the mind of men, by this universal tendency to imagine — and to think of as in reality existent — all of the tenants of earth, and all the affairs of earth, not as they are, but «as they ought to be». And so it comes about that romance has invariably been the demiurgic and beneficent force, not merely in letters, but in every matter which concerns mankind; and that «realism», with its teaching that the mile-posts along the road are as worthy of consideration as the goal, has always figured as man's chief enemy.

L'artista, proclama Cabell, deve essere sottratto alla pressione della realtà banale, deve sentire in sé la forza demiurgica che gli consente di favoleggiare senza peso terrestre.

L'arte greca fu sublime indifferenza verso la realtà, la letteratura medievale ebbe in altrettale disdegno ogni remora realistica, e anche i poeti della Rinascenza furono ben lunghi dalla contaminazione del quotidiano («in Marlowe's superb verse there is really very little to indicate that the writer had there encountered any human beings»). Quanto ai maestri del romanzo ottocentesco inglese, Cabell fa delle osservazioni acute sulla irrealità dei loro personaggi, («on no plea could they be bound to emulate malfeasance»), e sottolinea l'architettura di una inverosimile urbanità e di una ben girata preziosità dei dialoghi di Jane Austen. L'arte è dunque, come egli afferma (in un linguaggio che è appunto improntato all'urbanità seriamente fatua e puntigliosa dei personaggi di Jane Austen, che per avventura avessero colto qualche vago indizio di prewildismo nell'aria) destinata a «gracefully to prevaricate about mankind and human existence».

Ma la più portentosa evasione dalla realtà che mai si sia data è lo spirito cavalleresco, dunque un mondo cavalleresco dovrà essere rappresentato dall'arte. Su questo sillogismo gira tutta la poetica di Cabell, che non sfocia comunque in un gusto di medievalismi alla Tennyson poiché la cavalleria deve restare una *dynamic illusion*, non già una reviviscenza in quanto illusione e non una vera e propria dinamo e quindi neanche una riforma delle realtà, come nel più impegnato Henry Adams alla ricerca del segreto delle cattedrali.

Nel suo saggio Cabell trova i principî della cavalleria enunciati in un immaginario Nicolas de Caen, nel *Dizain de Reines* e nel

*Roman de Lusignan* (suoi immaginari trattati): gli uomini illustri sono vassalli di Dio, in contatto con il mondo celeste — le donne sono rivali o *memento* della divinità. Di qui la prospettiva grandiosa della vita umana, proiettata nei rapporti con il cielo e devota al *domnei* o culto della donna (« there is something not unpathetic in the thought that this once worldcontrolling force is restricted to-day to removing a man's hat in an elevator and occasionally compelling a surrender of his seat in a street-car »).

Codeste fragili idee avevano dettato le novelle di *The Line of Love* (1905), delle quali una comparve su *Americana*: « Porcelain Cups » tradotta dal Piovenc. Una bella dama riceve con distratta lievità gli omaggi di uno statista tutto perduto nei suoi sogni politici e del cupo Marlowe; ma non la scuotteranno le notizie della morte del politico e del poeta, poiché le sono portate da un bel giovane rozzo che sa ben stare attaccato a « things as they are », senza sbavature cavalleresche.

Così nelle altre composizioni medievaleggianti ritorna il tema sulle labbra di personaggi che si perdono in lunghi e incoerenti discorsi mimando la grazia di Jane Austen. Come suonerà un distico di Stevens: « It is never the thing but the version of the thing / The fragrance of the Woman, not her self », sia che il giovane Florian (in « The Wedding Jest », da *The Line of Love*), per incantesimo di un suo amico morto resti giovane pur nel passar degli anni, dovrà constatare che la donna amata è stata usurata dalla banalità, sia che Felix Kennastor (in *The Cream of the Jest*, 1917) pur vivendo a Lichfield evada nell'immaginario ritrovandosi nell'inesistente Poictesme come il trovatore Horvendile.

Ma l'unica opera che sia degna di un attento esame resta *Jurgen*, uscita appunto nel 1919, divenuta rapidamente famosa e anche inscrita, in quegli anni, entro una temperie abbastanza diffusa di vagheggiate evasioni dal mondo banale consumato nell'adorazione del denaro e privo di dimensioni mitiche. Un tentativo per molti versi analogo di riafferrare l'incanto del *domnei* e del favoleggiare medievale s'era avuto nello *Spirit of Romance* di Ezra Pound (1910), in cui più d'una tesi è concorde con la poetica di Cabell (« Good art

begins with an escape from dullness... the thrill which mere reality would never satisfy » sono tratti di sconcertante somiglianza con Cabell del più sanguigno Ezra Pound). *Jurgen* non era peraltro in alcun modo vicino ai ritorni verso dimensioni mitologiche, verso le forze dinamiche del mondo antico — e tutt'al più poteva trovare dei punti di contatto con il *celtic revival* di un Barrie; non preparava un viaggio verso la città della notte, ma soltanto un canovaccio per una *Christmas pantomime*, sebbene qua e là corsa dal gusto di quella che Pound chiamava « music of ideas ».

\* \* \*

*Jurgen* è un usuraio a riposo di mezza età che un giorno cerca la moglie in un antro celebrato come ritrovo stregonesco. Incontra una sequela di avventure, imbattendosi nei miti in persona di bellissime donne che tutte finiscono col confluire in una sola, ideale, quella creata dal *domnei* cavalleresco, e con tutte gode la sua ora di piacere. Le avventure si innestano l'una sull'altra in una successione che ha un tono favolistico; si ricordano gli attacchi degli episodi successivi in Lewis Carroll (ma l'esilità dell'ispirazione di Cabell non permette di stabilire un raccordo; in Carroll si celebrava, come ha dimostrato l'Empson, un ritorno all'innocenza presessuale e si dava il rovescio subcosciente della società vittoriana, mentre *Jurgen* non riesce mai a superare i limiti della curiosità letteraria), si ricordano anche gli attacchi del narrare di Bunyan (per quell'uso biblico dell'*And* a inizio di periodo e degli ausiliari arcaici: così, « And a host of boys and girls did Jurgen see in the garden »).

*Jurgen* incontra il centauro Nesso dal quale riceve la lucente camicia e il dialogo fra loro ha inizio in un tono di sottile piacevolezza:

« Hail friend », says *Jurgen*, « if you be the work of God ». « Your protasis is not good Greek », observed the Centaur, « because in Hellas we did not make such reservations ».

In groppa al centauro comincia la sua cavalcata. E già si possono cogliere i vizi e la virtù dello stile di Cabell in queste prime pagine. Spesso la musica delle parole attinge ad altri effetti, ma mai senza

che venga rotta dall'intrusione della banalità. Talvolta questa è voluta, per ribadire che si tratta ahimé di un mondo immaginario, ma talvolta è puramente involontaria.

È certamente volontario quell'uso di aggettivi banali, da conversazione mondana di personaggi di Jane Austen (*tolerably happy, reasonably sorry*), quel giro pomposamente ridicolo di frasi come «afraid of shocking Dorothy's notions of decorum», quel sorrisetto banale di «I remember the curving and the feel of her red mouth and once *when I was bolder than ordinary*».

Ma certamente involontario è l'afflosciarsi di questa frase congegnata con straordinario gusto musicale:

Woods which were composed of big trees standing a goodish distance from one another with the Centaur's gilded hoofs rustling and sinking in a thick carpet of dead leaves, all grey and brown, in level stretches that were unbroken by any undergrowth;

il ritmo e la melodia sono bruscamente interrotti dalla relativa di tono didascalico (una sensibilità più attenta avrebbe cspunto *that were*). Il *pastiche* linguistico, di intonazioni bibliche e di banali urbanità diventa a tratti un centone.

Uno dei primi incontri di Jurgen è con una donna amata in gioventù, e la rievocazione dei loro amori è sempre giocata in quell'alternarsi di facile *humour* («exceeding wickedness») e di tratti o spunti poetici (anzi, di un tratto che sarà più tardi un *cliché* poetico):

Is it not strange that our exceeding wickedness should have resulted in nothing save the memory of dust upon a lamp chimney?

Un altro incontro fondamentale è con Old Mother Sereda, la donna archetipo che banalizza ed usura, che consuma il lustro delle cose. Agli antipodi di questo nefasto principio cosmico è il reame cavalleresco dove Jurgen incontra l'amore della principessa Guenevere e dove ha una conversazione con il vescovo Merion. E qui si tocca un punto di autentica e goduta satira, dove l'influsso dell'*Ille des Penguins* è tangibile, e dove il cristianesimo è assimilato ad un

mondo di miti accavallati, ad una *confused chattering* esattamente al modo dei miti immaginari di Kennaston e di *Jurgen*:

Why indeed... one cannot but sympathise with Pilate in thinking that the truth about him is very hard to get at, even nowadays. Was He Melchisedec, or Shem, or Adam? or was He verily the Logos? and in that event, what sort of a something was the Logos? Granted He was a god, were the Arians or the Sabellians in the right? had He existed always, co-substantial with the Father and the Holy Spirit, or was He a creation of the Father, a kind of Israelitic Zagreus? Was he the husband of Acharamoth, that degraded Sophia, as the Valentinians aver? or the son of Pantherus, as say the Jews? or Kalakau, as contends Basilidès? or was it, as the Docètes taught, only a tinted cloud in the shape of a man that went from Jordan to Golgotha? or were the Merinthians right?

La prossima tappa del vagabondaggio di *Jurgen* è la terra di Cuccagna. È nelle dolci accoglienze delle abitatri di Cuccagna che il puritanismo delle bizzarre società per la lotta contro il vizio trovò l'occasione della battaglia giudiziaria contro *Jurgen* (esse «bathed Jurgen giving him astonishing caresses — with the tongue, the hair, the finger — nails and the tips of the breasts», dove incidentalmente si può osservare l'uso tipico di Cabell dell'aggettivo *astonishing*, che dà il solito tono di blanda e fatua ironia). Anaitis domina Cuccagna, personificazione del mito della Venere Pandemia, cui è sacro ogni atto che si consumi «by the commingling of bloodshed with pleasure, by the joy that mimics anguish, with sighs and shudderings, and by contentment which mimics death». Da lei *Jurgen* impara tutte le raffinatezze del piacere, viene iniziato ai misteri orfico-crotici. La vena di Cabell qui si esalta fino a raggiungere pagine di abilità allegorica e satirica che giustificano talvolta gli accostamenti al *Candide*.

*Jurgen* deve tollerare il parentado di Anaitis, che si compone di mostri d'ogni sorta in forma animalesca, ma trova diversivo nella biblioteca ben fornita d'ogni sorta di libri spintriaci e conforto nell'osservare le figliolette di Anaitis, le piccole Eumenidi «the young Furies... he found their innocent prattle to be far more intelligent, in essentials, than he found the talk of the fullgrown

nature myths who infested the palace of Anaitis... rather pathetically earnest and unimaginative little lasses... they inherited much of their mother's narrow-mindedness ».

I miti sussistono finché non vengano eliminati dal Gran Filologo, che deve anche stabilire quale sia la natura di Jurgen: studiandola viene alla conclusione che Jurgen deriva da *jargon*, da un chiacchiericcio quale emettono gli uccelli all'alba, quindi lo classifica tra i miti solari (tratto di satira poco riuscita).

Da Cuccagna Jurgen passa a Pseudopoli, la terra dei miti ellenici, retta dalla bella Elena. Ma scopre che ninfe, fauni, e altre creature non fanno se non « what is expected of them », il loro noioso dovere di fauni dediti alla lascivia, di ninfe eternamente inseguite e catturate, benché Pseudopoli sia in guerra con Filistia. Jurgen domanda al vecchio Sileno, doverosamente ebbro, come mai viga la guerra fra due paesi dove impera ugualmente la legge del noioso dovere. Sileno spiega che Koshchei, colui che creò le cose come sono, creò i filistei sull'immagine di talune delle cose come sono, e gli altri sull'immagine di altre delle cose come sono.

I filistei conquistano Pseudopoli e processano Jurgen. Appare il *Tumble-Bug*, lo scarabeo stercorario intento con malodorante sincerità a perseguire le menti vive della letteratura.

È un capitolo che suscitò gli entusiasmi di Mencken, e molte delle invettive menckeniane antifilistee ed antidemocratiche qui trovano un'eco fantasiosa. Le vittime del *Tumble-Bug* sono stati Poe, Whitman, Twain (che però fu talmente spaventato dai filistei da nascondere parte di quanto aveva creato, che uscì postuma).

Jurgen visita inferno e paradiso. L'inferno fu creato da Koshchei che creò le cose come sono perché l'orgoglio degli uomini lo esigeva, non potendo essi tollerare che i loro peccati fossero di così scarsa importanza da non meritare un eterno castigo. Così i diavoli domandano a Jurgen:

— Your conscience does not demand that you be punished?

— My conscience, gentlemen, is too well-bred to insist on anything

risponde Jurgen. Il paradiso invece è retto dal Dio della nonna di Jurgen che « sat upon a throne, beside a sea of crystal... at his feet

burned seven lamps and four remarkable winged creatures lay there chaunting softly» (dove il tocco fatuo di Cabell è in quel «remarkable»).

Infine Jurgen giunge alla presenza di Koshchei, al quale sono impossibili l'orgoglio e l'amore, poiché fece le cose come sono e contempla le cose come sono, e gli domanda «just why you made things as they are». Koshchei replica domandandogli perché mai dovrebbe rispondere, Jurgen osserva che sarebbe una soluzione equa del lungo racconto, al ché Koshchei gli ricorda che egli non ha nulla a spartire con la giustizia. E si conclude che la poesia è la rivolta dell'uomo contro le cose come sono; Jurgen torna a fare l'usuraio estorcendo i beni delle vecchie che debbono pagarsi gli amanti.

\* \* \*

La saga di *Jurgen* fu poi svolta nel quadro di una leggenda assai più vasta, accentrata attorno a Manuel, entro una terra di Poictesme, precisata con la stessa accuratezza di *Yoknapatawpha*<sup>8</sup>. Ma lo svolgimento era meccanico. Lo stile di Cabell non seppe mai svariare da quell'uniforme e tedioso umorismo che fa leggermente lievitare una frase per poi insinuarvi la locuzione stantia, il giro colloquiale, dal gioco del *pathos-bathos* che ripete fino alla più irritante noia e che nei tre romanzi *Smith*, *Smirt*, *Smooth* diventa una allegoria dei rapporti dell'autore con i critici e con il pubblico.

La valutazione dell'opera complessiva rischia di appesantire soverchiamente il peso negativo del giudizio su *Jurgen*, opera affine a talune che in quegli anni scriveva in Italia il Bacchelli

<sup>8</sup> Nello studio citato del Parks è indicata la bizzarra schiera di laudatori di codesta costruzione grandiosamente inane. L. Untermeyer vi ravvisa una fuga, Warren Mc Neill invece suggerisce di scorgervi una sonata a tre tempi. Sono confronti di struttura che non valgono a modificare il giudizio sulla validità artistica della prosa cabelliana; quanto agli argomenti addotti, che vi si possano isolare versi metricamente scandibili e che ci sia ampio campo di deliziarsi ricostruendo gli anagrammi sottilissimi disseminati nell'opera (*Turoine* = routine; *Caer Omn* = romance), essi sono ben poco probanti, anzi il gusto lezioso e puerile dell'anagramma è indice di un divertimento di ordine pratico piuttosto che estetico.

Degli esempi di gratuiti paragoni musicali il più bizzarro è l'accostamento della chiusa di *Jurgen* alla quinta di Beethoven, in Russel Blankenship, *American Literature*, New York, Molt & Co., 1947, pp. 685-695.

(da *Lo sa il Tonno* alla *Città degli Amanti* alla rifacitura dell'Amleto, tentata anche dal Cabell). Esso rappresentava la culminazione bizzarra di un gusto che già si poteva cogliere nelle avventure del Connecticut Yankee alla corte di re Artù o nella storia di Giovanna d'Arco ripresa dal Twain. S'è visto che Twain è richiamato esplicitamente in *Jurgen*. E anche certa poetica di Poe, che chiede alla poesia di essere «airy and fairy-like» può trovare rispondenze nella prosa di Cabell, ma mediata, ahimé, con un umorismo che, forse con l'intenzione di arieggiare i dialoghi di Jane Austen, addirittura cade nella scipita giocosità di Wodehouse. Ed è un nome, questo, che definisce non solo un'affinità ma un livello letterario irrimediabilmente mediocre. La satira delle idee invece rimane, a dispetto della povertà artistica, un fatto di costume che si pone su un piano più meditato e sottile delle invettive e dei sarcasmi di Mencken, e che non ebbe scarsa parte e nel rompere le convenzioni di puritano conformismo e nel proporre dei motivi, delle figurazioni, dei problemi perfino, a quanti seguirono. Infatti la sua *music of ideas*, come tale è più raffinata di quelle composte dai «cliché mongers of the twenties».

ELÉMIRE ZOLLA



## RACCONTI DEL SUD

Col Sud dei romanzi fiume e dei film tutti più o meno sono familiari; ma c'è tanto di mito e di finzione romantica in codesto cavalleresco Sud a cui vanno le simpatie del pubblico medio, che vien quasi fatto di ricordarsi dei lontani tempi medievali in cui i vinti Troiani erano esaltati al di sopra dei perfidi Greci. È soprattutto in questa regione che si è venuto a poco a poco creando per l'America un passato leggendario che rappresenta quello che per noi europei sono le epopee, Omero, Artù e Carlomagno. Poiché l'America è stata così poco soddisfatta della sua beata assenza di passato magnificata da Goethe (che inneggiava all'America come a Terra Promessa, sgombra da rovine del passato, non turbata da inutili ricordi e futili contese: «E se una volta i vostri figli comporranno poesie», concludeva, «li guardi una sorte benigna dalle storie di cavalieri, di briganti e di fantasmi!»), che appena ha avuto uno spunto nazionale per creare leggende di cavalieri e di fantasmi, si è buttata avidamente sopra questa *Schauerromantik*: la Guerra di Secessione è stata la sua leggenda omerica, e ne ha tratto ispirazione non solo l'autrice di *Gone with the Wind*, ma lo stesso Faulkner. Forse, quando l'avrà abbastanza ammobilata di passato, l'americano non sentirà più l'eco della sua voce in quella gran camera vuota che è stato fino a ieri il suo continente, e non sarà più rosso dal tarlo della solitudine. Le rovine e i ricordi possono essere una zavorra che talora conviene buttare, ma che d'altronde è indispensabile al volo.

C'è dunque il Sud dei romanzi di Faulkner in cui echeggiano squilli lontani dell'epopea della Guerra di Secessione; ma in cui c'è pure tanto del vero Sud squallido e poetico: senonché il Faulkner vi ha poi tessuto sopra e intorno l'aggrovigliata allucinazione del suo stile, e anche quel Sud lì è finito per diventare irriconoscibile, come un relitto caduto in fondo al mare e rivestito da successive stratificazioni di fauna e di flora marina. Poi c'è il Sud fiabesco e perverso di Truman Capote, il Sud isterico di Tennessee Williams,

quello che tutti conoscono dal *Tranvai che si chiama Desiderio*, ma se domandate a un americano del Sud (di quel Sud che è un paese di un'estensione assai maggiore di quanto non s'immaginerebbe, poiché comprende anche il Tennessee e di fatto ogni stato a mezzogiorno di Washington), se domandate a questo americano quali autori gli sembrino veramente rappresentativi del Sud, che rendano la atmosfera e gli ambienti di laggiù in modo adeguato e fedele, vi farà i nomi di Eudora Welty (nata nel 1909) e delle più giovani Carson McCullers (nata nel 1917) e Flannery O'Connor. Eudora Welty viene dal Mississippi, i suoi racconti s'imposero presto ai lettori delle riviste letterarie verso il 1935; la sua prima raccolta, *A Curtain of Green*, ebbe gran successo nel 1941; seguirono *The Robber Bridegroom*, 1942, *The Wide Net*, 1943; nel 1946 pubblicò il suo primo romanzo, *Delta Wedding*, nel 1949 *The Golden Apples*, nel 1954 *The Ponder Heart*, nel 1955 *The Bride of Innisfallen*. Giustamente di lei ha osservato un professore svizzero, Heinrich Straumann, in *American Literature in the Twentieth Century* (Londra, Hutchinson's University Library, 1951), che le sue fantasie appaiono del tutto naturali, perché la Welty possiede il dono di passare impercettibilmente dal mondo della fantasia alla vita ordinaria e viceversa. Flannery O'Connor è di famiglia irlandese stabilitasi nella Georgia, e i suoi racconti son cominciati ad apparire nella *Partisan Review*, nella *Sewanee Review*, e nella *Kenyon Review* poco prima del 1950; la scrittrice ha ora ventott'anni. Una raccolta di novelle, *A Good Man Is Hard to Find*, e un romanzo, *Wise Blood*, entrambi pubblicati da Harcourt Brace, sono a tutt'oggi il suo bagaglio.

Chi, avendolo letto, può dimenticare il racconto di Eudora Welty<sup>1</sup>, *The Petrified Man*, della comare che identifica nell'« uomo pietrificato » che fa mostra di sé in un baraccone, un criminale ricercato dalla polizia, e guadagna la taglia, con gran dispetto dell'amica che le ha prestato un vecchio giornale dov'era la fotografia che è servita all'identificazione? L'*humour* del racconto ha qualcosa di

<sup>1</sup> Sulla Welty ha scritto tra noi Angela Bianchini Pales, in *Letteratura* 8-9 (marzo-giugno 1954): « Le cittadine tranquille di Eudora Welty ».

*uncanny*, di sinistro e di grottesco insieme (c'è anche un gioco di parole sul nome del criminale, ché questo *petrified man* si chiamava effettivamente Mr. Petrie); e nella stessa vena sono episodi di altri racconti: *The Key*, con la coppia di sordomuti che si recano alle cascate del Niagara, la cui infermità è rivelata dal cadere d'una chiave che fa voltare tutti gli altri viaggiatori in una sala d'aspetto, fuorché loro; *Clytie*, la povera zitella mezzosuccinta ossessionata dalle facce che incontra, che finisce per annegare in un serbatoio d'acqua piovana dove ha visto riflesso il suo volto; *Lily Daw*, una ragazza deficiente che sul punto d'essere internata in una casa di cura risulta provvista d'un innamorato pronto a sposarla... Ambienti e personaggi che sconfinano continuamente dalla realtà nella leggenda, dal particolare minutamente osservato all'allucinazione, con un'aria di famiglia, come d'una strana cugina transatlantica, con Yeats e Virginia Woolf. L'accoglienza entusiastica della critica a *The Curtain of Green* si è andata attenuando pei libri successivi, via via che l'autrice, ricalcando i suoi tempi, fissava la sua maniera. Ecco per esempio ciò che Theodore Hoffmann osservava a proposito dell'ultimo libro della Welty nella *Partisan Review* dell'autunno 1955:

Her themes are familiar by now... Miss Welty is always delineating the character of the empty, or the insane. In another story, two Southern ladies, made for nothing but ante-bellum life, hang themselves grotesquely when Sherman burns their home, but this one is that old Faulkner tale with the hot-house atmosphere, the compulsive but agonizingly deliberate action that is supposed to take on the significance of eternity, and was very good the first eight times Southern writers did it.<sup>2</sup>

L'ultima parte del racconto *Clytie*, nella prima raccolta, può dare un'idea del tipo d'ambiente e di personaggi che la Welty ama de-

<sup>2</sup> Il critico conclude con queste considerazioni personali: « I don't much enjoy Miss Welty's work. She keeps evoking things as if I had experienced them and relish them. I tire of her endless descriptions of clothing and furniture. I enjoy the talky dialogue only to a point. I don't find passionate people as incomprehensible as she does, nor do I go for the unshakeable quiet frustration her characters are inflicted with. In short, life doesn't seem as difficult to get at as all that ». Anche il recensore del *Times Literary Supplement* dell' 11 novembre 1955, p. 669, osserva nell'ultimo libro una decadenza « particularly sad because Miss Welty's talent showed as so plainly fresh and original in her early work ».

scrivere, e insieme della sua virtù evocativa, e delle sue limitazioni:

At nine Mr. Bobo, the barber, knocked at the front door.

Without waiting, for they never answered the knock, he let himself in and advanced like a small general down the hall. There was the old organ that was never uncovered or played except for funerals, and then nobody invited. He went ahead, under the arm of the tiptoed male statue<sup>3</sup> and up the dark stairway. There they were, lined up at the head of the stairs, and they all looked at him with repulsion. Mr. Bobo was convinced that they were every one mad. Gerald, even, had already been drinking, at nine o' clock in the morning.

Mr. Bobo was short and had never been anything but proud of it, until he had started coming to this house once a week. But he did not enjoy looking up from below at the soft, long throats, the cold, repelled, high-reliefed faces of those Farris. He could only imagine what one of those sisters would do to him if he made one move. (As if he would!). As soon as he arrived upstairs, they all went off and left him. He pushed out his chin and stood with his round legs wide apart, just looking around. The upstairs hall was absolutely bare. There was not even a chair to sit down in.

« Either they sell away their furniture in the dead of night », said Mr. Bobo to the people of Farr's Gin<sup>4</sup>, « or else they're just too plumb mean to use it ».

Mr. Bobo stood and waited to be summoned, and wished he had never started coming to this house to shave old Mr. Farr. But he had been so surprised to get a letter in the mail. The letter was on such old, yellowed paper that at first he thought it must have been written a thousand years ago and never delivered. It was signed « Octavia Farr », and began without even calling him « Dear Mr. Bobo ». What it said was: « Come to this residence at nine o' clock each Friday morning until further notice, where you will shave Mr. James Farr ».

He thought he would go one time. And each time after that, he thought he would never go back — especially when he never knew when they would pay him anything. Of course, it was something to be the only person in Farr's Gin allowed inside the house (except for the undertaker, who had gone there when young Henry shot himself, but had never to that day spoken of it). It was not easy to shave a man as bad off as Mr. Farr, either — not anything like as

<sup>3</sup> Si tratta di un « bronze cast of Hermes holding up a gas fixture », probabilmente un'ennesima riproduzione del Mercurio di Giambologna.

<sup>4</sup> Paese del Sud che non contava più di centocinquanta abitanti, compresi i negri.

easy as to shave a corpse or even a fighting-drunk field hand. Suppose you were like this, Mr. Bobo would say: you couldn't move your face; you couldn't hold up your chin, or tighten your jaw, or even bat your eyes when the razor came close. The trouble with Mr. Farr was his face made no resistance to the razor. His face didn't hold.

« I 'll never go back », Mr. Bobo always ended to his customers. « Not even if they paid me. I've seen enough ».

Yet here he was again, waiting before the sickroom door.

« This is the last time », he said. « By God! ».

And he wondered why the old man did not die.

Just then Miss Clytie came out of the room. There she came in her funny sideways walk, and the closer she got to him the more slowly she moved.

« Now? » asked Mr. Bobo nervously.

Clytie looked at his small, doubtful face. What fear raced through his little green eyes! His pitiful, greedy, small face — how very mournful it was, like a stray kitten's. What was it that this greedy little thing was so desperately needing?

Clytie came up to the barber and stopped. Instead of telling him that he might go in and shave her father, she put out her hand and with breath-taking gentleness touched the side of his face.

For an instant afterward, she stood looking at him inquiringly, and he stood like a statue, like the statue of Hermes.

Then both of them uttered a despairing cry. Mr. Bobo turned and fled, waving his razor around in a circle, down the stairs and out of the front door; and Clytie, pale as a ghost, stumbled against the railing. The terrible scent of bay rum, of hair tonic, the horrible moist scratch of an invisible beard, the dense, popping green eyes — what had she got hold of with her hand! She could hardly bear it — the thought of that face.

From the closed door to the sickroom came Octavia's shouting voice.

« Clytie! Clytie! You haven't brought Papa the rain water! Where in the devil is the rain water to shave Papa? ».

Clytie moved obediently down the stairs.

Her brother Gerald threw open the door of his room and called after her, « What now? This is a madhouse! Somebody was running past my room; I heard it. Where do you keep your men? Do you have to bring them home? ». He slammed the door again, and she heard the barricade going up.

Clytie went through the lower hall and out of the back door. She stood beside the old rain barrel and suddenly felt that this object,

now, was her friend, just in time, and her arms almost circled it with impatient gratitude. The rain barrel was full. It bore a dark, heavy, penetrating fragrance, like ice and flowers and the dew of night.

Clytie swayed a little and looked into the slightly moving water. She thought she saw a face there.

Of course. It was the face she had been looking for, and from which she had been separated. As if to give a sign, the index finger of a hand lifted to touch the dark cheek.

Clytie leaned closer, as she had leaned down to touch the face of the barber.

It was a wavering, inscrutable face. The brows were drawn together as if in pain. The eyes were large, intent, almost avid, the nose ugly and discolored as if from weeping, the mouth old and closed from any speech. On either side of the head dark hair hung down in a disreputable and wild fashion. Everything about the face frightened and shocked her with its signs of waiting, of suffering.

For the second time that morning, Clytie recoiled, and as she did so, the other recoiled in the same way.

Too late, she recognized the face. She stood there completely sick at heart, as though the poor, half-remembered vision had finally betrayed her.

«Clytie! Clytie! The water!» came Octavia's monumental voice.

Clytie did the only thing she could think of to do. She bent her angular body further, and thrust her head into the barrel, under the water, through its glittering surface into the kind, featureless depth, and held it there.

When Old Lethy found her, she had fallen forward into the barrel, with her poor ladylike black-stockinged legs up-ended and apart like a pair of tongs.

Se molta letteratura degli Stati Uniti è sotto il segno puritano della Nuova Inghilterra, quella del Sud si direbbe sotto il segno d'una Nuova Irlanda: un'Irlanda tropicale, dove la natura è melanconica ma calda e lussureggiante, e i coboldi sono negri, e in ogni famiglia di bianchi (bianchi di solito decaduti) c'è lo scheletro nell'armadio; un clima dove il surrealismo non è più una pianta di serra, ma cresce naturalmente all'aria aperta. Di questa Irlanda dei Tropici Flannery O'Connor è una delle voci più originali. Nulla in lei dell'esasperazione frenetica di Faulkner, che adatta a personaggi spesso rudimentali il delicato movimento d'orologeria d'una psicologia decadente, non diverso in questo da Robert Penn Warren, un altro

scrittore del Sud, che in *Brother to Dragons*, che ha per argomento il dilemma di Jefferson dinanzi all'uccisione di un negro perpetrata da un suo congiunto, ha soffocato sotto una superstruttura lirico-psicologica un motivo da cronaca nera; e tutt'e due, Faulkner e Warren, lontanamente imparentati col Browning dell'*Anello e il libro* per questa tendenza che si potrebbe chiamare di psico-elefantiasi, intesa a trasfigurare complicandoli e liricizzandoli i dati d'una realtà elementare, sovente bruta: tendenza a cui mi pare si possa contrapporre il metodo semplice e diretto, molto più aderente al vero, della *Beatrice Cenci* di Moravia.

La O'Connor, piuttosto che nello psicologismo, potrebbe cadere in un altro difetto, nel macchiettismo, nell'aneddoto regionale, ma non ha nulla della compiaciuta e superficiale bravura d'un macchiettista, sebbene meglio che nel romanzo riesca nella novella che, come è risaputo, è un genere che si presta a una costruzione epigrammatica. Anche il suo romanzo, *Wise Blood*, si risolve in episodi, quegli episodi che come racconti esemplari sono stati pubblicati nelle riviste: Enoch Emery, il giovinetto solo al mondo e randagio, che invano elemosina umana simpatia, e ruba la spoglia di gorilla in cui si maschera un artista da baraccone, e recatosi nella foresta, seppellisce i suoi vestiti da uomo, indossa la pelle di scimmia, e sembra ritrovare la felicità in quel grottesco ritorno alla natura; e l'altro episodio di Emery e Hazel Motes che incontrano un propagandista evangelico cieco, e Hazel è combattuto tra impulso sacrilego e fanatismo religioso; e nella presentazione di questa tormentata psicologia la O'Connor rivela la sua origine irlandese: si pensa a certe pagine del *Ritratto dell'artista giovine* di Joyce. A questo stesso mondo ci richiama l'episodio di torbida sensibilità che la *Partisan Review* pubblicò nel 1949 col titolo *The Heart of the Park*, con quei giovani, Enoch e Hazel, che vanno nel parco per spiare le donne che fanno il bagno. Predomina in tali episodi e nei racconti un'atmosfera pesante e melanconica, non priva d'una certa sua disperata poesia: l'atmosfera che, per quel poco che vi sostammo, ci parve di respirare a Savannah nella Georgia, patria della O'Connor, città di decadute eleganze ottocentesche, di casu-

pole di negri, di afa, di grandi e lugubri alberi drappeggiati di «muschio spagnolo», e di zanzare innumerevoli. I personaggi sono vagabondi, poveri bianchi, ragazze idiote, discoli, e la gente più ordinaria possibile, l'umile plebe insomma d'una terra in parte ancora rozzamente agricola, in parte contaminata dalla civiltà industriale. *A Circle in the Fire*: in una campagna remota tre ragazzacci s'installano in una fattoria e terrorizzano la proprietaria, una maniaca, e la figlia di costei, una brutta ragazzina occhialuta che vorrebbe sterminarli: finalmente dan fuoco al bosco. *The Life You Save May Be Your Own*: un vagabondo monco capita nella fattoria d'una donna che ha una figlia scema e sordomuta, e la donna lo alletta a sposare questa disgraziata, e quello, rimessa in sesto una vecchia automobile, parte pel viaggio di nozze e poi pianta la sposa, una bambola di carne, a un posto di ristoro, e si reca in città, non senza aver prima provocato, con il suo sermoneggiare di persona che crede d'aver «un'intelligenza morale», la violenta reazione d'un ragazzo a cui ha dato un passaggio:

The next day he began to tinker with the automobile and that evening he told her that if she would buy a fan belt, he would be able to make the car run.

The old woman said she would give him the money. «You see that girl yonder?» she asked, pointing to Lucynell who was sitting on the floor a foot away, watching him, her eyes blue even in the dark. «If it was ever a man wanted to take her away, I would say, 'No man on earth is going to take that sweet girl of mine away from me!' but if he was to say, 'Lady, I don't want to take her away, I want her right here', I would say, 'Mister, I don't blame you none. I wouldn't pass up a chance to live in a permanent place and get the sweetest girl in the world myself. You ain't no fool', I would say».

«How old is she?» Mr. Shiftlet asked casually.

«Fifteen, sixteen», the old woman said. The girl was nearly thirty but because of her innocence it was impossible to guess.

«It would be a good idea to paint it too», Mr. Shiftlet remarked, «You don't want it to rust out».

«We'll see about that later», the old woman said.

The next day he walked into town and returned with the parts he needful and a can of gasoline. Late in the afternoon, terrible noises issued from the shed and the old woman rushed out of the house,

thinking Lucynell was somewhere having a fit. Lucynell was sitting on the kitchen crate, stamping her feet and screaming, « Burrddtt! bddurrddtt! »<sup>5</sup> but her fuss was drowned out by the car. With a volley of blasts it emerged from the shed, moving in a fierce and stately way. Mr. Shiftlet was in the driver's seat, sitting very erect. He had an expression of serious modesty on his face as if he had just raised the dead.

That night, rocking on the porch, the old woman began her business at once. « You want you an innocent woman, don't you? » she asked sympathetically « You don't want none of this trash ».

« No 'm, I don't », Mr. Shiftlet said.

« One that can't talk », she continued, « can't sass you back or use foul language. That's the kind for you to have. Right there », and she pointed to Lucynell sitting cross-legged in her chair, holding both her feet in her hands.

« That's right », he admitted. « She wouldn't give me any trouble ».

« Saturday », the old woman said, « you and her and me can drive into town and get married ».

Mr. Shiftlet eased his position on the steps.

« I can't get married right now », he said. « Everything you want to do takes money and I ain't got any ».

« What you need with money? » she asked.

« It takes money », he said. « Some people'll do anything anyhow these days, but the way I think, I wouldn't marry no woman that I couldn't take on a trip like she was somebody. I mean take her to a hotel and treat her. I wouldn't marry the Duchesser Windsor », he said firmly, « unless I could take her to a hotel and give her something good to eat. I was raised thataway and there ain't a thing I can do about it. My old mother taught me how to do ».

« Lucynell don't even know what a hotel is », the old woman muttered. « Listen here, Mr. Shiftlet », she said sliding forward in her chair, « you'd be getting a permanent house and a deep well and the most innocent girl in the world. You don't need no money. Lemme tell you something: there ain't any place in the world for a poor disabled friendless drifting man ».

The ugly words settled in Mr. Shiftlet's head like a group of buzzards in the top of a tree. He didn't answer at once. He rolled himself a cigarette and lit it and then said in an even voice, « Lady, a man is divided into two parts, body and spirit ».

The old woman clamped her gums together.

<sup>5</sup> Mr. Shiftlet aveva cercato d'insegnarle a pronunziare la parola « bird ».

«A body and a spirit», he repeated. The body, Lady, is like a house: it don't go anywhere; but the spirit, Lady, is like a automobile: always on the move, always...».

«Listen, Mr. Shiftlet», she said, «my well never goes dry and my house is always warm in the winter and there's no mortgage on a thing about this place. You can go to the courthouse and see for yourself. And yonder under that shed is a fine automobile». She laid the bait carefully. «You can have it painted by Saturday. I'll pay for the paint».

In the darkness Mr. Shiftlet's smile stretched like a weary snake waking up by a fire. «Yes 'm»; he said softly.

After a second he recalled himself and said, «I'm only saying a man's spirit means more to him than anything else. I would have to take my wife off for the weekend without no regards at all for cost. I got to follow where my spirit says to go».

«I'll give you fifteen dollars for a weekend trip», the old woman said in a crabbed voice. «That's the best I can do».

«That wouldn't hardly pay for more than the gas and the hotel», he said. «It wouldn't feed her».

«Seventeen-fifty», the old woman said. «That's all I got so it isn't any use you trying to milk me. You can take a lunch».

Mr. Shiftlet was deeply hurt by the word «milk». He didn't doubt that she had more money sewed up in her mattress but he had already told her he was not interested in her money. «I'll make that do», he said and rose and walked off without treating with her further.

On Saturday the three of them drove into town in the car that the paint had barely dried on and Mr. Shiftlet and Lucynell were married...

He had painted the car dark green with a yellow band around it just under the windows. The three of them climbed in the front seat and the old woman said, «Don't Lucynell look pretty? Looks like a baby doll». Lucynell was dressed up in a white dress that her mother had uprooted from a trunk and there was a panama hat on her head with a bunch of red wooden cherries on the brim. Every now and then her placid expression was changed by a sly isolated little thought like a shoot of green in the desert. «You got a prize!» the old woman said.

Mr. Shiftlet didn't even look at her.

They drove back to the house to let the old woman off and pick up the lunch. When they were ready to leave, she stood staring in

the window of the car, with her fingers clenched around the glass. Tears began to seep sideways out of her eyes and run along the dirty creases in her face. « I ain't ever been parted with her for two days before », she said.

Mr. Shiftlet started the motor.

« And I wouldn't let no man have her but you because I seen you would do right. Goodbye, Sugarbaby », she said, clutching at the sleeve of the white dress. Lucynell looked straight at her and didn't seem to see her there at all. Mr. Shiftlet eased the car forward so that she had to move her hands.

The early afternoon was clear and open and surrounded by pale blue sky. The hills flattened under the car one after another and the climb and dip and swerve went entirely to Mr. Shiftlet's head so that he forgot his morning bitterness. He had always wanted an automobile but he had never been able to afford one before. He drove very fast because he wanted to make Mobile by nightfall.

Occasionally he stopped his thoughts long enough to look at Lucy-nell in the seat beside him. She had eaten the lunch as soon as they were out of the yard and now she was pulling the cherries off the hat one by one and throwing them out of the window. He became depressed in spite of the car. He had driven about a hundred miles when he decided that she must be hungry again and at the next small town they came to, he stopped in front of an aluminium-painted eating place called The Hot Spot and took her in and ordered her a plate of ham grits. The ride had made her sleepy and as soon as she got up on the stool, she rested her head on the counter and shut her eyes. There was no one in the Hot Spot but Mr. Shiftlet and the boy behind the counter, a pale youth with a greasy rag hung over his shoulder. Before he could dish up the food, she was snoring gently.

« Give it to her when she wakes up », Mr. Shiftlet said. « I 'll pay for it now ».

The boy bent over her and stared ad the long pink-gold hair and the half-shut sleeping eyes. Then he looked up and stared at Mr. Shiftlet. « She looks like an angel of Gawd », he murmured.

« Hitch-hiker », Mr. Shiftlet explained. « I can't wait. I got to make Tuscaloosa ».

The boy bent over again and very carefully touched his finger to a strand of the golden hair and Mr. Shiftlet left.

*The Artificial Nigger*, uno dei racconti più belli, narra di un nonno che conduce in città il nipotino per la prima volta, e lui pure non conosce la città bene, ma vuole conservare il suo prestigio

davanti al ragazzo che lo sfida, e finisce per umiliarsi agli occhi di lui smarrendo il cammino e rinnegando il nipote quando questo s'è cacciato in un guaio facendo cadere in terra una donna. Qui e altrove si sente che l'antenato di tutta questa narrativa grottescopatetica, e in fondo assai pessimista, è l'autore di *Huckleberry Finn*, Mark Twain. Ciò che della O'Connor s'indugia nella memoria del lettore, oltre alle situazioni e all'atmosfera, son certe sue icasistiche precisazioni d'uno stato d'animo, d'un ambiente. La ragazza scema: «Di tanto in tanto la sua espressione placida si mutava per un piccolo, isolato, furtivo pensiero, come un filo d'erba nel deserto». Il riso d'un cieco: «La risata risuonava come se venisse da qualcosa legato dentro un sacco». Lo sguardo del ragazzo già stanco alla soglia della vita: «Lo sguardo del ragazzo era antico, come se egli già sapesse tutto e desiderasse dimenticarlo». Un paesaggio serale: «Dianzi a loro il cielo era grigio, ed essi eran rivolti verso una luna grigia, trasparente, poco più marcata del segno d'un pollice, e completamente priva di luce». Gli editori italiani, così solleciti a tradurre i vari Steinbeck e Caldwell, non hanno ancora pensato a darci i racconti della Welty e della O'Connor. Ray B. West, nella sua rassegna del *Racconto in America, 1900-1950* (versione italiana pubblicata da Edizioni di Storia e Letteratura, 1955) chiama la Welty «la migliore scrittrice della sua generazione». *Nozze sul Delta*, pubblicato da Longanesi nel 1954 in versione italiana, non è certo la sua cosa migliore.

MARIO PRAZ

## POESIA DI ROBERT LOWELL

I saw the sky descending, black and white,  
Not blue, on Boston where the winters wore  
The skulls to jack-o'-lanterns on the slates,  
And Hunger's skin-and-bone retrievers tore  
The chickadee and shrike. The thorn tree waits  
Its victim and tonight  
The worms will eat the deadwood to the foot  
Of Ararat: the scythers, Time and Death,  
Helmed locusts, move upon the tree of breath;  
The wild ingrafted olive and the root

Are withered, and a winter drifts to where  
The Peppercot, ironic rainbow, spans  
Charles River and its scales of scorched-earth miles.  
I saw my City in the Scales, the pans  
Of judgment rising and descending. Piles  
Of dead leaves char the air —  
And I am a red arrow on this graph  
Of Revelation. Every dove is sold;  
The Chapel's sharp-skinned eagle shifts its hold  
On serpent-Time, the rainbow's epitaph...<sup>1</sup>.

La visione apocalittica, che fa il linguaggio teso e vibrante di sensazioni imprevedute, potrebbe forse trarre in inganno, far dubitare di quello che, a una ripetuta lettura, appare inconfutabile: la natura classica dell'espressione poetica di Robert Lowell, il *Luxe, calme et volupté* inteso come necessità dell'espressione poetica anche dove, come nel brano citato, l'autore sembrerebbe più vicino a William Blake che a John Dryden, più vicino a Dylan Thomas che a Paul Valéry. Ma l'uso critico del linguaggio, la solidità della struttura, l'ordine sottilmente razionale delle rime, delle pause, l'abi-

<sup>1</sup> «Where the Rainbow Ends», vv. 1-19; da *Lord Weary's Castle*, 1946. Il Peppercot è un ponte di Boston.

lissima tecnica metrica e, insieme a tutto questo, il sostrato culturale che nutre il verso, riconducono subito il Lowell dentro quella sua tipica regione poetica che non esiteremmo per tutto questo, e per altro ancora (la cultura specificamente classica, la qualità classica d'immaginazione, la stessa mitologia talora ritrovata...) a definire classica, in molti modi legata al classicismo dei neo-simbolisti anglosassoni e francesi del Novecento.

Ma c'è una ragione precisa, una giustificazione, di questa qualità della poesia di Robert Lowell: tra i poeti americani saliti sul palcoscenico internazionale della fama, la figura di Robert Lowell indica il punto più alto a cui è pervenuta la cultura poetica del suo Paese nel secondo dopoguerra. Indubbiamente, al di sopra di ogni altro della sua generazione — si pensi al disordine e alla ruvidezza dell'espressione di un Jarrell o di un Eberhart a suo confronto — la poesia di Robert Lowell può così dirsi l'esempio più persuasivo della dignità e della sapienza letteraria acquisite dallo scrittore del nuovo mondo a metà del ventesimo secolo.

Se si esamina anche rapidamente l'ambiente culturale in cui si è formata e si è sviluppata l'opera del Lowell, si vedrà che non poteva essere altrimenti. Già il nome stesso che porta l'inserisce nel vivo della storia letteraria americana, in quella zona (Boston) che fu il centro della fioritura artistica della Nuova Inghilterra. Egli è, infatti, pronipote del famoso James Russell Lowell e cugino della poetessa Amy Lowell, l'animatrice, intorno alla prima guerra mondiale, dei resti del poundiano Imagismo.

Sappiamo che dopo aver frequentato un collegio episcopaliano a Boston ed esser passato in gran fretta per Harvard, Robert Lowell seguì i corsi universitari del Kenyon College a Gambier, Ohio, dove furoreggiavano il «new criticism», e la calda e barocca cultura umanistica di John Crowe Ransom. In quegli anni il Ransom definiva in un ordine nuovo di enunciazioni estetiche le giovanili passioni letterarie che con il Tate e gli altri «fuggiaschi» avevano già condotto alla redazione di *The Fugitive* a Nashville, Tennessee, dal 1922 al 1925, e che ora si concretano nella pubblicazione di *The New Criticism* (1941), la Bibbia della critica nuova, e nella fonda-

zione della *Kenyon Review* (1939), la principale tribuna dei neocritici e sede quanto altra mai adatta a tanta poesia di Robert Lowell.

Il mondo classico, esplorato in questa luce di ricerca poetica e critica, dovette costituire una miniera per i sotterranei interessi creativi di Robert Lowell. Da questo punto di vista, la sua poesia si raffigura come una progressiva interiorizzazione dei valori letterari e morali scoperti nei classici, dalle primitive «imitazioni» alle composizioni chiaramente modellate sull'esempio di una struttura (non meno morale che letteraria) greca o latina, fino alle poesie raccolte nel volume più recente, *The Mills of the Kavanaughs* (1951), dove il modello è ormai lontano, *dentro* la cultura e l'ispirazione del poeta. Ma già prima, in «The Quaker Graveyard at Nantucket», una tra le più suggestive composizioni apparse nel dopoguerra, che vorremmo situare lievemente in disparte nella storia della poesia di Robert Lowell, l'ordine, il razionale distacco, l'eleganza appresa dai classici formano una lontana e solidissima base. Così si fissava, nel marmo della cultura classica, il calore, l'innato misticismo di un giovane figlio dell'«età dell'ansia».

Da Virgilio a Valéry il passo è breve per il giovane scrittore che abbia vissuto intensamente il proprio tempo, e il classicismo di Robert Lowell, nutrito delle più sottili aspirazioni del verso moderno quali si concretavano nella poesia anglosassone e francese dell'*entre-deux guerres*, per molti versi si avvicina a quello del maestro francese. Ma una diversa educazione, un diverso *linguaggio* connotato all'espressione anglosassone induce il Lowell alla concretezza contro l'astrazione, all'immagine sensuosa contro la pura eufonia verbale: la sua poesia contiene in sé un discorso morale senza per questo farsi retorica, come si fa invece, e quasi per necessità di genio nazionale, come aggiungerebbe André Gide, il verso di Valéry; un discorso che ha i motivi di un'ispirazione religiosa, profondamente cristiana, tipicamente cattolica.

Il classicismo di Robert Lowell si nutre della sua fede cattolica espressa — come ad esempio nell'individuazione del male nella società e nella cultura moderna — con modi e toni che continuamente ricordano l'intransigenza e la violenza del neofita. La conversione

del Lowell al Cattolicesimo avvenne nel 1940, ma fu un semplice gesto esteriore: non si può parlare di «conversione» perché, ci sembra chiaro, non dovette essere un volgersi da posizioni profondamente contrastanti verso una precisa forma di religiosità. Almeno al di sopra di ogni eventuale dissidio psicologico, su una linea che attraversa, idealmente, il corpo della sua poesia. E bene nota Rolando Anzilotti, nella sobria introduzione a una raccolta italiana di poesie di Robert Lowell, che la sua conversione al Cattolicesimo «... non fu improvvisa ma maturata, sembra, da anni: era il naturale risultato a cui tendeva la sua anima religiosa, profondamente non conformista, eppure desiderosa di riposarsi su quei valori sicuri, umani e ideali, che davano un senso alla storia e alla vita del mondo»<sup>2</sup>.

Sembra operante, nel giovane poeta americano, l'esempio di T. S. Eliot. Eppure non si tratta di un fatto letterario soltanto: e vedremo più avanti esempi di come abbia pesato sull'ispirazione del Lowell ogni momento della poesia eliotiana, dalla *Waste Land* ai *Four Quartets*. Se così fosse Robert Lowell si confonderebbe tra la folla di scrittori che mettono le orme al servizio della poesia, la fede al servizio di poca gloria mondana... Sembra, invece, che la stessa costituzione razionale e fantastica del Lowell abbia bisogno dei moduli classici come la sua visione del mondo cerca i fondamenti del dogma religioso in modo affatto naturale per esprimersi. Il Jarrell, che ha dedicato il saggio più impegnato al Lowell, indica così la qualità della sua fede:

Mr. Lowell's Christianity has very little to do with the familiar literary Christianity of *as if*, the belief in the necessity of belief; and it is a kind of photographic negative of the faith of the usual Catholic convert, who distrusts freedom as much as he needs bondage, and who sees the world as a liberal chaos which can be ordered and redeemed only by that rigid and final Authority to Whom men submit without question. Lowell reminds one of those heretical enthusiasts, often disciplined and occasionally sanctified or excommunicated, who are more at home in the Church Triumphant than in the Church of this world, which is one more state<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Robert Lowell, *Poesie*, a cura di Rolando Anzilotti. Firenze, Fusi-Sansoni, 1955, p. 13.

<sup>3</sup> Randall Jarrell, *Poetry and the Age*. New York, A. A. Knopf, 1953, p. 212.

I lineamenti tematici della sua poesia sono chiarissimi, si rifanno totalmente al conflitto, di ordine culturale, sociale e morale — in una parola, ideologico, non meno che fantastico o d'emozioni, tra gli opposti valori della vita umana (*l'ordre et l'aventure*, direbbe forse Apollinaire) bene analizzati dallo stesso Randall Jarrell:

In the struggle one opposite is that cake of custom in which all of us lie embedded like lungfish — the statis or inertia of the stubborn self, the obstinate persistence in evil which is damnation. Into this realm of necessity the poems push everything that is closed, turned inward, incestuous, that blinds or binds: the Old Law, imperialism, militarism, capitalism, Calvinism, Authority, the Father, the « proper Bostonians », the rich who will « do everything for the poor except get off their backs ». But struggling within this like leaven, falling to it like light, is everything that is free or open, that grows or is willing to change: here is the generosity or openness or willingness that is itself salvation; here is « accessibility to experience »; this is the realm of freedom, of the Grace that has replaced the Law, of the perfect liberator whom the poet calls Christ<sup>4</sup>.

Tale conflitto, che si approfondisce in maniera sempre più acuta, sebbene sia espresso in maniera meno aspra, di raccolta in raccolta e che in *Lord Weary's Castle* (1946) si mostra nella sua più lineare violenza (per rilevarlo basterebbe citare poesie come «Concord», o i primi due versi, famosissimi, di «Children of Light»):

Our fathers wrung their bread from stocks and stones  
And fenced their gardens with the Redman's bones...)

sembra toccare il vertice in una poesia come «Where the Rainbow Ends», con la quale abbiamo iniziato questo scritto. L'elemento apocalittico, frequente nella poesia di Robert Lowell sia sotto forma di tono giudicante o progetico, che come visione di un moderno disfacimento, di una condanna che si sconta «nell'inferno» della società contemporanea (per essa si possono trovare precedenti nella poesia anglosassone di questo secolo dall'Eliot della *Waste Land* sino al Thomas di composizioni come «Over Sir John's Hill») stimola

<sup>4</sup> Randall Jarrell, *op. cit.*, pp. 208-209.

una visione biblica della Boston calvinista e capitalista imprigionata dal gelo, dove le stesse serpi dal sangue freddo fischiano rabbiose contro il gelo che le tortura.

\* \* \*

Che Robert Lowell e la sua poesia seguano l'opera di una generazione di scopritori e d'innovatori, il gruppo di poeti stretti intorno a Ezra Pound e a T.S. Eliot, è male e bene a un tempo: egli ne eredita indubbiamente il valore morale, implicito e sublimato nel fatto estetico; ne eredita il linguaggio rinnovato, la sensibilità controllata, approfondita... Ma con tali eredità si può anche vivere di rendita, e se il Lowell esce (come Richard Eberhart, Randall Jarrell e pochi altri) da una generazione anonima di perfezionatori e di imitatori, imponendo con la propria autenticità il diritto a una particolare collocazione nel tempo, tuttavia la strada percorsa fuori dal gruppo non è certo determinante al punto da indurre a una nuova scoperta.

D'altronde parrebbe inutile ribellarsi, seppure da ogni parte se ne sia avvertito il tentativo: Robert Lowell appartiene alla poesia del ventesimo secolo, e la poesia di questo secolo è ancora Pound, Eliot, Stevens, è ancora chiusa in una precisa, seppur ampia, definizione. Sicché sembra che anche il Lowell tenda decisamente a concludere, anziché a iniziare. Se iniziare significa essere semplicemente poeta, allora non potremo dire di più che questo, che inizia una strada sbarrata. Anche Dylan Thomas in Inghilterra — e vorremmo che il confronto non si fermasse solo a questo — apriva negli stessi anni, o poco prima, un meraviglioso vicolo cieco: oltre il lungo tratto della sua poesia non ci può essere storia genuina, ma solo letteratura, quel tipo di letteratura esplosa col surrealismo, la meno avvincente, faticosa, contorta, insignificante, barocca; una letteratura che ha appena sfiorato la grande storia letteraria per dissolversi in un incomprensibile spreco di parole.

Già scoric se ne avvertono nella stessa poesia di Dylan Thomas, come in quella di Robert Lowell, quando l'immagine o il solto d'immagini è stato montato dall'esterno e rimane visibile soltanto,

in luogo del significato (del significato poetico, naturalmente), un oscuro e intricato viluppo d'intelaiature.

Si potrebbe affermare, paradossalmente, che i limiti della poesia di Robert Lowell siano contenuti negli stessi pregi del linguaggio perfetto, quasi esausto dalla propria perfezione. Lo si confronti con il linguaggio di Eliot al suo primo apparire:

Let us go then you and I  
When the evening is spread out against the sky  
Like a patient etherised upon a table...<sup>5</sup>

o con quello di un Pound giovanile ma già tipico:

Damn it all! all this our South stinks peace.  
You whoreson dog, Papiols, come! Let's to music!  
I have no life save when the swords clash...<sup>6</sup>

Certamente non era un linguaggio liscio, quello di Eliot, o forbito, quello di Pound, come quasi sempre appare quello di Lowell: i poeti non erano stati a scuola, o peggio, in *colleges*, da altri che insegnassero ad essi le buone maniere del linguaggio — il linguaggio stesso delle cose e delle emozioni. (È utile ricordare, poi, quanto siano state brevi o addirittura disastrose le esperienze d'insegnamento dei due poeti anziani). Ma quelle sono, al contrario, le prime parole nuove, e c'è in Pound tanta robustezza e chiarezza e intensità di concezione e di espressione quanto tutto lo studio e l'eleganza e la politezza non concedono di certo al Lowell di «Concord» o di «Children of Light». Esaminando ancora una poesia come «Concord», sebbene l'inizio appaia una promessa:

Ten thousand Fords are idle here in search  
Of a tradition. Over these dry sticks —  
The Minute Man, the Irish Catholics,  
The ruined bridge and Walden's fished-out perch —  
The belfry of the Unitarian Church  
Rings out the hanging Jesus...

<sup>5</sup> «The Love Song of J. A. Prufrock», vv. 1-3: da *Prufrock and Other Observations*, 1917.

<sup>6</sup> «Sestina: Altaforte», vv. 1-3: da *Personae of Ezra Pound*, 1908.

noteremo come l'immagine dei «dry sticks» sia debole, leziosa, apertamente studiata, rispetto all'incisività e alla forza trattenuta dell'espressione eliotiana. Ma soltanto a freddo si può giungere a una simile evaporazione sentimentale e, di conseguenza, a tanto inutile e contorto barocchismo:

Crucifix,  
How can your whited spindling arms transfix  
Mammon's unbridled industry, the lurch  
For forms to harness Heraclitus' stream!

L'invettiva in Eliot forse si sarebbe tradotta in immagine chiara e mordente, si sarebbe fatta forse ironia; in Pound magari sarebbe esplosa l'imprecazione. Qui trova le facili strade della cultura, della filosofia, della teologia per giungere, ma come affievolita!, fino al «pensiero» del lettore. Avrei voluto dire «occhio», «orecchio» del lettore: ma senza dubbio i versi citati non riescono a farsi sensazione, né immagine né suono, ma restano concetto, un oscuro e intricato concetto libresco.

L'universalità della poesia è sensazione minuta, che affonda nel particolare dell'esistenza: da cui il «dolce color d'oriental zaffiro» è un'immagine oggettiva, tu puoi vederla nella sua più nitida evidenza, e il «to be or not to be» shakespeariano, che può parere disancorato e astratto, ha invece ogni sua forza dalla struggente drammaticità di un uomo che parla di una cosa concretissima, la propria vita!

Così *The Mills of the Kavanaughs*, il poemetto narrativo che da solo occupa metà del volume omonimo e che poteva essere, secondo quanto si augurava il Blackmur, il grande poema del secolo, (il secolo infatti gli aveva preparato un linguaggio e un senso della poesia, dopo tanti anni di sperimentalismo, completamente rinnovati), si perde nell'enunciazione astratta e in quella rigidità libresca e forzatamente intellettuale con cui è stato concepito. Lowell non lascia margine al dono degli dei, al proprio *furore*: da Valéry, oltre l'incanto del verso perfetto, ha imparato la volontà di dire, di essere poeta. Dice giustamente il Jarrell che «as a poet Mr Lowell doesn't have enough trust in God and tries to do everything

himself: he proposes *and* disposes... »<sup>7</sup>. Non questa sola è la ragione del fallimento del poema: un altro motivo e forse di diverso valore contribuisce a far scadere *The Mills of the Kavanaughs* in una composizione nebulosa e astratta. È il carattere onirico dell'immagine quando il pensiero si libera della cultura e della volontà. Allora, la sua fantasia appare dominata da un incubo che supera, in terrore, le visioni dei profeti, dei visionari d'ogni tempo, da Gioachino a Blake, a Dylan Thomas — senza la pietà che è in Blake, che è in Thomas.

Lowell conosce benissimo le due rive della poesia (come, del resto, quelle della vita: la volontà e quindi il carattere intellettuale; il sogno...): ma sembra riluttante o incapace a immergersi nell'acqua fonda del flusso vitale, nella poesia (e nella vita dei sensi e dell'emozione impura), dove intellettualismo e onirismo vengono travolti e disciolti dalla corrente dei sentimenti e delle cose.

In realtà, i due aspetti costituiscono un unico aspetto negativo, quello sottolineato più sopra: un eccesso di coscienza, di calcolo, di ricerca d'effetti, non adeguatamente sostenuti da un impeto di canto. Allora Lowell non è se stesso, sembra scrivere «à la manière de Lowell», e tanto la sua voce accademica è profonda e colta, quanto quella poetica è contorta, falsa, stentata.

\* \* \*

Come in un procedimento di stampa fotografica, quando il poeta usa una carta veramente sensibile, all'improvviso il negativo si tramuta quasi per miracolo in immagine positiva, reale, viva — dove l'esistenza s'è fermata in una sospensione che non conosce più la morte, è durata senza fine. Composizioni come «The Exile's Return», «Colloquy in Black Rock», «The Quaker Graveyard in Nantucket», «Between the Porch and the Altar», «Her Dead Brother», «Falling Asleep Over the Aeneid» farebbero da sole la fortuna di un poeta, ne delimiterebbero indubbiamente la non

<sup>7</sup> Randall Jarrell, *op. cit.*, p. 260.

comune statura. In esse Lowell si mostra nella sua piena forza di poeta drammatico-lirico, al centro quindi della grande tradizione poetica anglosassone, da Shakespeare a Eliot e Thomas, nella quale la pura lirica, il canto, si trova raramente separato da un fondo drammatico. Il temperamento barocco, contorto, oscuro trova nel migliore Lowell una soluzione di poesia appunto nella forza dei suoi monologhi drammatici, nella chiarezza con cui affronta scottanti motivi tematici. C'è in Lowell soprattutto la capacità di vedere le immagini con la nitidezza e la penetrazione che sono sì dono naturale ma anche frutto di lungo studio, di appassionata meditazione. Così in «The Quaker Graveyard at Nantucket» il poeta forse trova i momenti più felici della sua ispirazione: nel primo movimento del poemetto, con la rievocazione del ritrovamento del corpo del cugino perito in mare, che s'intreccia a immagini della forsennata caccia alla «Balena bianca» di Herman Melville:

A brackish reach of shoal off Madacket, —  
 The sea was still breaking violently and night  
 Had steamed into our North Atlantic Fleet,  
 When the drowned sailor clutched the drag-net. Light  
 Flashed from his matted head and marble feet,  
 He grappled at the net  
 With the coiled, hurdling muscles of his thighs:  
 The corpse was bloodless, a botch of reds and whites,  
 Its open, staring eyes  
 Were lustreless dead-lights  
 Or cabin windows on a stranded hulk  
 Heavy with sand. We weight the body, close  
 Its eyes and heave it seaward whence it came,  
 Where the heel-headed dogfish barks its nose  
 On Ahab's void and forehead; and the name  
 Is blocked in yellow chalk...

La narrazione, con un presente storico di puro valore rievocativo simile a quello usato, ad esempio, nel primo dei *Cantos* di Ezra Pound (dove poi, ma è una coincidenza, lo stesso sfondo palpitante si accampa, il mare), è costruita da una serie di «messe a fuoco» d'immagini nette, fino all'ultima, in cui compare un personaggio di *Moby Dick* e che ci sembra di chiara derivazione eliotiana:

...the heel-headed dogfish barks its nose  
On Ahab's void and forehead...

In «The Love Song of J. Alfred Prufrock» leggiamo infatti:

And indeed there will be time  
For the yellow smoke that slides along the street  
Rubbing its back upon the window-panes...

e si noterà che quella colorazione inconsueta, quel «yellow» già presente in Eliot colora, in Lowell, l'immagine successiva del gesso giallo con cui è tracciato a grandi lettere il nome dell'annegato. Ma Eliot è più volte rintracciabile nel medesimo poemetto, soprattutto nella IV e nella VI parte. Il brano che inizia con i versi:

This is the end of the whaleroad and the whale  
Who spewed Nantucket bones on the thrashed swell  
And stirred the troubled waters to whirlpools  
To send the Pequod packing off to hell:  
This is the end of them, three-quarters fools...

richiama immediatamente l'inizio del secondo movimento in «The Dry Salvages» nei *Four Quartets*, soprattutto come tecnica del verso: ma al confronto con uno dei più alti momenti della poesia anglosassone del Novecento, la parola del Lowell appare imprecisa, sbiadita, inutilmente violenta, troppo scopertamente motivata da prevalenti ragioni ideologiche.

Ancora indebitata a Eliot è la VI parte, «Our Lady of Walsingham» ma qui la fisicità della scena, con quell'immagine centrale di:

Our Lady, too small for her canopy  
...There's no comeliness  
At all or charm in that expressionless  
Face whith heavy eyelids...

porta il lettore verso un'altra atmosfera, più circoscritta, di stoffa picta, diversa dall'atmosfera di mistica luce che domina, ad esempio, il primo tempo di «Little Gidding». Ma nel poemetto del Lowell ha un valore strutturale di grande importanza: è la

pausa — un istantaneo arresto nel susseguirsi d'immagini di morte per acqua — che permette di prender fiato per il finale, degno veramente d'un poeta maggiore:

The empty winds are creaking and the oak  
 Splatters and splatters on the cenotaph,  
 The boughs are trembling and a gaff  
 Bobs on the untimely stroke  
 Of the greased wash exploding on a shoal-bell  
 In the old mouth of the Atlantic. It's well;  
 Atlantic, you are fouled with the blue sailors,  
 Sea monsters, upward angel, downward fish:  
 Unmarried and corroding, spare of flesh  
 Mart once of supercilious, wing'd clippers,  
 Atlantic, where your bell-trap guts its spoil  
 You could cut the brackish winds with a knife  
 Here in Nantucket, and cast up the time  
 When Lord God formed man from the sea's slime  
 And breathed into his face the breath of life,  
 And blue-lung'd combers lumbered to the kill.  
 The Lord survives the rainbow of His will.

Sembra che il poeta abbia bisogno di una mitologia in cui incarnare la propria visione del mondo, ricorre continuamente ad immagini classiche, come «the blue beard of the god», o addirittura l'appellativo «Poscidon» riferito all'Atlantico nella III parte del poemetto; e qui, giunto alla fine, immagini d'antica mitologia si compongono nella misura e nella limpidezza del verso.

«The Quaker Graveyard at Nantucket», che abbiamo scelto per illustrare le qualità poetiche di Robert Lowell, è forse da considerarsi il punto di maggior equilibrio tra un pervadente sentimento del mondo e un'espressione quanto poche altre studiata e meditata, offerto dalla sua poesia. È il frutto maturo di un linguaggio per anni sperimentato da una generazione di innovatori e di scopritori, e il suo significato s'impoverisce se non lo si mette in stretto rapporto con quei tentativi: importantissimo, anche se i tentativi e le prove di laboratorio che l'hanno preceduto sono stati in molti casi superiori e spesso imparagonabili.

## SIMBOLISMO ESTETICO AMERICANO

Come Mario Praz ha avuto occasione di osservare recentemente, il rigoglio della cultura americana si sta manifestando, e non solo da oggi, in una messe di apporti critici ed estetici che, se possono riuscire indigesti ai crociani di stretta osservanza, si raccomandano per la loro ricchezza e il loro potere di sollecitazione. Che in tale selva di opere ci sia molto da sfrondare, non negherei; purché si ammetta che la sfrondatura differisce per ogni sfrondatore, e che l'aspetto problematico di questa letteratura deriva dalla sua vitalità (a parte le rigidezze scolastiche in cui talora incorre).

*The Burning Fountain* di Philip Wheelwright (Indiana University Press, 1954) è uno « studio sul linguaggio del simbolismo » che si allinea fra i più vivi contributi recentemente apparsi in campo estetico, accanto ad opere come *Feeling and Form* di Susanne Langer (Londra, 1953) e, sotto un profilo più strettamente letterario, *Symbolism and American Literature* di Charles Feidelson (Chicago, 1952) e *The Literary Symbol* di William York Tindall (New York, 1955). L'istanza simbolistica non è nuova nella critica americana, e si ricollega a varie fonti: la psicanalisi freudiana e junghiana, lo spiritualismo dantesco, la semantica e il neopositivismo. La troviamo così in critici orientati sulla psicologia, come Kenneth Burke e Lionel Trilling, sull'analisi storico-sociologica come Matthiessen, Cowley o Richard Chase, sulla linguistica e l'estetica pura come Donald Stausser (autore, fra l'altro, dell'ottimo studio yeatsiano *The Golden Nightingale*), Richard Blackmur e Cleanth Brooks. Nelle università, lettura, interpretazione e discussione dei testi si tramutano spesso in una caccia al simbolo, al mito e all'archetipo; la fortuna di autori come Joyce e Yeats, accanto a Dante, spiega in parte questo indirizzo e in parte ne deriva. Le reazioni, in Italia, sono miste; Gabriele Baldini, Nemi d'Agostino e Agostino Lombardo, per esempio, avanzano riserve sull'impostazione simbolistica

dell'esegesi americana, cosicché i primi due trovano molto da ridire sulle interpretazioni melvilliane di Chase o faulkneriane di Van O' Connor, mentre Lombardo, recensendo il libro del Feidelson per *Lo Spettatore Italiano* nel 1954, ne riconosceva la validità ma respingeva la tesi dell'atteggiamento simbolistico come dimensione unica e fondamentale della letteratura americana. E anche in America si levano voci contrarie; Karl Shapiro, nei suoi saggi intitolati *Beyond Criticism* (University of Nebraska Press, 1953), accusa i critici della scuola mitologico-simbolista di subordinare la poesia, non meno dei loro avversari sociologi, a indebiti presupposti culturali, cioè di fare, in ultima analisi, una politica della cultura che tende a travisare il fatto poetico mettendo a repentaglio la libertà del creatore. Per lui il valore conoscitivo dell'esperienza poetica è autonomo, e il poeta, creando, crea se stesso, giunge alla forma come risultato finale di un travaglio tecnico e spirituale. Shapiro, in questa sua difesa dell'autonomia dell'attività poetica, ricorda davvicino Croce, e lo ricorda anche perché — molto più di lui d'altronde — dà alla sua teoria un fondamento schiettamente illuministico. Ma è proprio qui la parte più debole del suo discorso. Non si sostiene l'autonomia del fatto artistico su basi fra l'empirico e il razionalista. E per quanta onestà ci sia nelle istanze di Shapiro, che se parla di poesia lo fa soprattutto da tecnico del mestiere, esse non rendono giustizia all'analisi con cui uomini come Wheelwright tentano di chiarificare il fondo esistenziale del fenomeno artistico e religioso.

Giacché *The Burning Fountain*, se può in ultima analisi prestare il fianco ad obiezioni di tipo shapiriano in quanto tende a confondere l'espressione religiosa con quella estetica, costituisce un esempio robusto di fenomenologia dell'esistenza, e al lettore attento non tarda a palesarsi come un equivalente americano dell'indagine condotta in Germania da Karl Jaspers e, per un altro verso, da Nikolai Hartmann (di cui vedi *Ethik*, uscita a Berlino nel 1926, ed *Aesthetik* del 1953, recensita da Friedrich Löw nel n. 23 di «Aut-Aut» - Milano, sett. 1954). Jaspersiana è l'impostazione ge-

nerale (v. capitolo primo: «Man's Threshold Existence»), che delinea la situazione umana come continua «esperienza di soglia» o «esperienza-limite», senza che peraltro il Wheelwright abbia attinto tale concetto alla «Grenzsituation» del filosofo tedesco. Tre sono le soglie fondamentali in cui si enuclea la dinamica dell'esistere umano: la soglia del tempo fra passato e futuro, la soglia del mondo fra io e realtà, e la soglia dell'invisibile, dove si affaccia una dimensione diversa e l'uomo sperimenta la propria condizione creaturale fra cielo e inferno, davanti a qualcosa come il «totalmente altro» di Rudolf Otto e Karl Barth. Anche il linguaggio del Wheelwright si atteggia in modi tipicamente jaspersiani: «C'è una terza dimensione dell'esperienza umana, un terzo persistente paradosso della situazione ontologica dell'uomo, e qui entriamo nella terra di confine in cui più che mai il nostro linguaggio quotidiano ha da naufragare» (*flounder*, cfr. il concetto jaspersiano del «naufragio», p. 14).

La Soglia, «in ciascuno dei suoi tre aspetti, è una situazione primordiale da cui nessuna creatura umana si ritrac mai per intero» (pag. 15), e comporta in sostanza l'esperienza del trascendente, che obbliga l'esistente a definirsi e ridefinirsi. Il trascendente non è dunque un Essere statico, ma una dimensione ulteriore che integra l'esistenza, come l'*Umgreifend* di Jaspers, e il rapporto conoscitivo si istituisce nell'intuizione. Nasce così il problema del linguaggio come organo di conoscenza, in cui Wheelwright, polemizzando col positivismo di I. A. Richards, distingue due «strategie»: l'etica (o pratica) e l'estetico-religiosa (o contemplativa). La prima si esplica nell'azione proiettata sul futuro, e cerca nelle cose appunto quello che sono; la seconda simboleggia, perché contempla nelle cose il loro stesso esorbitare dai propri limiti (intenzionalità del simbolo). Nel primo caso l'uomo si foggia un sistema di segni comunicativi avente valore di informazione; nel secondo, crea simboli adeguati all'esperienza «del profondo», e strutturati secondo una logica propria. Richards, in *Science and Poetry* e in *Principles of Literary Criticism*, aveva distinto un linguaggio

scientifico, fatto di «enunciati» (*statements*) verificabili, da un linguaggio metafisico e poetico, fatto di «pseudoenunciati» (*pseudo-statements*) che non avevano un termine di riscontro nella realtà oggettiva, ma esprimevano le emozioni del soggetto di fronte a quella realtà. Queste preoccupazioni neopositivistiche formano il bersaglio precipuo della critica di Wheelwright, il quale contesta il principio della verificabilità come criterio unico di conoscenza e si studia di dare alla sfera religiosa e a quella estetica una consistenza oggettiva. E qui, dove egli entra in lizza coi neopositivisti giostrando con le loro stesse armi — l'analisi semantica —, si precisa una fenomenologia del linguaggio che fa pensare all'Empson di *Seven Types of Ambiguity* e *The Structure of Complex Words*, ma più ancora allo Hartmann di *Ethik* ed *Aestethik*, per il quale i valori, pur esistendo per la coscienza, hanno una realtà oggettiva non riducibile alla logica normale, perché articolata in strutture «irrazionali» e apprezzabili solo intuitivamente.

Non è che il Wheelwright sia arrivato a queste posizioni seguendo le orme dei pensatori tedeschi sopra citati (anche se è indubbia nel suo caso l'assimilazione di un certo clima esegetico portato in America dai fenomenologi). E questo ci rende ancor più interessante il suo discorso, che, se ha l'aria di germinare da certe correnti della filosofia europea contemporanea, si mostra adattissimo, in sede ermeneutica, al clima della nuova poesia americana, come risulta dal saggio su Eliot («Pilgrim in the Wasteland») che giunge a coronare l'indagine teoretica, dopo altri saggi sulla tragedia greca.

Wheelwright parla di un uso logico o letterale del linguaggio, che parte dalle seguenti premesse: 1) *Distacco semantico* (= distin-  
guibilità del simbolo dal suo referente); 2) *Univocità* del significato o significati; 3) *Definitezza* del significato; 4) *Invarianza semantica*; 5) *Significanza bidimensionale* (= riferimento del segno all'una o all'altra, o a entrambe le caratteristiche dell'universalità logica e della particolarità esistenziale); 6) *Equivalenza di verità-valore* (= una proposizione vera è sempre vera, e se è falsa è sempre falsa, in qualunque contesto di proposizioni); 7) *Contraddittorietà e terzo escluso* (= se una proposizione è vera, il suo opposto è falso e non esiste

un terzo termine logico); 8) *Esplicabilità ideale* (= ogni proposizione vera ha un posto intelligibile e assegnabile in un sistema di proposizioni vere, ad alcune almeno delle quali è legata da implicazione stretta).

A questa dialettica formale, basata su postulati corretti ma impotenti a orientarci sulla natura profonda del reale, Wheelwright contrappone il linguaggio espressivo, articolato in otto principî antitetici ai postulati del linguaggio logico e quindi definibile come «translogico». Il primo di questi principî è quello della *significazione iconica* (= vi sono simboli aventi duplice valore, perché pur additando una realtà ulteriore si riferiscono largamente anche a se stessi). Si parte dal timore del fetuccio, dall'intuizione mitica si passa a quella estetica, e l'ultimo stadio è quello del misticismo, «dove non solo simbolo e referente, ma anche conoscente e conosciuto si fondono in un tutto inteso a se stesso. Però la contemplazione estetica è e dovrebbe essere a metà strada» fra il senso di alterità magica del primitivo e l'identificazione totale del mistico. «Così l'icona estetica ha la doppia caratteristica di essere la propria realtà ordinaria eppure adombra qualcosa di ulteriore ed inespresso» (p. 61). Al che si aggiunge che la duplicità o ambivalenza del simbolo espressivo «produce una tensione la quale è, al punto ottimale, un'armonia nella diversità, e la vita stessa della situazione estetica. Quindi, a differenza dei simboli logici, è impossibile sostituire un simbolo espressivo a un altro senza distruggere o radicalmente alterare il tessuto del significato. I significati espressivi, insomma, non sono stipulabili; non sono dati nella definizione, ma nel contesto» (*ibidem*).

Il secondo principio è quello della *plurisignation* o polivalenza semantica; segue quello del *soft focus* o sfocatura, per cui vi sono significati non suscettibili di definizione rigorosa, essendo sfumati ai contorni. Ciò non esclude, dice il Wheelwright, una precisione propria alla poesia e al linguaggio espressivo. Il quarto principio è quello del *contextualism*, per cui il simbolo espressivo è una controllata variabile semantica, che tende a mutare di senso entro certi limiti a seconda del contesto in cui è immessa. Abbiamo poi la *dimensionalità paralogica*, in quanto la percezione estetica conosce

«gangli di significato» estranei a quelli dell'universalità logica e della particolarità esistenziale. Di un cavallo, il poeta e il pittore esprimeranno qualcosa di più che la semplice «cavallinità» (= universalità logica o riconoscibilità pubblica del segno) e la semplice individuazione tempospaziale dell'*hic et nunc* (= *questo* cavallo). Esprimeranno una somma di esperienze non traducibili in formule date.

Il sesto principio si chiama del *tono assertorio*. Qui Wheelwright confuta la distinzione richardsiana fra enunciato scientifico oggettivo ed enunciato estetico soggettivo, e introduce un criterio più sottile. Mentre un enunciato letterale, secondo lui, asserisce sempre con forza piena, getta insomma tutto il suo peso nelle parole, un enunciato poetico, che consiste in un'articolazione di plurisegni, afferma con levità, in vari gradi. L'autore porta l'esempio del *nonsense-verse*, e sostiene che anch'esso ha una validità enunciativa, benché di ordine vago e generale. Il peso assertorio non va confuso con la forza espressiva della frase poetica, ma riguarda solo la sua letteralità.

C'è poi il principio del *paradosso* (e qui i *New Critics*, Cleanth Brooks in testa, non possono non applaudire l'Autore!), che rende possibile la validità linguistica di affermazioni contraddittorie, in netto contrasto col postulato logico della contraddittorietà. Il paradosso è un modo di penetrare le verità profonde; e le citazioni scelte dal Wheelwright a scopo illustrativo, dalla poesia di Eliot e dei metafisici, documentano a usura l'assunto. Si ha infine il principio del *mistero significante*, per cui la verità di un enunciato espressivo non si riduce all'evidenza delle sue eventuali parafrasi logiche, ma le trascende tutte, perché esorbita da ogni definizione. Mistero non è misticismo, per Wheelwright, ma trascendenza dell'oggetto intuito rispetto alle sue spiegazioni. Gli otto principi del linguaggio espressivo costituiscono altrettante «evasioni dalle strettoie dello stenolinguaggio», anzi liberazioni. *Le cœur a ses raisons...*

L'analisi prosegue con una anatomia dell'immaginazione poetica, che prende le mosse da Coleridge accettandone la tesi trascendentale della creatività ma si spinge a delineare quattro diversi modi

di esplicazione della facoltà creatrice. C'è, secondo il Wheelwright, un'immaginazione «confrontativa» che, intensificando il senso dell'essenza individuale, trasforma il rapporto uomo-mondo da un neutro «I-it» (io-ciò) in un personale «I-thou» (io-tu); c'è una modalità «distanziante» che costituisce l'oggetto poetico in una sorta di ironico mistero; c'è una fantasia «archetipica», che immette nella creazione poetica gli universali concreti del mito, e infine una immaginazione *metaforica* che unifica diversi oggetti d'esperienza e pensiero in un atto sintetico di percezione ideale, in cui i diversi termini posti in relazione funzionano nel rapporto senza fondersi o elidersi a vicenda, ma intensificandosi nella distinzione-unione.

Wheelwright è troppo avveduto per cadere nella trappola che attende al varco tanti suoi colleghi affascinati dalla sirena del mito e dell'archetipo junghiano, da Maud Bodkin in poi, e insiste che l'archetipo, entrando nella poesia, si trasforma assumendovi una fisionomia individuale. Si preoccupa inoltre di precisare che i quattro modi dell'immaginazione si esplicano in combinazione, che sono quattro aspetti della medesima attività, di cui l'uno o l'altro può prevalere senza cancellare i restanti. Ma tutta la sua indagine — che continua addentrandosi nei campi del mito, del rito e del dramma come germinazione rituale — si appunta sugli stretti rapporti che legano l'attività estetica all'atteggiamento religioso, senza dissipare sempre il dubbio che fra le due sussista una fondamentale identità. Schleiermacher, in *Reden ueber die Religion*, aveva risolto il problema facendo dell'arte l'espressione fantastica dell'intuizione religiosa, e qui non siamo gran che lontani da simile posizione. Direi che per il Wheelwright la distinzione fra arte e religione si fonda sull'atteggiamento del soggetto contemplante anziché sull'oggetto contemplato, che in sostanza è lo stesso. Il pregio della sua disamina sta nella finezza e profondità con cui illumina fenomenologicamente le strutture dell'oggetto estetico, trasportandosi dal piano filosofico a quello della critica testuale con notevole sicurezza di movenze. Le sue indicazioni sulla tragedia sofoclea e sulla poesia eliotiana hanno valore critico indiscutibile, mentre la sua critica del concetto di verità, di Dio e di logica dimostra un solido impianto filosofico, una

filosofia aperta. Il criterio della verità non è legato alla logica comune ma si impernia sull'assenso dell'io profondo, Dio è essenzialmente il margine infinito di possibilità che irrompe sull'orizzonte umano, la logica non si limita ai sillogismi. Il linguaggio ha fra l'altro una funzione metafisica, una portata ontologica e assiologica che si manifesta appunto nell'arte<sup>1</sup>.

Come appare ristretta, di fronte a questa apertura di pensiero, la reazione di Karl Shapiro! Nella sua preoccupazione di salvare l'autonomia del fenomeno poetico, egli giunge a respingere a priori ogni esegesi simbolica e a condannare poeti come Hart Crane proprio perché si mossero in un mondo di simboli. Ma che dire allora di Yeats, tanto più sistematico dell'americano suicida? E di Eliot? E di Joyce? E di Mann? E di Dante? Gli è che Shapiro, onesto critico e poeta, pensa alla mania di un simbolismo precostituito, oggi invalsa in tanti suoi confratelli d'arte americani, e vuol combattere una prassi poetica, ma così facendo, dimentica l'importanza di certe impostazioni teoretiche ai fini della comprensione totale dell'opera d'arte. Del resto, quando egli dice che il poeta, creando il suo oggetto, crea se stesso, non si avvicina alle tesi esistenziali che poi combatte acerbamente non appena risuoni la parola « simbolo » o « mito »? Il pregio del suo apporto sta nell'analisi del fattore ritmo come elemento genetico della poesia e nella cura con cui, distinguendo le varie attività della mente, egli evita di confondere arte, religione, etica e filosofia. Ma un'esclusiva preoccupazione del genere rischia di inaridire ogni ricerca e di ottundere ogni slancio penetrativo; mentre analisi come quella del Wheelwright, ad onta di tutte le ambiguità che ne possono germogliare, ampliano fatalmente il campo della conoscenza e della sensibilità critica. Andrebbero semmai corrette con l'ottima ricerca di Susanne Langer, che nella sua nuova opera sviluppa sul piano specificamente estetico la tesi già così efficacemente presentata in *Philosophy in A New Key*. Se Shapiro ha orrore della Scilla mitico-simbolistica (Wheelwright, Stauffer, Tindall, Van O'Connor, Wimsatt, etc.) e della Cariddi sto-

<sup>1</sup> Riscontri germinali di questo pensiero si trovano anche in Santayana (per il tono schiaramente esistenziale della sua estetica) e Whitehead.

rico-sociale (Dewey, Granville Hicks, Horace Gregory, e magari, sotto certi aspetti, Matthiessen), la Langer supera agevolmente il mal passo trasportando la concezione del simbolo a un livello più scaltrito, dove il pericolo di una confusione fra poesia e religione, così evidente in *Wheelwright*, sfuma d'incanto. Il grande amico-nemico di *Wheelwright* è Richards; quello della Langer è un altro neopositivista, Charles Morris, che con la sua teoria dei segni fornisce all'allieva di Ernst Cassirer un ottimo spunto critico iniziale. Il perno dell'attività umana è per Susanne Langer la simbolizzazione; essa ha ripreso in pieno il filo che guidò il defunto filosofo tedesco nel labirinto delle «forme simboliche», e così facendo integra al pari di Cassirer il trascendentalismo kantiano coi più squisiti apporti della fenomenologia. Mito, linguaggio e concetto erano per Cassirer le forme simboliche fondamentali; la Langer si sforza di delimitare una provincia autonoma per l'arte, combattendo la teoria dell'attività estetica come linguaggio per sostituirvi quella dell'astrazione simbolica. Il simbolo, per Susanne Langer, non è preesistente all'opera d'arte, ma è l'opera stessa compiuta; è un processo e uno sbocco, non un materiale più o meno grezzo. La poesia non è linguaggio, ma trasvalutazione del linguaggio; la letteratura non dev'essere trattata come «statement» o enunciazione comunicativa, bensì come simbolo ritmico. Ritmicità, spazio virtuale nelle arti figurative, «dominio etnico» nell'architettura, tempo virtuale nella musica, illusione magica nella danza — la pensatrice americana cerca dappertutto di sfatare il preconcetto dell'arte come raffigurazione di altro da sé, instaurando la tesi del sentimento obiettivato in forme simboliche. L'artista, in sostanza, non fa che togliere a spunto le varie strutture dell'esperienza esistenziale — spazio, tempo, forma, ritmo, etc. — spogliandole dell'attributo realistico per offrirle alla contemplazione come pura immagine. Il concetto di «illusione» opera in seno a questa teoria trapassando in quello di «apparizione» — ed è proprio qui che la Langer si allaccia, senza saperlo, alle teorie di un Hartmann e di un Heidegger, incentrate sul riscatto dell'idea di fenomeno dal marchio di illusorietà o irrealità. Fenomeno, per i tedeschi, è etimologicamente *manifestazione, ap-*

*parizione*; ma in loro il concetto è molto più chiaro che nella Langer, vincolata a residui di fenomenismo kantiano che le impediscono di liberarsi dal sussidio di un larvato concetto d'illusione. Illusione è termine fuorviante, perché ingenera il sospetto d'una mancanza o diminuzione di realtà; se la chiara ricercatrice avesse usato soltanto il termine «apparizione», sarebbe stata in grado di evitare molti punti dubbi. E per far ciò avrebbe dovuto accostarsi ai fenomenologi con maggiore risolutezza di quanto abbia fatto, senza peraltro rinunciare al concetto di creatività kantiana da lei così vivamente trasfuso, sulle orme del maestro Cassirer, in quello di simbolizzazione astraente. Merita una disamina a parte la differenziazione che la Langer introduce fra le varie arti, differenziazione tutt'altro che empirica e utilissima a bene intendere l'indole di ciascuna attività simbolico-estetica, perché si fonda su categorie esistenziali come spazio, tempo, comunità, magia. Gillo Dorfles discute, per esempio, la distinzione langeriana fra letteratura narrativa come *arte della memoria* e dramma come arte del *destino* o aspettazione incomibile; mi sembra però che questi spunti piuttosto goethiani non nuoccano alla comprensione del fenomeno letterario, anche se sotto il profilo strettamente filosofico si prestano a critiche. Saldo permane, in Susanne Langer, il concetto centrale di *forma*, che viene purificato dalle implicazioni formalistiche insite nelle stantie contrapposizioni e identificazioni di «forma e contenuto» per assurgere a *struttura* (pattern, structure). Ecco dove la Langer s'incontra con un pensatore d'altra origine come il Wheelwright, per non parlare del nostro Enzo Paci che in *Esistenza e Immagine* (Milano, 1948) lavorava già nello stesso senso, abbinando all'indagine teoretica una critica concreta dei testi moderni. Forma, immagine, struttura; abbiamo qui la possibilità di liberarci da molti equivoci critici e filosofici, come per esempio l'ossessione anticontenutistica che impedisce a tanti autori nostrani di uscire da un'astrattezza scontata per avvicinare l'opera d'arte nella sua vivente molteplicità concreta. «La forma è fatta di rapporti peculiari, che sono elementi formali della struttura, non contenuti» (pag. 52). — «Ecco dove sta l'«estraneità» od «alterità» che caratterizza un oggetto artistico. La forma

è immediatamente offerta alla percezione, eppure oltrepassa se stessa» (*ibidem*: e qui la Langer coincide appieno col Wheelwright e col suo senso del paradosso). — «In una cultura che abbia sede e tradizione propria, si evolvono certe forme basilari che rispondono al sentimento semplice, e sono quindi comprese da chi, mancando di fantasia creativa, adotta le idee correnti e mette in pratica quanto ha appreso. Ma in una società priva di basi e satura di influssi estranei, nulla rimane inviolato così a lungo da ridursi sotto il governo di un sentimento unico e chiaro ed esprimerlo veramente. Non ci sono semplici forme significanti da seguire, e da comporre con subitaneo lampo fantastico in grandi creazioni che si pongano in continuità coi principi familiari da esse trascesi...» (pag. 53) —. «Una cultura è fatta, in realtà, delle attività di esseri umani; è un sistema di azioni intrecciate e intersecate, un paradigma funzionale continuo» (pag. 96). Il concetto di forma, travalicandosi fenomenologicamente in quello di struttura, non si essicca ma ritrova il suo rapporto con la matrice sociale, e permette all'autrice, per esempio, di concepire l'architettura come espressione «etnica» pur nell'astrazione delle forme spaziali. Ancora una volta, l'incontro con certe posizioni del Wheelwright è evidente; sebbene nel Wheelwright si faccia valere soprattutto l'analisi del linguaggio, e nella Langer quella delle forme concrete extralinguistiche. Poco importa che l'uno mantenga l'espressione poetica nell'ambito d'un «linguaggio», seguendo il concetto di simbolo, mentre questo stesso concetto conduce l'altra a negare la funzione linguistica dell'arte, se per entrambi l'aspetto poetico del linguaggio trascende il piano dell'enunciazione logica (*statement*) sfociando in un «mistero» (Wheelwright) o «forma» (Langer) *significante*, irriducibile a parafrasi; il poeta, per la Langer, è importante per quello che *fa*, non per quello che *dice* — ossia la poesia è *translogica*, direbbe il Wheelwright<sup>2</sup>. Ma più ancora del Wheelwright, la Langer ci dà la possibilità di intendere il rapporto germinale fra espressione artistica e matrice socioculturale senza smarrire il senso della sua autonomia indivi-

<sup>2</sup> Cfr. il poeta A. Mac Leish: «A poem must not mean/ But be». È la tesi di un altro poeta americano — William Carlos Williams — per cui la poesia non è rappresentazione, ma *presentazione*.

duata. Le forme artistiche non nascono in un vuoto. L'autonomia dell'opera d'arte va paradossalmente congiunta a una data eteronomia, direbbe Luciano Anceschi; tra forma e matrice vi è un salto qualitativo, non un rapporto univoco di germinazione. Su un certo terreno, quando la ricerca amplia il suo orizzonte, Croce non può più aiutarci. L'importanza di lavori come quelli della Langer, del Wheelwright, del Tindall o del Feidelson (che in Poe, Whitman, Hawthorne e Melville ravvisa una fisionomia simbolica centrale, un archetipo determinante) non sta nella perfezione formale, nella inattaccabilità astratta, bensì nella vivezza delle proposte. Nella germinalità di prospettive critiche. A seguir Croce alla lettera, si finisce per irretirsi nel giudizio assiologico (poesia o non poesia?) respingendo in un limbo crudele tutte quelle zone, centrali o periferiche, in cui vanno trovate le radici e le componenti del fenomeno artistico. Non si parli più di «contenutismo» e si faccia della concreta indagine strutturale; si arriverà così al cuore della creazione artistica senza isterilirsi in astrazioni. Simbolo non è negazione della realtà, ma sua interrogazione, trasfigurazione e approfondimento; nella dimensione simbolica non bisogna vedere una molesta e ingombrante impalcatura estranea, bensì il palpito stesso del reale, la sua sistole e diastole, il suo alterno raccogliersi nella propria individualità ed espandersi oltre questa, nel riso del cosmo.

GLAUCO CAMBON

## LIONEL TRILLING: CRITICA E NARRATIVA

Nel quadro della letteratura americana l'opera di Lionel Trilling, critico e narratore, è venuta assumendo cogli anni una posizione particolare, sì da distinguersi nettamente fra quelle dei molti autori suoi connazionali che pure uniscono all'esercizio critico un'attività creativa. Tra critica e narrativa è peraltro la prima che ha valso finora al Trilling i maggiori riconoscimenti, sia per la sua maggior mole rispetto alla seconda, sia per certi caratteri di questa, che, come vedremo, le sottraggono il favore cui a nostro avviso avrebbe diritto secondo un metro puramente qualitativo. Un indice della crescente attenzione dedicata agli scritti critici del Trilling può aversi consultando le principali antologie di critica letteraria pubblicate negli Stati Uniti, alcune fra le quali giungono ad essere, per rigore ed intelligenza di selezione, autentici Gotha del «criticism» anglosassone; vediamo infatti come il Trilling, ancora escluso dal pletorico ma utilissimo studio dello Hyman (1948)<sup>1</sup> e dalla ottima silloge dello Stallman (1949)<sup>2</sup>, come del resto il Matthiessen — con il quale il Trilling ha in comune l'appartenenza al mondo accademico, il che può spiegare in parte, per chi conosca l'opposizione esistente tra «new critics» e «scholars», la sua esclusione da opere circoscritte di proposito ai primi —, figuri successivamente nella raccolta del Glicksberg (1951)<sup>3</sup>, in quella dell'Aldridge (1952)<sup>4</sup>, e sia infine prescelto da Clarence A. Brown, insieme con pochissimi altri, tra i quali il Blackmur, per rappresentare nella sua recente selezione «from three hundred years of American Criticism»<sup>5</sup> il fiore della critica americana contemporanea.

<sup>1</sup> Stanley E. Hyman, *The Armed Vision*, New York, 1948.

<sup>2</sup> *Critiques and Essays in Criticism: 1920-1948*. Representing the achievement of modern British and American critics, a cura di Robert W. Stallman, New York, 1949. Prefazione di Cleanth Brooks.

<sup>3</sup> *American Literary Criticism*, a cura di Charles I. Glicksberg, New York, 1951.

<sup>4</sup> *Critiques and Essays on Modern Fiction: 1920-1951*, a cura di John W. Aldridge, New York, 1952. Prefazione di Mark Schorer.

<sup>5</sup> *The Achievement of American Criticism. Representative Selections from Three Hundred Years of American Criticism*, a cura di Clarence A. Brown, New York, 1954. Prefazione di Harry H. Clark.

L'opera del Trilling deve la propria particolarità al fatto d'essere pressoché sola a svolgere in America quella che un recensore inglese ha definita come « the Arnoldian Function »<sup>6</sup>, richiamandosi al felice incontro con l'opera di Matthew Arnold fatto dal Trilling all'inizio della sua attività di critico; incontro il cui primo frutto, il lungo studio *Matthew Arnold* (1939), ha forse minore importanza, ad onta della sua mole, dell'influsso fecondatore e « all-pervading » che il pensiero dell'Arnold ha esercitato da allora sul critico americano. Nell'ambito anglosassone un simile ascendente può paragonarsi, per intensità e spazio di tempo superato fra la mente che dà e colei che riceve, a quello che il Coleridge ha avuto su I. A. Richards, ed i cui risultati positivi sono forse da ricercarsi più che nel *Coleridge on Imagination*, in cui, diremo col Leavis, « Dr. Richard's admiration for Coleridge and his use of him seem... to be quite unrelated »<sup>7</sup>, nei *Principles of Literary Criticism*, dove le citazioni dalla *Biographia Literaria* costituiscono la chiave di alcune fra le più complesse pagine del Richards. Per contro, mentre nel caso del Richards l'influenza sembra essere stata di concetti singoli, anche se numerosi — gli « invaluable » o « luminous hints »<sup>8</sup> cui l'autore dei *Principles* accenna più volte si riferiscono sempre a elementi isolati della teoria poetica del Coleridge — il Trilling ha assimilato dall'Arnold più l'atteggiamento di vigile consapevolezza, di diffidenza degli schemi culturali e sociali dove l'incomprensione della realtà dei rapporti umani, propria dei dottrinari, si sposa a una illiberale sfiducia nella possibilità d'autonomia e responsabilità della ragione, che non determinati criteri di critica letteraria; salvo a trarre implicazioni e sviluppi, vasti quanto personali, dal generico concetto arnoldiano della letteratura intesa come « criticism of life ». Alle risonanze dell'opera di Matthew Arnold accenneremo di volta in volta, secondo che, a nostro parere, possano avvertirsi esaminando partitamente le opere del Trilling;

<sup>6</sup> Norman Podhoretz, « The Arnoldian Function in American Criticism » (recensione a *The Liberal Imagination* del Trilling) in *Scrutiny*, XVIII, 1 (giugno 1951), p. 59.

<sup>7</sup> F. R. Leavis, « Dr. Richards, Bentham, and Coleridge », in *Importance of Scrutiny*, un'antologia di *Scrutiny* a cura di Eric Bentley, New York, 1949, p. 369.

<sup>8</sup> I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*, II ed., Londra, 1926, pp. 189 e 191.

ma noteremo ora come lo studio dell'Arnold abbia probabilmente contribuito a fissare l'orientamento del Trilling in una direzione europea, sia per ciò che riguarda la sua sfera di interessi — intendiamo con ciò la sua preferenza per temi di chiara origine europea, ma trapiantati nella cultura americana — sia per quanto si riferisce ad autori studiati e usati come *touchstones* nell'esercizio critico<sup>9</sup>; il che non significa che la sua opera non presenti caratteri inconfondibilmente americani, donde, a maggior ragione, il suo valore per la cultura di qua dall'Atlantico.

Non diremo cosa nuova osservando che, quanto maggiore nel critico la genericità dell'atteggiamento, indice sempre di una irriducibile molteplicità di interessi, tanto maggiore è la sua necessità di scegliersi una tecnica di lavoro che gli permetta di concentrare tale molteplicità sull'oggetto specifico della ricerca, di modo che la sua analisi possa farsi progressivamente più insinuante e approfondita; pensiamo qui, come immagine di comodo, al cuneo, e alle leggi che ne governano l'efficacia di penetrazione. Nel Trilling l'equivalenza di molteplicità di interessi e genericità di atteggiamento è evidente già nei primi saggi, ma ad essa non pare accompagnarsi una definita consapevolezza del rapporto direttamente proporzionale che occorre sussista tra ampiezza frontale dell'apparato critico, in senso ideale, e potere di penetrazione dello strumento a mezzo del quale esso trova applicazione; se, come pare non vi sia dubbio, il processo essenziale della critica letteraria ha da essere di comparazione e di analisi, piuttosto che di riferimento d'un'opera a certi dati del vivere sociale. La distinzione è pertinente, dato che consente di notare, nel caso del Trilling, come la carenza metodologica ponesse fin dall'inizio le premesse per una suddivisione categoriale dei suoi scritti, dipendente in primo luogo dal loro oggetto: o l'opera in concreto, o i suoi rapporti con l'ambiente sociale e culturale (due aggettivi che in Trilling

<sup>9</sup> E' noto come la questione dell'interazione culturale fra Europa ed America sia oggi in primo piano sulla scena culturale americana. Si veda *The American Writer and the European Tradition*, un'antologia dei primi tentativi di sistemazione critica di tale questione, edita a cura di M. Demy e W. H. Gilman, Minneapolis, 1950. Il Trilling vi figura con il saggio «Contemporary American Literature in its Relation to Ideas». (In *The Liberal Imagination* lo stesso saggio s'intitola «The Meaning of a Literary Idea»).

vanno spesso insieme), o, più genericamente ancora, i rapporti fra società e cultura che rendono possibile e valida l'opera letteraria. Tale suddivisione potrebbe condurre, alla luce di quanto detto sopra, a un frettoloso giudizio di valore, negativo, su tutte tre le categorie, poiché risulterebbe per ognuna che o il Trilling non possiede una *bag of tricks* adeguata per operare sull'oggetto prescelto, o questo non rientra propriamente nel campo della critica letteraria; ma è tale la sensibilità del Trilling nell'interpretare<sup>10</sup> l'oggetto, e tanta la ricchezza dei suoi riferimenti al dato sociale, da farci considerare se non sia opportuno ammettere nel caso specifico che la critica può estendersi sino a comprendere anche tal genere di riferimenti, giungendo così a includere le due ultime categorie di scritti del Trilling, che a rigore dovrebbero restarne fuori; per le quali, tuttavia, dovremo mutare l'espressione «critica letteraria» in quella ben meno specifica di «critica delle idee contenute nella espressione letteraria, o a questa riferentisi». Ciò aprirebbe la strada a un successivo giudizio di valore, più cauto e sfumato: nel quale si terrà presente, per la prima categoria di scritti del Trilling, che nessun esercizio interpretativo può supplire all'assenza, o all'inadeguatezza, d'uno strumento d'analisi; e per le altre due, che la critica «delle idee», quando svolta con la preparazione ed i mezzi intellettuali del Trilling, ha una sua funzione chiarificante e stimolante che ne fanno, non certo un sostituto, ma bensì un'utilissima integrazione e appunto estensione della critica più specificamente «letteraria».

Sul terreno della pratica, il non avere una propria tecnica d'indagine ha portato il Trilling a fare uso alterno, talvolta simultaneo, e sempre cautissimo, di varie tecniche elaborate dal «modern criticism», nelle quali confluiscono molti elementi tratti dalle scienze sociali, dalle varie scuole di psicologia, e dalla semantica, accanto ai tradizionali sistemi storici e filologici. Spostandosi la trattazione dalla questione di metodo alle singole opere, avremo modo di notare a quali di tali tecniche il Trilling maggiormente ricorra, e fino a qual punto queste sopperiscano alla mancanza d'una tecnica personale, organica, e polivalente.

<sup>10</sup> Qui e altrove il termine 'interpretare' è usato nell'accezione originale di 'attribuire significati' piuttosto che in quella corrente di 'rivicare significati reconditi'.

Nel *Matthew Arnold* il Trilling dichiara il tema che con varie modulazioni resterà centrale all'intera sua opera: la perdita di flessibilità della mente liberale (termine da intendersi sempre nel significato americano), cui non può porsi rimedio che con un accorto ritorno alla «complexity», «difficulty», «possibility», e «variety», termini tutti che, frequentissimi nei suoi scritti, sono insieme «the marks of Mr. Trilling's mind» e «the burden of his song», come noterà più tardi il Lewis recensendo *The Liberal Imagination*<sup>11</sup>. Ciò che lo induce a studiare l'Arnold, e che può spiegare la fertilità dell'incontro, è il senso d'una complessa affinità tra le proprie naturali reazioni a certe tendenze del mondo americano e quelle più informate che l'Arnold opponeva a determinati fenomeni della società inglese ed europea del suo tempo. La preoccupazione del critico inglese era di render chiaro ai contemporanei quali fossero i pericoli dell'azione non ragionata, dell'adozione di determinati principi senza valutare a priori le conseguenze di pensiero e di pratica che ne sarebbero inevitabilmente discese; e ciò, scrive il Trilling, non perché l'Arnold dissidasse dell'azione in sé, ma:

only because he knew that action is not always itself — that it goes beyond itself, becomes a means of faith, a way of escaping thought and what seem to be the humiliations of necessary doubt<sup>12</sup>.

Oggi, in un'epoca in cui gli intellettuali:

are often called upon to question their intellect and to believe that thought is inferior to action and opposed to it, that blind partisanship is fidelity to an idea, Arnold has still a word to say — not against the taking of sides but against the belief that taking a side settles things or requires the suspension of reason<sup>13</sup>.

Questi passi ci paiono confermare che l'interesse del Trilling, avente origine in un'affinità prima sentita e poi articolata in concetti nei quali sembra riflettersi il «little gift for consistency or for defi-

<sup>11</sup> R. W. B. Lewis, «Lionel Trilling and the New Stoicism», in *The Hudson Review*, III, 2, (Summer 1950), p. 313.

<sup>12</sup> L. Trilling, *Matthew Arnold*, II ed. accresciuta, New York, 1942, pp. 10-11.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 11.

nition»<sup>14</sup> che l'Eliot rimprovera all'Arnold (riprendendo un giudizio del Robertson), si volge all'atteggiamento latamente «politico» dell'autore di *Culture and Anarchy*, a preferenza di altre espressioni più nette del suo pensiero. Tale orientamento si riproduce nell'indirizzo dell'opera, dove sia nei «poems» che negli scritti teologici e filosofici dell'Arnold non vengono ricercati tanto i valori ad essi rispettivamente pertinenti, quanto i diversi gradi di sviluppo delle idee che l'Arnold aveva non esattamente sulla politica o sulla cultura, ma diremmo sulla politica della cultura — idee che ci sembra invece del tutto legittimo ricercare, ad esempio, in *Culture and Anarchy* o nei *Reports on Elementary Schools*. Non ci dorremo troppo per quanto riguarda le due ultime categorie, dato che in merito ci pare sempre valido, anche qui, il giudizio dell'Eliot, seppur peccante di crudezza — «in philosophy and theology he was an undergraduate»<sup>15</sup> — ma riteniamo che la poesia dell'Arnold valga ancor l'attenzione di essere considerata per ciò che è, e non per ciò che rappresenta; e abbiamo qualche dubbio che al giudizio estetico possa sopperire il lettore, una volta avvertito che esso non si trova nell'opera — come il Trilling sembra voler dire in prefazione<sup>16</sup>.

È nelle pagine in cui esamina ciò che M. Arnold intendeva per «criticism» che il Trilling mostra d'aver incontrato l'oggetto che gli è congeniale, ponendosi in proficuo rapporto simbiotico con l'autore studiato. La persistente «vagueness» del suo atteggiamento critico appare evolversi in una dialettica plasmata su quella dell'Arnold, dove il rifiuto di assumere una polarità definita garantisce il continuo «intercourse» fra gli opposti, funzione vitale per una società liberale che intenda mantenersi e svilupparsi in uno stato di buona salute. Il «criticism of life», che il Trilling tende a interpretare nel senso suaccennato di «critica delle idee», è l'attivatore principe di tale funzione, e le generalizzazioni di cui si vale si giustificano in quanto sono prodotte dalla sua necessaria obiettività, che

<sup>14</sup> T. S. Eliot, «Arnold and Pater», in *Selected Essays*, III ed. accresciuta, Londra, 1951, p. 431.

<sup>15</sup> T. S. Eliot, «Matthew Arnold», in *The Use of Poetry & the Use of Criticism*, Londra, 1933, p. 105.

<sup>16</sup> L. Trilling, *op. cit.*, p. 4.

accoglie in sé, diluendole, le istanze specifiche e contrastanti formulate dagli estremi. Il Trilling vede nel seguente passo, dalla I serie degli *Essays in Criticism*, la chiave del metodo di M. Arnold, e la definizione apparirà altrettanto valida per le parti più vive della sua critica:

[Criticism] must be apt to study and praise elements that for the fulness of spiritual perfection are wanted, even though they belong to a power which in the practical sphere may be maleficent. It must be apt to discern the spiritual shortcomings or illusions of powers that in the practical sphere may be beneficent<sup>17</sup>.

Posizione dialettica, e programma, che nel contesto in cui sono avanzati illuminano con quello dell'Arnold il verso umanistico del pensiero del Trilling, e, in termini politici, la sorvegliata tendenza centrista del suo liberalismo.

L'intento dell'opera, ci avverte l'autore nell'*Introductory Note*, non è soltanto di illustrare il pensiero dell'Arnold, ma pure «to relate it to the historical and intellectual events of his time»<sup>18</sup>; proposito di critica storica il cui risultato, contraddicendo l'assunto, dovrebbe tuttavia essere «a biography of Arnold's mind»<sup>19</sup>. Il procedimento seguito per ottenere tale risultato ci pare derivare chiaramente dal metodo di alternare panorami storico-sociali dell'epoca studiata, a vari «summaries», «translations» e insomma parafrasi delle opere in esame, di cui Edmund Wilson ha fatto spessissimo uso, e, talvolta, abuso. Redigendo i «summaries» il Trilling dà prova di una coltissima abilità nel selezionare e condensare gli elementi significanti di un'opera, anche se i suoi «summaries» risultino eventualmente «a little dull», com'ebbe ad osservare lo stesso Wilson<sup>20</sup>; ed i suoi scenari attestano d'un talento di storico che si dimostra eccezionale nel capitolo su «The Failure of Middle Class», il quale è inteso a provvedere un aconciu *background* di moti social-

<sup>17</sup> L. Trilling, *op. cit.*, p. 205; citato da *Essays in Criticism: First Series*, di M. Arnold, p. 34.

<sup>18</sup> L. Trilling, *op. cit.*, p. 7.

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> Citato da S. E. Hyman, *op. cit.*, p. 20.

politici a *Culture and Anarchy*. Ciò che si ha l'impressione non vi sia affatto è una relazione qualsiasi tra tale sfondo e il pensiero dell'Arnold; questo ci è mostrato sapientemente in tutta la sua «complex unity», in tutte le sue sfaccettature, e, ci si passi l'immagine, si fa quasi figura, nobile, un po' *priggish*, ma astratta, come librata nel cielo dell'epoca; dietro di essa v'è un ricco scenario di eventi e di moti virtuali e potenziali della società inglese di allora, e tra questo e la figura in primo piano passano a intervalli altre figure, alcune confuse, come Arthur Hugh Clough, l'amico del giovane Matthew, altre più nette, il padre Thomas, Newman, il vescovo Colenso. La ragione di questo vuoto scenico ci pare risiedere nell'avere scambiato il concetto di *medium*, nel quale l'individuo è immerso ed in processo di interazioni, come un organo nel liquido interstiziale, con quello di *background*, rispetto al quale la figura studiata assume fatalmente il rapporto fittizio esistente tra personaggio e scenografia teatrale; scambio frequente, e pernicioso, in varie forme della critica storica, dato che conduce a falsare in senso meccanicistico il fatto fondamentale che l'individuo è «an inextricable tangle of culture and biology»<sup>21</sup>, postulato altrove dal Trilling medesimo. La frizione che costantemente si rinnova tra «culture» e «biology» — usiamo i termini inglesi per la loro maggiore latitudine di significato — trova espressione non altrimenti che nel dato biografico, il solo elemento attraverso cui si possa «to relate» vitalmente, e non meccanicamente, una forma di pensiero agli eventi del suo tempo. Nel *Matthew Arnold* i dati biografici sono volutamente scarsissimi, sebbene non manchino circospette applicazioni della psicanalisi — che inclinano a essere, osserva lo Hyman in una breve nota sul Trilling, «always tentative, half-hearted, and sometimes stillborn»<sup>22</sup> — e il distacco, anziché la relazione, tra pensiero ed eventi appare stereoscopicamente evidente. La tecnica del critico non ha sorretto il proposito, benché occorra dire che dinanzi a propositi consimili molti critici e storici sono restati in ultimo con una messe ben meno copiosa di quella raccolta dal Trilling.

<sup>21</sup> L. Trilling, «Freud and Literature», in *The Liberal Imagination*, New York, 1950, p. 57.

<sup>22</sup> S. E. Hyman, *op. cit.*, p. 159.

Con il *E. M. Forster* (1943), opera di minore impegno e ricchezza della precedente, ma più di quella centrata e compatta, la formulazione dei temi principali nel pensiero del Trilling raggiunge un grado di relativa chiarezza che resterà in molti casi insuperato; l'asse attorno a cui essi ruotano si concreta definitivamente nell'arnoldiano ripudio degli estremi, che trova in una frase del Forster una nuova e suggestiva espressione: «I do not believe in Belief»<sup>23</sup>. Come per il *Matthew Arnold*, la scelta dell'autore studiato appare singolarmente felice, non spiegabile nuovamente che con il senso di una intima, molteplice affinità, seppure questa finisca col risultare a volte più «veduta» che «sentita»; e l'intento di sostituire, all'immagine di un Forster superficiale e ignaro dei «trends» sociali della sua epoca, la figura di un autore saldamente consapevole della crisi dello spirito liberale e impegnato con la sua arte ad opporvisi, indica di per sé una propensione al «counter-statement» che avrà in saggi come «The Princess Casamassima» e «The Bostonians», volti a rivalutare ampiamente le due opere contro il giudizio dei maggiori studiosi del James, esempi clamorosi. La prefazione — «Forster and the liberal imagination» — che anticipa nel titolo e nell'argomento la posteriore raccolta di saggi, è imperniata sui problemi della «liberal mind». Il pensiero liberale soffre di sclerosi, di luoghi comuni tanto più pericolosi alla sua vitalità perché spesso accettati con indifferenza. Per riassumerli può essere utile un passo che indica a un tempo il male e il genere di «capacità» intellettuale da cui può venire il rimedio:

The liberal mind is sure that the order of human affairs owes its simple logic; good is good and bad is bad. It can understand... the moods of optimism and pessimism, but the mood that is the response to good-and-evil it... cannot understand. Before the idea of good-and-evil its imagination fails; it cannot accept this improbable paradox<sup>24</sup>.

È tale qualità a un tempo intellettuale e spirituale, di contenere insieme «two opposed ideas in the mind, at the same time, and

<sup>23</sup> L. Trilling, *E. M. Forster*, Norfolk, 1943, p. 172.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 14.

still retain the ability to function»<sup>25</sup> che il Trilling giudica essenziale per provvedere al liberalismo una critica dall'interno, atta a depurare il suo viziato apparato circolatorio, e che lo porta a studiare ed ammirare autori come il Forster, Scott Fitzgerald, Mark Twain, ed Henry James, nelle opere dei quali essa appare operante in massima misura.

In *The Liberal Imagination* (1950) si porrà il problema di che cosa il Trilling intenda per realtà. Connesso con attributi diversi — «*reality principle*», «*material reality*» — più spesso solo, il termine ricorre con frequenza in tutti i saggi ivi raccolti, con un massimo in «*Reality in America*», senza che giunga mai a catalizzarsi in un concetto auto-giustificantesi; lo stesso può dirsi per i saggi riuniti in *The Opposing Self* (1955). Nel *Forster* v'è una formulazione precisa ma del tutto inedaguata a reggere il peso dei riferimenti successivi dell'autore: «*reality is the word we use for what can relied on, felt, pushed against. It is what is thick, and lasts*»<sup>26</sup>. Per il resto, constateremo col Lewis, «*he conceals it so gracefully. It evidently touches mind as well as matter, morality as well as economy: ...it contains multitudes, it contradicts itself*»<sup>27</sup>. Senza pretendere a un rigore fuori luogo, parrebbe che l'idea della realtà in Trilling possa configurarsi meno vagamente se si accostano i due temi serpeggianti per tutta la sua opera critica e narrativa: la morte, il concetto del non-esistere, che nel *Matthew Arnold* gli fa dedicare due lunghi capitoli all'influsso sull'Arnold dell'*Obermann* di Senancour, e che si pone in primo piano in molti saggi, nei racconti, nel romanzo; e il senso del condizionamento operato sull'individuo, prima che dalla società, dall'universo — tema che, presente in quasi ogni saggio, è svolto con deliberata ampiezza in *The Opposing Self*, e nella narrativa si avvolge al primo in modi non sempre evidenti. Quanto sia vasto il suo concetto di condizione il Trilling prova ad esempio con l'asserire che l'eroicità spirituale di Keats, di Jane Austen, sta nell'aver riconosciuto «*the fact that spirit is not free*,

<sup>25</sup> La frase è di F. Scott Fitzgerald. Citata dal Trilling a p. 237 di *The Liberal Imagination*, nel saggio dedicato a tale autore.

<sup>26</sup> L. Trilling, *E. M. Forster*, p. 77.

<sup>27</sup> R. W. Lewis, *art. cit.*, p. 314.

that is conditioned, that is limited by circumstance»<sup>28</sup>. E la limitazione, la condizione veramente «essenziale» che opponendo all'attività dello spirito un termine invalicabile ne stabilisce il valore immanente è la morte: morte e condizione, questa nei suoi vari gradi dall'universale all'individuale — lo spirito può essere condizione a se stesso, — si identificano come manifestazioni di un principio metafisico, sono la *realità* che permea il vivere attribuendogli significato e valore intransitivo. Fu ancora in Forster che il Trilling trovò il concetto le cui variazioni e implicazioni egli ripete di continuo come epitetti, o concrezioni, della realtà ch'esso esprime: «Death destroys a man, but the idea of death saves him»<sup>29</sup>. La condizione-realtà diventa latrice di grazia.

Una simile elevatezza, o forse astrattezza, di visione, partecipa con i suoi riflessi metafisici della miglior tradizione umanistica anglosassone, e, quando ad essa si venga ad intrecciare per naturali sviluppi logici l'inclinazione a una superiore *apatheia* (si veda «Wordsworth and the Rabbis», e nell'insieme tutto *The Opposing Self*) ci pare risulti in un atteggiamento che possiamo indurci a definire, col Lewis, come neo-stoico, o, più comprensivamente, neo-classico; intreccio di motivi, e di mediati sentimenti, già espresso da un altro umanista, Irving Babbitt, in una forma singolarmente arnoldiana che forse non spiacerebbe ad Trilling, cui certo s'attaglia:

...the neo-classicist is... related to the ancient humanist by his horror of one-sidedness, of all that tends to the atrophy of certain faculties and the hypertrophy of others, by his avoidance of everything that is excessive and over emphatic; and, inasmuch as it is hard to be an enthusiast and at the same time moderate, by his distrust of enthusiasm<sup>30</sup>.

Come accennato altrove, in termini politici l'orientamento del Trilling appare naturalmente centrista, e noteremo che al centro appunto convergono ormai sia il neo-liberalismo che il neo-conser-

<sup>28</sup> L. Trilling, «Mansfield Park», in *The Opposing Self*, New York, 1955, p. 207.

<sup>29</sup> La frase è tratta dal romanzo *Howards End*, del Forster. In E. M. Forster il Trilling la cita due volte, a p. 23 e p. 42, e la si trova spesso nei saggi.

<sup>30</sup> Irving Babbitt, «What is Humanism?», in *Literature and the American College*, Cambridge (USA), 1908, p. 21.

vatorismo americani. È un fatto che scrittori conservatori, tra i quali il Kirk<sup>31</sup>, non hanno mancato di rimproverare al Trilling le opinioni para-politiche esposte nella prefazione a *The Liberal Imagination*, ma si tratta di non aver inteso il contesto. Due passi del Glicksberg, che nella breve prefazione al saggio del Trilling incluso nella sua silloge pare aver visto meglio del Kirk, sono forse sufficienti a chiarire come non sia il caso di insistere sugli aspetti strettamente politici dell'opera di questo autore:

The only trouble with Trilling's liberalism is that it remains abstract, almost disembodied, without ever making close contact with the earth of experience and the specific necessities of our social existence.

Though he underscores the connection between literature and politics, he uses « politics » in the wider sense, as the politics of culture, the organization of human life toward one end<sup>32</sup>.

Il fatto che il pensiero del Trilling tenda a presentarsi in ogni manifestazione con l'intera sua costellazione di idee legittima su un altro piano il nostro iniziale « distinguo ». Quando l'oggetto, come spesso accade a una singola opera letteraria, non è in grado di sopportare il peso di simile cosmo ideale la critica del Trilling resta lontana dai migliori esempi americani, non meno delle prove del Matthiessen con cui è più affine. Talvolta l'amore del « counter-statement », il rifiuto della formula altrui, sembra tradire il Trilling, e vedendo come « The Immortality Ode » — una lunghissima e serrata analisi testuale, in cui le tecniche di William Empson, di Kenneth Burke e della psicoanalisi sono usate e integrate a vicenda con indiscutibile maestria — sia diretta non a un giudizio di valore ma unicamente a rovesciare l'affermazione di Dean Sperry che tale Ode è « Wordsworth's conscious farewell to his art », vien da dire con il suo Arnold che « genius has been too busy there ». I saggi su Keats e Orwell non screditano nell'insieme i recensori che han parlato a loro proposito di « platitudinous views »<sup>33</sup>, e il parallelo Dick-

<sup>31</sup> Russell Kirk, *The Conservative Mind*, II ed. riveduta, Chicago, 1954, pp. 423-424.

<sup>32</sup> Charles I. Glicksberg, *op. cit.*, pp. 547-548.

<sup>33</sup> Vivien Mercier, « The Modern Writer's Quarrel with his Culture », (recensione di *The Opposing Self*) in *The Commonwealth*, 4 marzo 1955.

ens-Dante e Little Dorrit-Beatrice, e ancor più il rapporto steso tra Wordsworth ed i Rabbis, fan venire a mente il detto di Eliot, che «interpretation is always producing parts of the body from its pockets, and fixing them in place»<sup>34</sup>. Ma dove l'argomento regge, per la sua stessa genericità, e dalla pseudo critica letteraria si passa a una autentica critica delle idee, il Trilling offre risultati di valore probante. In «Freud and Literature» e «The Kinsey Report», due esempi rimasti finora unici di riflettuta reazione ai pericoli non della scienza ma dello scientismo; in «Manner, Morals, and the Novel» e «The Meaning of a Literary Idea», dove sono studiati i fenomeni sociali che favoriscono od ostacolano l'origine del romanzo, e in alcuni altri saggi di *The Liberal Imagination*, ci troviamo dinanzi ad espressioni di un talento giunto a un grado mirabile di equilibrio tra «biology» e «culture».

\* \* \*

Il rapporto tra critica e creazione in un unico autore non è stato oggetto finora di studi esaurienti, sebbene la questione sia variamente intesa e sentita, specie dagli autori che uniscono come fatto consueto le due attività. T. S. Eliot tra gli altri accenna spesso nei suoi saggi alla superiorità del «conscious poet», nonché della critica che l'autore esercita sulle proprie opere anziché sulle altrui; e in *The Achievement of T. S. Eliot* l'opera critica e quella poetica dello stesso Eliot sono vedute dal Matthiessen per la prima volta, in contrasto con l'uso, come rami biforcantisi da un unico tronco, la personalità totale dell'autore. Tale concetto s'è ormai generalizzato, quantunque il rapporto tra i due «rami» si presenti assai diverso da caso a caso; in Eliot la biforcazione è nettissima, tanto da giustificare in parte chi la vide come frattura; in altri l'uno dei rami pare ritorcersi a un dato punto sull'altro e influenzarne vistosamente lo sviluppo: si veda un esempio di ciò in *Towards a Better Life* — salvo errore il solo romanzo di Kenneth Burke — il cui interesse proviene dall'essere una sorta di teatro sperimentale per le teorie preferite dall'autore-critico, quelle circa «l'azione simbolica». In Lionel Trill-

<sup>34</sup> T. S. Eliot, «The Function of Criticism», in *Selected Essays*, cit., p. 33.

ing, scrittore splendidamente monotono, l'origine comune e la stretta affinità delle due espressioni sono evidenti al primo sguardo, ed i temi i problemi l'atteggiamento che abbiamo tentato di illuminare nell'opera del critico si ritrovano puntualmente nel romanzo e nei pochi racconti di cui consiste finora la sua opera di narratore. Come il Trilling concepisca il rapporto tra critica e narrativa ce lo dice egli stesso: « [the novel] is the form which provides the perfect criticism of ideas by attaching them to their appropriate actuality »<sup>35</sup>.

La « appropriate actuality » alle idee cardinali del Trilling — « complexity » e « flexibility » come rimedio alla pericolosa sclerosi del pensiero liberale — è realizzata compiutamente nel romanzo *The Middle of the Journey* (1947) ponendo l'azione verso il 1935, e affidandola a un gruppo di liberali di New York in vacanza nel Connecticut. La polemica contro l'ortodossia conservatrice degli Umanisti, in quell'epoca ormai sul finire, aveva condotto lentamente i liberali a irrigidirsi a loro volta in un'ideologia sfiorante il dommatismo. Dall'inizio della depressione economica taluni precetti marxisti avevano su di essi un influsso piuttosto sensibile, specie sui giovani della generazione di mezzo. La giovane signora Crooms personifica in modo affatto adeguato tale tendenza, che l'Hoffmann vede giustamente come una « oversimplification of all social and moral values »<sup>36</sup>; e diversi gradi di « oversimplification », che sappiamo costituisce il bersaglio preferito dal Trilling, sono rappresentati attorno a lei dal marito, dal ricco Kermit Simpson, e da Maxim, il comunista transfuga. Il conflitto tra la rigidità attuale e l'esigenza di flessibilità si svolge ed esprime attraverso la coscienza di John Laskell, il protagonista convalescente cui la gravissima malattia ha ridato elasticità intellettuale e freschezza di percezione, e tutta l'azione è « veduta » con i suoi occhi, senza il minimo spostamento del punto di vista dall'interno all'esterno: tecnica di alto rendimento suggestivo, variante della narrazione in prima persona, che nel modo in cui è applicata dal Trilling appare discendere da Henry James,

<sup>35</sup> L. Trilling, « Art and Fortune », in *The Liberal Imagination*, cit., p. 276.

<sup>36</sup> Frederick J. Hoffmann, *The Modern Novel in America: 1900-1950*, Chicago, 1951, p. 196. Le due pagine che l'autore dedica a *The Middle of the Journey* rappresentano finora, a nostra conoscenza, il più lucido apprezzamento di tale romanzo.

in particolare dalle sue celebri Prefazioni. Il doppio artifizio, di introdurre nello spigoloso mondo dei sani la morbidità d'un convalescente, e di registrare l'accadimento dell'azione solo nella coscienza di questo, consentono al Trilling di costruire il romanzo per sezioni interne, ognuna giustificata dall'appoggio che dà e riceve dalle altre, e componentisi quindi in un'architettura dove azioni e reazioni si elidono in un equilibrio del tutto autonomo; non necessitante, cioè, di alcun intervento correttivo da parte dell'autore o del lettore. Non vorremmo farci condurre lontano da una discussione sul personaggio, ma quanto detto significa in altre parole che anche se i «characters» di *The Middle of the Journey* rimangono piuttosto tali, le idee che essi dibattono hanno una loro intima verità ed autonomia; notazione forse inutile per chi consente in un esempio classico che l'astratto Ismael è poeticamente vero quanto, se non più, il reale Ahab. Certo questo John Laskell, nella cui coscienza vediamo mediarsi sull'istante in parola e pensiero ogni sentimento e ogni immagine, è terribilmente intelligente, ed i suoi amici non gli sono molto da meno; seguire i loro discorsi, così complessamente adulti, è una fatica che richiede pazienza e cultura, e ricorda come il neo-umanesimo sia in senso lato, non diversamente dall'antico, aristocrazia; ma superato il travaglio della comprensione, il rarefatto piacere che si trae da questo romanzo è un'esperienza davvero *worth while*. Non dello stesso parere, tuttavia, sono stati finora buona parte dei critici americani, cui pare dar ombra in ispecie la selezione che la prosa «adulta» del Trilling opera inevitabilmente sui lettori.

Indicare altri temi di *The Middle of the Journey* significherebbe ripetersi, per ragioni già esposte; v'è tuttavia da rilevare come l'intreccio e il modo di presentazione di quelli principali risalgano ad un precedente racconto del Trilling, *The Other Margaret* (1945). In esso come nel romanzo uno dei pericoli dell'«oversimplification» sta nel vedere i «lower people» in chiave sentimentale, sia considerandoli depositari d'una superiore dignità o realtà, sia credendo che la loro condizione sociale li assolva dalle responsabilità della vita morale: la bimba Margaret del racconto, ed il suo atteggiamento crudamente razionalistico (e perciò sentimentale) verso la domestica

negra dal suo stesso nome si ripetono nella figura di Nancy Crooms e nella sua condiscendenza verso Duck l'operaio; e in entrambi i casi la loro immaturità vien giudicata alla luce dell'idea della morte, che Laskell ha visto vicina e poi desiderata, mentre Stephen Elwin, il personaggio centrale — o meglio la «coscienza» — di *The Other Margaret*, ne è consapevole attraverso una frase di Hazlitt che di continuo gli ritorna a mente: «No young man believes he shall ever die». Si veda nel romanzo l'articolo su Billy Budd, e nel racconto questo passaggio cruciale:

It seemed to him... that in the aspect of his knowledge of death, all men were equal in their responsibility. The two bus conductors, Lucy's and his own, the boy with his face contorted..., Margaret the maid with her genteel malice — all of them, quite as much as he himself, bore their own blame. Exemption was not given by age or youth, or sex, or color, or condition of life<sup>37</sup>.

Nitida versione letteraria del concetto metafisico di condizione che nei saggi, in varie forme, aveva fatto scrivere al Trilling che la responsabilità non può deporsi alla porta del «social order», e che si ritrova nelle discussioni fra studenti del racconto *Of This Time, Of That Place*; nel quale l'«oversimplification» è vista come un'alienazione che può farsi irresponsabile sia per eccesso — il dinamico e positivo Branton — che per difetto — il saturnino Tertan.

Una nota a parte merita un certo aspetto della critica «arnoldiana» del Trilling, così come svolta, può dirsi crediamo senza arbitrio, nella sua narrativa. «To discover and define... the dominant tendency of his age»<sup>38</sup>, è una parte del programma critico di Matthew Arnold che il Trilling sembra aver applicato nella narrativa con non minore successo che nei suoi saggi migliori. I tipi, non ancora individui, che figurano centralmente in quella paiono anticipare la lenta emergenza nella società americana d'un nuovo tipo umano, più cauto, ricettivo, più complesso e maturo dell'attuale; la

<sup>37</sup> L. Trilling, «The Other Margaret», in *Stories in the Modern Manner* (un'antologia dalla *Partisan Review*, dove il racconto fu pubblicato la prima volta nel 1945), New York, 1953, p. 123.

<sup>38</sup> L. Trilling, *Matthew Arnold*, cit., p. 159.

rigidità spirituale dei Crooms si va articolando nella più plastica umanità dei Laskell. Che osservatori altamente qualificati della «folla» americana, come ad esempio il Riesman<sup>39</sup>, confermino oggi l'apparire in essa delle medesime tendenze che il Trilling preannuncia da anni nelle proprie opere, è un fatto che porta a scorgere in queste ultime nuovi significati, indicativi di come il Trilling sia giunto a risolvere in armonia un contrasto per altri inconciliabile: aderire ai moti profondi del concreto sociale, e riconoscere nel contempo la presenza del metarazionale.

LUCIANO GALLINO

<sup>39</sup> Il Riesman cita più volte il Trilling in tale senso. Si veda David Riesman, *The Lonely Crowd*, New Haven, 1950, p. 50; id. id., *Faces in the Crowd*, New Haven, 1952, p. 680; id. id., *Individualism Reconsidered*, Glencoe, 1954, pp. 131, 463, 464.



## IL ROMANZO DI SAUL BELLOW

La qualità di cui gli scrittori americani dell'ultima generazione mi sembrano mancare soprattutto è la forza epica di narrazione, che non significa esclusivamente saper costruire dei fatti o dei personaggi su di un piano mitico, come ad esempio da anni sta facendo Faulkner con la sua saga sulla contea di Yoknapatawpha, ma più semplicemente costruire nel romanzo situazioni e condizioni tali per cui i personaggi appaiano non maschere fisse, o *humours*, bensì caratteri « universali », che partecipino anche della *nostra* umanità, oltre che di quella del loro autore.

Forse la condizione per giungere a dare alla narrazione tale carattere epico sta anzitutto nella scelta del punto di vista — nell'assunzione cioè d'una posizione morale « dinamica », da parte dello scrittore, di fronte alla materia da narrare. Posizione che può essere positiva o negativa, a seconda che la società, o il gruppo sociale, o gli individui che lo scrittore si ripromette di studiare vengono da lui accettati, su di un piano morale, oppure no. Sta insomma, credo, in ciò che Pound chiamerebbe e chiama « a little *saeva indignatio* » — cioè in un po' di muscolosità e un po' di sangue bruciante. Che, contrariamente a quanto si può credere, possedeva anche H. James se (soprattutto in *The Aspern Papers* e in *The Ambassadors*) fu capace di dare una pittura così attenta e viva, e partecipe, della società in cui viveva, servendosi dei più futili pretesti narrativi.

Gli scrittori americani dell'ultima generazione, invece, paiono preoccupati a dipanare, nelle trame dei loro romanzi, chissà quali complicati e strettamente personali casi di coscienza. Non curandosi né dei personaggi né della trama, essi si preoccupano di fotografare determinate situazioni, che in nessun modo giustificano o sviluppano ma di cui mostrano al massimo il meccanismo — e che poi lasciano immutate. Situazioni gratuite, inesistenti, irreali, che al massimo della loro vitalità riescono a colorarsi di capziosi toni simbo-

lici, e che restano alla fine squallide nature morte (*nate morte*) o fotografie di paesaggi lunari.

Cosa vogliono questi scrittori l'ha detto Malcolm Cowley in un suo saggio, dove riporta le parole d'uno di essi:

The new fiction avoids the taint of journalism by being aggressively non-social and non-political. But it is negative in other forms too; for example it is non-historical since it doesn't deal with the past as past or with the changing nature of the present: it makes an effort to be timeless. It is non-intellectual in the sense that the authors try not to express their own ideas, and also in the sense that the characters drift on their stream of consciousness without ever really thinking... Most of the... novelists are mildly liberal in domestic politics and in 1952 almost all of them voted for Stevenson, but they keep their opinions out of their fiction. «We're not going to be fooled», I heard one of them say.

... «We're going to attend to our business, which is writing about human beings in permanent human situations. Naturalism is dead, social realism is dead, and now we'd like to be moral realists. You might say that we are trying to produce pure fiction». ... It (— pure fiction) would develop from the principles of the pure or 'ontological' critics. Having purged itself of any historical, social, or ideological elements... what would a group of characters do in a given situation?

The characters would be studied in depth and the situation would be set apart from ordinary life, including the human institutions of its time and place. Meanwhile some of the older men who started as pure poets... might have told the young novelists, what was likely to happen and is in fact happening today. Fiction would acquire a neoclassical purity and correctness, but would lose much of its force and its common humanity<sup>1</sup>.

Riducendo la cosa ai suoi termini effettivi, dunque, i romanzi americani dell'ultima generazione appaiono malati d'una forma perniciosa di linfaticismo — che però è anche giustificabile storicamente, se lo si considera come la naturale crisi che segue un periodo di grande produzione, letteraria o meno: al *boom* economico del primo dopoguerra seguì la depressione del '30 — alla superproduzione letteraria degli anni tra il '20 e il '40 è seguito lo *slump* attuale.

<sup>1</sup> M. Cowley, «A Tidy Room in Bedlam», in *Harper's Magazine* (April 1953), p. 28.

Di qualità epiche, e quindi di forza narrativa, non manca invece Saul Bellow, l'unico scrittore che possa veramente essere considerato tale, tra i molti pubblicisti americani della generazione postbellica. Tale carattere appare soprattutto dal suo ultimo romanzo, *The Adventures of Augie March*, comparso nel 1953. Prima di *Augie March*, Bellow aveva scritto *Dangling Man* (1946) e *The Victim* (1947), opere ambedue interessanti malgrado i difetti e (soprattutto nella prima) le incertezze stilistiche. *Dangling Man* narra sotto forma di diario la storia d'un individuo chiamato sotto le armi e tuttavia ancora in attesa d'essere definitivamente arruolato. Il libro abbraccia il periodo di «sospensione» dal giorno in cui il protagonista, Joseph, lascia il proprio ufficio per tenersi pronto all'arruolamento fino a quando finalmente gli giunge l'attesa cartolina — i cinque mesi, cioè, durante i quali tutte le pratiche burocratiche a suo carico vengono sbrigate.

I difetti del romanzo stanno anzitutto nella scontatissima posizione del protagonista eroe-perché-non-eroe, in velleità simboliste piuttosto superficiali (ad esempio i personaggi del vicino di camera e della nipote del protagonista sono presentati il primo come proiezione dell'*Animus* di Iva, la moglie di Joseph e la seconda come proiezione dell'*Anima* di Joseph secondo le ricette psicologiche di Jung), nei compiacimenti puramente formali di certe situazioni (quali la scena — carica di sottintesi erotici e simboli freudiani — del litigio tra il protagonista e la nipote), in dilettantesche soluzioni stilistiche, quali il monologo interiore del protagonista presentato sotto forma di dialogo del soggetto con se stesso (della sua parte razionale con la sua parte affettiva) etc.

Due fatti notevoli, tuttavia, rendono interessante il romanzo: anzitutto la maniera come certe implicazioni morali vengono tratte, in secondo luogo il piglio con cui la frase viene «caricata».

Per spiegare la prima questione forse è il caso di rifarsi a *La Nausée* (1938) di Sartre, libro che ha indiscussi rapporti (anche formali) con *Dangling Man*.

In ambedue i romanzi i protagonisti son tagliati fuori dal mondo o per lo meno dalla loro maniera di vita quotidiana. La cosa rilevante,

tuttavia, è che mentre il personaggio di Sartre si muove tra situazioni *anzitutto* 'metafisiche', dove ad esempio il 'sordido' non è parte dell' 'elemento umano' ma proiezione d'una dimensione filosofica (una sua traduzione simbolica, cioè), nel libro di Bellow, al contrario, è la stessa dimensione filosofica che diventa fatto umano: infatti la 'sospensione' del protagonista è anzitutto fisica, un fatto *reale* e temporaneo, il suo isolamento è provocato dall'*esterno*, non ottenuto per propria scelta, la sua sfiducia, i suoi dubbi sorgono soprattutto in grazia di tale situazione di anormalità.

Ora ciò mi pare importante, primo, poiché allontana lo scrittore dal pericolo di scrivere un nuovo *Euphues* (come invece oggidì succede assai spesso), un romanzo cioè dove la trama sia un puro pretesto per giochi di intelligenza; secondo, poiché in tal maniera Bellow si riallaccia direttamente alle sorgenti del moralismo tradizionale americano, moralismo a fine essenzialmente pratico.

È quest'ultimo il filo conduttore di tutta l'opera del Bellow, il fatto decisamente 'americano' introvabile nella massa degli altri giovani scrittori: moralismo, appunto, legato all'elemento umano e sociale. Malgrado l'apertura di *Dangling Man*, così apparentemente fine secolo:

There was a time when people were in the habit of addressing themselves frequently and felt no shame at marking a record of their inward transactions. But to keep a journal, nowadays, is considered a kind of self-indulgence, a weakness, and in poor taste. For this is an era of hardboiledness. Today, the code of the athlete, of the tough boy... is stronger than ever. Do you have feelings? there are correct and incorrect ways of indicating them. Do you have an inner life? It is nobody's business but your own. Do you have emotions? Strangle them<sup>2</sup>.

Ho detto 'malgrado' perché bisogna subito notare che la citata apertura non sottintende alcuna posizione romantica o narcisista, ma è invece da accertarsi (come poi appare dal resto del libro) nel senso d'una appassionata dichiarazione della necessità di rapporti umani, di comprensione, ecc., perché un uomo sopravviva. Sottintende inoltre una critica sociale, poiché il libro è anche denuncia d'una crisi: crisi

<sup>2</sup> S. Bellow, *Dangling Man*, New York, The Vanguard Press, 1946, p. 1.

della meccanizzazione che è diventata un nuovo dio e d'una società che ha dimenticato come si faccia ad agire decidendo 'da soli':

This is my last civilian day. Iva has packed my things. It is plain that she would like to see me show a little more grief at leaving. For her sake I would like too. And I am sorry to leave her, but I am not at all sorry to part with the rest of it. *I am no longer to be held accountable for myself; I am grateful for that I am in other hands, relieved of self-determination, freedom canceled*<sup>3</sup>.

Dalla prima delle due citazioni riportate appare anche la peculiare maniera come, fin da questo libro, la frase di Bellow sia 'caricata': su due dimensioni, vale a dire, una seria e una ironica, una accorata e una disincantata e lievemente divertita.

Naturalmente, ciò, in *Dangling Man*, è ancora allo stato rudimentale, e a chi leggesse quel libro non conoscendo *Augie March*, quanto io ho notato probabilmente non apparirebbe: non apparirebbe neppure se il nostro ipotetico lettore conoscesse, oltre il primo, il secondo romanzo di Bellow, *The Victim*.

Poiché in *The Victim* la frase del nostro autore perde il carattere che ho notato (e che però torna in *Augie March*) divenendo anonima, impersonale, simile a quella di un qualsiasi 'diligente' romanziere contemporaneo: nei suoi momenti migliori essa (come nota anche lo Hoffman)<sup>4</sup> è solamente accorata.

*The Victim* però segna un progresso in altre direzioni: vengono conquistate una completa economia narrativa e una sorprendente agilità d'articolazione e montaggio della materia.

La storia (un ebreo, Asa Leventhal, ammette alla propria compagnia un certo Allbee dal quale è ricattato moralmente essendo stato causa involontaria del suo licenziamento) è costruita su quattro piani: quello di Asa, quello di Allbee, quello di Harkavy e degli altri amici e conoscenti comuni di Asa e Allbee, quello di Max e Elena, rispettivamente fratello e cognata di Asa. Si tratta di quattro mondi completamente diversi l'uno dall'altro, ognuno con un particolare

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>4</sup> F. J. Hoffman, *The Modern Novel in America*, Chicago, H. Regency Co., 1951, cap. VII.

'livello' intellettuale e morale: quando essi entrano in rapporto reciproco, la capacità di Bellow di mescolarli insieme e contemporaneamente di mantenerne distinti i 'livelli', si mostra decisamente notevole. Sfortunatamente, i personaggi risentono di quel tanto di meccanico ritrovabile in questa peculiare architettura del romanzo, cosicché alle volte essi appaiono più personaggi-tipizzazioni (su un piano diverso, qualcosa come gli *humours* jonsonian) che personaggi-individui. Asa, prima e più che essere un *uomo*, è *il* piccolo borghese, *il* travet; Allbee è *il* borghese 'intellettuale', spregiudicato e cinico; Harkavy e gli altri amici e conoscenti dei due rappresentano *i* borghesi benpensanti; Max e Elena assolvono al ruolo de *i* proletari.

Il problema fondamentale del libro è quello del debito di coscienza (il debito morale di Asa nei riguardi di Allbee) e della possibilità o meno di pagarlo<sup>5</sup>.

Accanto a questo, tuttavia, un altro problema sembra qui interessare Bellow: quello della donna considerata come possibile *dato* comune a tutti gli uomini e quindi come eventuale punto di contatto (oppure no) nei loro rapporti reciproci.

Tale problema è legato a quello del debito morale più di quanto non possa parere — ne è anzi in qualche modo un'estensione: ambedue, infatti, sono a ben guardare articolazioni del problema che preoccupava Bellow già in *Dangling Man* e che lo preoccuperà nuovamente in *Augie March*, e cioè: è possibile, per l'uomo, comunicare con i suoi simili? e se è possibile, fino a che punto? L'aver tentato di rispondere a tali domande servendosi del dato 'donna' ci mette di fronte ancora una volta a ciò che più su chiamavo moralismo pratico di Bellow.

Che tutto ciò sia vero, cioè che: (a) tale problema esista, che insomma l'elemento per cui i quattro mondi, che lo scrittore analizza, entrano in contatto, non sia la compassione per le miserie altrui, né spirito di cameratismo, né amicizia, né disinteressato istinto d'aiutare chi si trovi in bisogno ma appunto la 'donna'; e che (b) il

<sup>5</sup> Cfr. F. J. Hoffman, *op. cit.*, cap. VII, n. III.

presente sia un problema di moralismo pratico, mi pare dimostrato da quanto segue.

Nel romanzo la 'donna' è una specie d'unità di misura anzi-tutto 'figurativamente': gli ambienti dove i personaggi si muovono sono tutti descritti in sua funzione. Infatti: il sordido appartamento di Elena e Max a Staten Island esiste solo attraverso le figure di Elena e sua madre (e la casa appare ad Asa 'disordinata' quando vi incontra Elena e 'misteriosa' quando vi incontra la madre di lei); la casa di Harkavy esiste in funzione della madre di lui (ne ha gli stessi caratteri); la casa del protagonista appare come una dimensione esterna del corpo di Mary (la moglie) — vive cioè attraverso il ricordo, le lettere, il desiderio di Asa per lei, e in funzione del 'simbolo' di Mary, e cioè di Mrs. Nuñez, la portinaia (si veda a tal proposito la pagina dove Asa scopre Allbee in casa propria e in compagnia d'una donna che egli, dapprima, crede Mrs. Nuñez: i sentimenti di Asa, finché resta nel dubbio, sono quelli che un uomo proverebbe di fronte a un incesto commesso su persona del suo stesso sangue).

La 'donna' è unità di misura (o meglio: possibile mezzo di contatto tra uomo e uomo) anche su di un piano morale. Infatti: a) Asa è aperto al problema del debito di coscienza perché si trova in una posizione di squilibrio (sua moglie si trova temporaneamente fuori città: lontano da lei Asa si sente incapace di prendere alcuna decisione, e così *subisce* passivamente l'azione che su di lui esercita il mondo esterno); b) ammette Allbee alla propria compagnia non perché convinto di potere, così, in qualche modo, pagare il proprio debito, ma perché toccato dal fatto che Allbee ha perduto la moglie (e si trova quindi in una posizione di squilibrio simile, seppur più tragica, a quella di Asa); c) accetta moralmente Max solo quando costui gli ha spiegato cosa Elena sia per lui (Asa mette ciò in rapporto con quanto Mary significa per lui); d) accetta Harkavy in grazia dell'accettazione della madre di lui; e) ritrova alla fine il proprio equilibrio (o meglio il proprio *integro* egoismo) con il ritorno di Mary e con il possesso fisico di lei — e perde allora ogni possibilità (seppur potenziale) di comprendere e accettare 'gli altri'; f) Allbee,

dal canto suo, pare vivere solo attraverso il ricordo della moglie perduta e poi attraverso la figura della propria amante.

È indicativo, a proposito degli ultimi due punti, l'ultimo capitolo del libro, l'incontro a teatro tra Allbee e Asa, ora ambedue 'protetti' da una donna (rispettivamente l'amante e Mary) e pertanto con più nulla in comune, arroccati ambedue nei loro piccoli mondi. Le poche parole che i due uomini si scambiano in questo loro incontro non formano una conversazione ma appartengono a due indipendenti soliloqui.

Dice Allbee, cercando di spiegare se stesso:

« I'm on the train... I'm just a passenger... Not even first class. I'm not the type that runs things. I never could. I realized that long ago, I'm the type that comes to terms with whoever runs things. What do I care? The world wasn't made exactly for me. What am I to do about it? ».

Riappare, nelle sue parole, la posizione che Bellow, ancora in *Dangling Man*, aveva affermato tipica della società contemporanea e aveva criticato: l'incapacità degli individui a 'decidere da soli'. Leventhal, però, non afferra il senso del discorso di Allbee, da esso egli cerca di trarre solamente ciò che può essergli utile a chiarificare il suo problema (il debito morale): così, goffamente e ingenuamente:

« Wait a minute, what's your idea of who runs things? » said Leventhal.

E però, malgrado l'ingenuità, la domanda apriva ancora, forse, una possibilità, se non d'intesa, di rapporti, tra i due. Ma l'egoismo, o il suo simbolo (la voce di Mary, che richiama Asa al peculiare mondo cui egli appartiene), compare — e il momento di comunione viene perduto nuovamente, e in maniera definitiva:

But he (= Leventhal) heard Mary's voice at his back. Allbee ran in and sprang up the stairs. The bell continued its dinnings and Leventhal and Mary were still in the aisle when the houselights went off. An usher showed them to their seats<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> S. Bellow, *The Victim*, New York, The Vanguard Press, 1947, p. 294.

Il problema del debito di coscienza resta quindi senza soluzione perché quello della comunicabilità umana è risolto negativamente, cioè perché comunicare è impossibile. Non è solo nella citazione riportata che ci si trova di fronte a personaggi che monologano, invece che dialogare, a individui assolutamente negati alla possibilità d'una 'apertura' nei riguardi de 'gli altri'. Anche durante il proprio periodo di 'squilibrio' Asa (per quanto interrogasse se stesso e i suoi conoscenti) s'era rivelato incapace di comprendere Allbee e quindi la portata del problema che costui gli aveva fatto nascere nell'animo; d'altra parte, Allbee non riesce a capire Asa; Asa ancora non capisce Harkavy, né Harkavy lui; ecc.

La fratellanza umana, pare dire Bellow, è sentita solo da chi si trovi in una condizione di squilibrio: allora egli cerca l'aiuto degli altri per poter riacquistare la propria integrità. Gli altri, però, non possono (e non vogliono) aiutarlo, in quanto tale integrità non implica che colui che la cerca, una volta entratone in possesso, aiuterà i propri simili: implica esattamente il contrario. Ché tale integrità si può chiamare, assai più propriamente, egoismo. La donna è uno dei mezzi per ottenere tale 'equilibrio' egoistico. Dicevo più su che i personaggi di *The Victim*, più che personaggi-individui sono personaggi-tipi. Se ciò può disturbare il lettore che consideri l'opera da un punto di vista strettamente narrativo, si rivela d'altro canto di notevole importanza quando si voglia definire la posizione morale di Bellow nei confronti della civiltà contemporanea.

La 'colpa' della incomunicabilità reciproca, appare, nel romanzo, come tipica non di Asa o Allbee come *persone* ma come rappresentanti d'una determinata categoria sociale: è propria quindi non degli individui, ma del 'meccanismo' di cui essi fan parte. Ciò, allora, ci consente di renderci conto di come la critica di Bellow alla civiltà contemporanea sia di natura esistenziale. Essa, mi pare, presuppone una distinzione tra *comunità* e *società* dove la prima parola dev'essere intesa come «a group of rational beings associated on

the basis of a common love »<sup>7</sup> e la seconda come « an organization of talents for the sake of a given function »<sup>8</sup>.

È per la scomparsa della *comunità umana* e per la sostituzione di essa con una « organization of talents » che i rapporti tra individuo e individuo si rendono impossibili. Vittime di ciò che sono tutti coloro che tentino d'agire come *individui* al di fuori della società cui appartengono — la vittima, nel caso specifico, è sia Asa che Allbee, ambedue tanto presi nell'« *ingranaggio* » da essere incapaci ad agire da soli e obbligati a cercar rifugio nel loro egoismo. Ancora una volta, quindi, ritorna il problema notato come fondamentale di *Dangling Man*: in quel romanzo la soluzione pareva stare nella rinuncia, in *The Victim* pare che di soluzioni non ve ne siano — la lotta si rivela inutile.

Possiamo allora affermare che con Bellow ci si trova di fronte a un post-romantico che ha in sé i germi del *Blaue Reiter* e che però, al suicidio 'diretto', caro agli espressionisti, ha sostituito il 'suicidio indiretto', il 'quietismo', la passiva accettazione della 'condizione umana'? Direi di no. Ché, nel suo terzo romanzo, Bellow prospetta una soluzione, non nuova, e però decisamente 'dinamica' e positiva.

Nel caso di *The Adventures of Augie March* il discorso critico si fa più ampio e coinvolge anche una ricerca delle fonti. La prima fonte (la più immediata, voglio dire) è il *Lazarillo*: e non solo per il mondo di canaglie e canaglierie che ci viene presentato, quanto per la 'fame' (*sisica*), molla delle azioni di March e del suo compatriota spagnolo, e dei loro mondi. Per essa *Lazarillo* viene ceduto dalla madre al mendicante cieco e inizia il suo tirocinio morale e umano, concluso con il matrimonio con l'amante d'un prete: per essa (per uscire dal proprio ambiente) Augie passa da esperienza a esperienza, via via ladro occasionale, inserviente, addestratore d'uccelli, contrabbandiere di immigranti, mantenuto, ecc., per finire come borsanerista, sposato ad una stella cinematografica di elusiva moralità.

Alla fame fisica del *Lazarillo* si aggiunge la fame 'alla Thomas

<sup>7</sup> W. H. Auden, *The Enchafed Flood*, London, Faber & Faber, 1951, p. 36.

<sup>8</sup> *Ibid.* Il periodo che segue è anch'esso derivato dal citato libro di Auden.

Wolfe', l'indiscriminazione cioè tra fisico e metafisico, una specie di vampirismo in più direzioni, un egoismo animale di prendere e avere tutto ciò che si presenta: infatti, i furtarelli giovanili di Augie, le sue disordinate letture, i suoi contatti con gli 'intellettuali' universitari, le sue esperienze con le donne, hanno tutti l'identico significato — 'inclusioni', cioè, per usare una parola cara a Th. Wolfe. Poi v'è un'altra fonte, Rabelais, col 'triviale' innestato nell'epica e il cinismo dell'autore presente appunto nel voluto innesto di tali elementi:

Einhorn, while still fresh and palmy, had his father's overriding powers plus something else, statesmanship, fineness of line, Parsee sense, deep-dug intrigue, the scorn of Pope Alexander VI for custom. One morning, while I was reading from a column of the misconduct of an American heiress with an Italian prince at Cannes, he stopped me to quote, 'Dear Kate, you and I cannot be confined within the weak list of a country's fashion. We are the makers of manners, Kate, and the liberty that follows our places stops the mouths of all find-faults...'. That's Henry the Fifth, for you. Meaning that there's one way for people at large and another for those that have something special to do<sup>9</sup>.

Fatto, questo, che si ripete su di un piano immediatamente stilistico: la frase a doppia dimensione notata in *Dangling Man*, diventa ora discorso epico in stile *flamboyant*, chiaramente sulla scia di Melville.

Ecco Melville (in un luogo in cui descrive la forza della coda della balena):

Nor does this — its amazing strength, at all tend to cripple the graceful flexions of its motions; where infantileness of ease undulates through a Titanism of power. On the contrary, these motions derive their most appalling beauty from it. Real strength never impairs beauty of harmony, but it often bestows it; and in everything imposingly beautiful, strength has much to do with the magic. Take away the tied tendons that all ever seem bursting from the marble in the carved Hercules, and its charm would be gone. As devout Eckermann lifted the linen sheet from the naked corpse of Goethe, he was overwhelmed with the massive chest of the man, that seemed as a Roman triumphal arch. When Angelo paints even God the Father in human form, mark what robustness is there. And whatever they may reveal of the divine love in the Son, the soft, curled, hermaphroditical Italian pictures, in which his idea has been most successfully embodied, these pictures, so

<sup>9</sup> S. Bellow, *The Adventures of A. M.*, New York, The Viking Press, 1953, p. 67.

destitute as they are of all browniness, hint nothing of any power, but mere negative, feminine one of submission and endurance, which on all hands it is conceded, from the peculiar practical virtues of his teachings.

Such is the subtle elasticity of the organ I treat of<sup>10</sup>.

E questo è Bellow:

Now there's a dark Westminster of a time when a multitude of objects cannot be clear; they're too dense and there's an island rain, North Sea lightlessness, the vein of the Thames. That darkness in which resolutions have to be made — it isn't merely local; it's the same darkness that exists in the fiercest clearness of torrid Messina. And what about the coldness of the rain? that doesn't deheat foolishness in its residence of the human face, nor take away any deception nor change defects, but this rain is an emblem of the shared condition of all. It maybe means that what is needed to mitigate the foolishness or dissolve the deception is always superabundantly about and insistently offered to us — a black offer in Charing Cross; a gray in Place Pereira...; a brown in the straight unity of Wabash Avenue<sup>11</sup>.

In *Green Hills of Africa* (1935) Hemingway, nel suo colloquio con il cacciatore austriaco Kandinsky, tra le molte *boutades* e i molti aneddoti letterari, fa anche delle affermazioni interessanti, come la seguente: che tutta la letteratura americana discende da *Huck Finn*.

Ora l'affermazione può forse parere discutibile (e magari anche lo è): pure, non si può negare che essa sia vera almeno per quanto riguarda Hemingway stesso e il Bellow di *Augie March*.

In Hemingway, tuttavia, l'influenza di Twain è piuttosto superficiale; Nick discende, sì, come afferma D. H. Lawrence nei suoi saggi di letteratura americana, dai *cowboys* e dai *tramps* dell'Ovest (e quindi, in questo senso, da *Huck Finn*), ma la ricerca di se stesso che egli fa è piuttosto scontata — sempre poi che si tratti di ricerca (di autodefinizione) e non invece, come credo personalmente, d'un gratuito innesto, nel tessuto americano tradizionale, di motivi europei 1890 (o dei motivi in voga tra gli 'esuli' americani a Parigi

<sup>10</sup> H. Melville, *Moby Dick*, London, Collins, 1955, p. 322.

<sup>11</sup> S. Bellow, *The Adv. of A. M.*, cit., p. 201.

nel 1920), e cioè della storia dell'individuo prematuramente bruciato e perduto, nuovo Tiresia che ha «foreseen and foresuffered all»: innesto dimostratosi infelice se non altro per la sproporzione esistente tra la posizione (nietzschiana e schopenhaueriana) di Nick di fronte alla vita, e il fatto contingente che egli (in gran parte dei racconti di cui è protagonista) ha al massimo tredici anni. Cosicché l'influsso di Twain si dovrebbe in questo caso limitare all'elemento esteriore del vagabondaggio.

Nel caso di Bellow (cioè di Augie) la filiazione da Huck Finn è invece diretta: e non solo per il vagabondaggio, l'irrequietezza (Augie non va per i boschi per la semplice ragione che dove vive di boschi non ve ne sono più, ma al *backwood* della zona del Mississippi sostituisce i bassifondi di Chicago e i deserti del Messico) e la 'ricerca' di se stesso che fa. Anche per il 'largo gesto americano' che gli è proprio, per la sua astuzia, il suo *humour* popolaresco, la sua strafottenza ecc. — elementi che, su un piano narrativo, sono talvolta tradotti in un discorso che supera il cinismo 'culturale' di Rabelais in grazia d'una posizione d'ironia sugli altri e se stesso: alla vanteria e la fanfaronata segue d'improvviso, sulla pagina, la smaliziata e disincantata autocensura. Come apparirà dalla citazione, si tratta d'un ulteriore perfezionamento (o metamorfosi) della vecchia frase bidimensionale di *Dangling Man*:

I am an American, Chicago-born — Chicago, that sombre city — and go at things as I have taught myself, free-style, and will make the record in my own way: first to knock, first admitted; sometimes an innocent knock, sometimes a not so innocent. But a man's character is his fate, says Heraclitus, and in the end there isn't any way to disguise the nature of the knocks by acoustical work on the door or gloving the knuckles. Everybody knows there is no fineness or accuracy of suppression; if you hold down one thing you hold down the adjoining<sup>12</sup>.

Ma un altro nome si dovrà fare, ed è quello di Flaubert. Per l'America contemporanea, infatti, *The Adventures of Augie March* mi pare assolvere alle stesse funzioni dell'*Éducation Sentimentale*.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 3.

Come si sa, Flaubert, nelle quattro redazioni dell'*Éducation*, (*Mémoires d'un fou*, 1830; *Novembre*, 1842; *L'Éducation Sentimentale*, 1845-6; *L'Éducation Sentimentale*, 1869) sviluppava e metteva a punto definitivamente le proprie idee sulla vita: Dio non esiste, la vita è un dramma senza scopo, la sola ragione di vivere è un grande amore che, per resistere, deve essere idealizzato; una volta idealizzato, però, nulla gli corrisponde nel reale, e così, a contatto con la realtà, esso a un certo momento si sfalda; a questo punto si ha la coscienza del nulla, al quale non esiste soluzione di sorta — per lo meno nella società contemporanea (cioè del secondo Impero). Alla fine del libro, dopo aver scoperto la vanità del suo amore per Madame Arnoux e dopo che l'idea che egli s'era fatto di quella donna gli è stata rivelata illusoria dalla realtà, Frédéric Moreau, il protagonista, abbandona Parigi, ritorna al proprio paese, e qui, in pace, attende la morte.

Su questo motivo, un altro (che del primo è un'estensione) viene sovrapposto da Flaubert: quello della incomunicabilità tra individuo e individuo — e si vedano i rapporti di Frédéric con Monsieur (e Madame) Arnoux, o con Sénécal, o con il proprio amico del cuore Deslauriers, per rendersene conto: ognuno monologa, nessuno riesce a trovare un dato comune con gli altri uomini; nel caso particolare di Frédéric e Deslauriers, essi non riescono a comunicare con gli altri neppure quando (ultimo capitolo del libro) ciò si ridurrebbe a un puro fatto fisico, aver dei rapporti con delle prostitute.

V'è poi un terzo motivo, nell'*Éducation*, e anch'esso derivato da quello dominante, cioè: qual è la funzione della donna in rapporto all'uomo?

Date le idee di Flaubert sull'amore, mi pare si possa affermare che tale funzione è essenzialmente negativa — addirittura una non-funzione: essa infatti consiste nell'illudere l'uomo a credere nella vita — ma tale illusione, come abbiamo visto, è presto distrutta dalla realtà.

Per mezzo dei tre motivi fondamentali che ho notato, Flaubert riuscì, nell'*Éducation Sentimentale*, a definire le condizioni morali della società francese del secondo Impero: condizioni di crisi — de-

terminate dall'esistenza d'una sproporzione tra le dimensioni del mondo reale e quelle del mondo dell'immaginazione (cioè: tra ciò che «the age demanded» e ciò che quella società offriva).

Servendosi degli stessi tre motivi di Flaubert (che sono i tre problemi fondamentali sia di *The Victim* che di *Dangling Man*), Bellow, in *The Adventures of Augie March*, riesce a definire le condizioni attuali dell'America, a spiegare come nell'azione, nel continuo attivismo e nell'incessante ricerca (di che cosa non ha importanza) stia il segreto per sopravvivere — cioè per impedire che il mondo dell'immaginazione raggiunga dimensioni più ampie di quelle del mondo della realtà: a darci, in definitiva, una nuova versione di quello che è stato chiamato, con frase felice, «il perenne sogno dell'America»<sup>13</sup>.

Per ciò che riguarda la 'donna', Augie, nella sua ricerca di se stesso, nel suo sforzo di autodefinizione e definizione del proprio ambiente, arriva, a un certo punto, alle conclusioni di Frédéric Moreau.

Anche Augie cerca la 'donna': fisicamente, tuttavia (almeno agli inizi), e senza alcuna idealizzazione di sorta. Ma a mano a mano che l'orizzonte delle sue esperienze s'allarga, egli s'accorge che possedere una donna può significare non soltanto soddisfazione di certi desideri, ma qualcosa di più: possibilità di denaro e potenza. Se ne rende conto quando comincia a frequentare (e amare) Lucy Magnus, una milionaria, cognata di Simon (il fratello di Augie): suo malgrado la scoperta lo affascina. Abbacinato dall'aura di danarosa sicurezza che Lucy si spande intorno, inconsciamente Augie la idealizza.

Ma denaro e potenza significano anche assunzione d'un determinato codice, cioè completa accettazione delle leggi morali e della *forma mentis* dell'alta borghesia cui Lucy Magnus appartiene. Augie, involontariamente, le infrange: mentre è quasi fidanzato con Lucy egli aiuta un'amica ad abortire e ne viene creduto l'amante da Mr. e Mrs. Magnus. È a questo punto che avviene la prima grande delusione:

<sup>13</sup> Cf. F. Pivano, «America, Sogno in dimensione» in *Galleria* (dicembre 1954), pp. 225-232.

« These things when you decide to break them, it's better to break at once » said Mrs. Magnus. « I'm sorry, Augie. I personally don't wish you any bad luck. You're a handsome and intelligent young man. But I advise you to control yourself. It's not too late. There's nothing against your family, I respect your brother. But you're not what we had in mind for Lucy ».

« What about what Lucy had in mind? » I said with a rising throatful of rage.

The old man (= Mr. Magnus) was impatient... « No dough if she marries you », he said.

Ma, come ho detto, questa volta Augie ha idealizzato la propria donna: e s'accorge che ella, per lui, vale ancor più del denaro e della potenza del mondo cui appartiene — forse perché, ingenuamente, pensa che accanto a lei denaro e potenza gli sarà facile procurarseli anche da solo. Così, alle parole di Mr. e Mrs. Magnus egli reagisce interrogando Lucy:

« Well, Lucy, to whom does that make the difference, to you or to me? ».

Her smile spread wider and lost all other intentions in the single suggestion that it was she who had inflamed me and when hot I had discharged it all upon someone else but that it really didn't matter since she wasn't so little her father's child, though a girl, that all that ardor in the car and in the parlor and with the lips and tongues and finger-tips and the rest could make her really lose her head and be unwise... There was nothing further to stay for<sup>14</sup>.

In questa maniera egli capisce ciò che il protagonista di *The Great Gatsby* di Fitzgerald non riesce invece a comprendere e di cui però si rende conto perfettamente Nick Carraway, l'amico di Gatsby e il narratore della sua storia. Parlando dei Buchanan, che hanno portato Gatsby alla catastrofe, Nick dice:

They were careless people, Tom and Daisy — they smashed up things and creatures and then retreated back into their money or their vast carelessness, or whatever it was that kept them together, and let other people clean up the mess they had made<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> S. Bellow, *The Adv. of A. M.*, cit., p. 280.

<sup>15</sup> F. S. Fitzgerald, *The Great Gatsby*, Penguin Books, 1950, p. 186.

Così è Lucy: anch'ella, a un certo momento, « si ritira » e lascia gli altri a riaggiustare le cose da soli. Augie, che per qualche momento era stato lì per agguantare la mela d'oro — che era vissuto per qualche tempo nell'alta società e aveva indossato il *tuxedo* — ritorna nel mondo da cui è uscito, nella Chicago degli *slums* e della gente senza soldi.

Ne esce quando compare Thea, un'altra donna ricca (e ninfomane e un po' pazza) che egli accetta perché in quel momento è l'unica possibile soluzione a un'ingarbugliata situazione economica e sentimentale. Con Thea Augie parte per il Messico — e durante il viaggio pensa seriamente di sposarla. Così, quando la donna gli si rivela inferiore all'idea che se n'era fatto, egli si sente deluso. Più che deluso — vinto. E però cerca di trattenerla, d'arrivare a un compromesso qualsiasi: ché la 'donna' significa (ora ha imparato) non solo ricchezza ma anche solidarietà, è un punto fermo al quale sempre ci si può appoggiare. Thea non vuol saperne di ritornare con Augie; questi, dopo una serie di scene di violenza nelle quali cerca di sfogare il proprio sentimento d'impotenza, dal Messico dove si trova se ne ritorna a casa, conscio più che mai, adesso, d'essere solo un *outcast*, di non appartenere a nessun posto — o al massimo all'*underworld* di Chicago: le delusioni, quindi, sono parte del suo destino. Come parte di esso è dover ottenere sempre prodotti di seconda mano — per esempio la stessa Thea che, nel mondo sentimentale di Augie, sostituisce Esther, la sorella di Thea, della quale precedentemente egli s'era invano innamorato.

La coscienza d'essere un *outcast* gli aveva fatto amare Caligula, un'aquila di due anni, che egli, con Thea, aveva tentato di addestrare alla caccia. Un uccello fuori posto nel mondo di uomini cui la propria cattività l'aveva portato, inadatto alla caccia, desideroso d'essere libero, e però reso incapace dalla sua stessa cattività di procurarsi cibo da solo — d'essere autosufficiente e pertanto in una condizione tale, da rendergli necessario restare in quel mondo di uomini dove non può sentirsi a proprio agio comunque. Caligula ricorda ad Augie se stesso, e quindi la propria città:

Should I look into any air, I could recall the bees and gnats of dust in the heavily divided heat of a street of El pillars... like a terribly

conceived church of madmen, and its stations endless, where worshippers crawl their carts of rags and bones. And sometimes misery came over me to feel that myself was the creation of such places. How is it that human beings will submit to the gyps of previous history while mere creatures look with their original eyes? <sup>16</sup>.

L'educazione sentimentale diventa così, a un certo punto, educazione sociale — Augie si rende sempre più conto del valore e dei limiti del mondo dov'è nato. Gli è che a ciò non segue nessuna disperazione, né alcun sentimento d'odio o vendetta. A differenza di Frédéric Moreau, Augie non si ritira in se stesso ad aspettare la morte. Ché egli non era partito (cioè: entrato nella vita) con le illusioni e i sogni di gloria del personaggio di Flaubert. A guardar bene, Augie non desidera (né ha desiderato) nulla — tranne vivere. La sua educazione sentimentale, anziché soffocare, alimenta questa posizione: gli insegna che la parola 'vivere' deve essere corretta in 'sopravvivere', stimola in lui la già prepotente animalità.

In questa animalità ritroviamo nuovamente quel moralismo pratico di cui parlavo agli inizi: dall'affermazione della necessità di collaborazione tra uomo e uomo, Bellow, in *Augie March*, è giunto al «first to knock first admitted». Il che però non significa chiudere la porta in faccia al prossimo — anzi. Si tratta d'una animalità che ha tutti i caratteri della «goodness of heart» degli eroi di Fielding, meno l'ingenuità che è sostituita da un vago fondo sentimentale <sup>17</sup> e con in più una notevole dose di autocoscienza. Per essa Augie è capace di comprendere e comunicare con tutti gli individui che incontra, e quindi di accettarli nella loro realtà, al di sopra d'ogni sua personale posizione d'antipatia nei loro riguardi. Per essa persino Lucy e Thea non vengono odiate o trasformate in oggetto di disprezzo, quando ogni commercio con esse è terminato, ma continuano a restare, per Augie, sempre e soprattutto esseri umani *integri* — individui cioè con il diritto di comportarsi di fronte alla vita nella

<sup>16</sup> S. Bellow, *The Adv. of A. M.*, cit., p. 330.

<sup>17</sup> «I was a sucker for it too, family love... Finding yourself amongst wario faces, why, there're many objections that recede, as when enemy women may kiss. Many common lies and hypocrisies are like that, just out of the harmony of the moment». S. Bellow, *The Adv. of A. M.*, cit., p. 218.

maniera che preferiscono. Sempre per questa animalità Augie aiuterà Mimi ad abortire, ruberà per procurarle dei soldi, simpatizzerà con Stella, una ragazza che aiuta a fuggire dal Messico attirandosi così le ire e la gelosia di Thea, etc.

Tale carattere è, se si vuole, il limite del mondo di Augie — perché gli impedisce di accettare qualsiasi 'situazione' o dimensione metafisica, e gli riduce ogni fatto a pura realtà fisica. Così, ad esempio, quando egli sa che nonna Lausch è morta, il terrore della morte che egli prova è *fisico*, quello che potrebbe sentire un animale per la perdita del proprio padrone. Non pensa all'anima, alla pace eterna etc. — né positivamente né negativamente: ma alla concretezza fisica della defunta, ora scomparsa, violentata, non più recuperabile:

[My mother] said in her cracky voice..., « Did you hear about Grandma? ».

« No, what? ».

« She died ».

« Oh no! ».

That was a shaft! It went straight and cold into my bowels and I couldn't bring up my back or otherwise move, but sat bent over. Dead! Horrible, to imagine the old woman dead, in a casket, underground, with the face covered and weight thrown on her, silent. My heart shrunk before the idea of this violence. Because it would have had to be violent... For all her frailty she was a hard fighter. But she fought when clothed and standing up, alive. And now it was necessary to picture her captured and pulled down into the grave, and lying still. That was too much for me<sup>18</sup>.

Tale animalità è però soprattutto la forza, di Augie. Per essa egli riesce a distinguere tra bene e male meglio di suo fratello Simon — e a respingere tutto ciò che è morboso, torbido, malato: si veda a tal proposito l'episodio dove Augie è in una scialuppa, nell'oceano, dopo che la sua nave è stata affondata, in compagnia d'un maniaco che parla di rigenerazione della specie e che promette un mondo migliore. Quest'uomo è l'unico individuo che Augie rifiuti — e però tale rifiuto è coerente con le sue posizioni di fronte alla

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 177.

vita, con la sua 'animalità' voglio dire: Augie non vuole salvare il mondo ma vivervi, e, se possibile, nella maniera migliore.

Ciò è quanto lo fa continuare ad andare avanti, malgrado le dclusioni che prova, i colpi bassi che riceve, gli errori che commette. Sposatosi, diventato ricco, accortosi che ciò non era esattamente quanto voleva e consapevole, però, che dopo un po' egli si scntirebbe come si sente attualmente dovunque gli accadesse di trovarsi, Augie, malgrado tutto, non si dispera. Non interrompe la propria 'ricerca':

[There is] the *animal ridens* in me... forever rising up... Is it the laugh at nature — including eternity — that it thinks it can win over us and the power of hope? Nah, nah! I think. It never will. But that probably is the joke, on one or the other, and laughing is an enigma that includes both. Look at me, going everywhere! Why, I am a sort of Columbus of those near-at-hand and believe you can come to them in this immediate *terra incognita* that spreads out in every gaze. I may well be a flop at this line of endeavour. Columbus too thought he was a flop, probably, when they sent him back in chains. Which dind't prove there was no America<sup>19</sup>.

Parlando di questo romanzo e trattandolo da un punto di vista strettamente narrativo, Agostino Lombardo giunge alle conclusioni che si tratta d'un capolavoro mancato<sup>20</sup>. La tesi è sostenibile poiché *The Adventures of Augie March* possiede (almeno apparentemente) un grande difetto — tale da giustificare affermazioni come quella di Lombardo: manca, soprattutto nella sua seconda parte, di economia. V'è una messe d'episodi che potrebbero essere tolti (ad esempio quello, citato, di Augie dopo il naufragio) senza che lo svolgimento narrativo dell'opera ne venisse a soffrire; insieme, certe situazioni sono ripetute, certi fatti ritornano pressoché identici (le diverse donne che Augie possiede si comportano tutte, supergiù, nella stessa maniera), certi personaggi (per es. Mintouchian) assumono nella narrazione un'importanza eccessiva rispetto al ruolo che poi svolgono in rapporto ad Augie. Manca insomma il romanzo di

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 536.

<sup>20</sup> A. Lombardo, recensione a *The Adv. of A. M.*, in *Lo Spettatore Italiano*, VII, 3. marzo 1954, pp. 143-146. Di A. Lombardo cfr. anche la recensione alla versione italiana di *Dangling Man*, in *Lo Spettatore Italiano*, VI, 8, agosto 1953, pp. 366-7.

quella perfetta, geometrica architettura che invece possiede *The Victim*.

Ma tutte le cose si possono osservare da diversi punti di vista — e anche il nero, visto in una certa luce, può apparire, se non proprio bianco, grigio. Così anche il 'grave difetto' di *The Adventures of Augie March* può risultare, da un certo angolo visivo, se non proprio un pregiò, per lo meno un elemento tipico della peculiare dimensione di questo romanzo: quella epica. Dicevo più su che forse la condizione necessaria per fare dell'epica consiste nell'assunzione d'un punto di vista morale 'dinamico' nei riguardi della materia da narrare. Se le cose stanno così, in *Augie March* questo punto di vista 'dinamico' esiste, ed è reperibile anch'esso anzitutto nella 'animalità' del protagonista — l'elemento-base che muove Augie non solo ma tutti gli altri personaggi del romanzo in quanto Augie si trova in contatto con individui che, per il fatto stesso d'essere in rapporto con lui, vengono da lui determinati.

È reperibile anche nel piglio con cui i fatti vengono esposti e i personaggi sono caricati: sempre avvolti in una specie di alone mitico, per metà ironico e per metà serio, con 'accostamenti' classici che accrescono (sia pur ironicamente) la 'dignità' del fatto o del personaggio stessi. Mamma Lausch, Simon, Mimi, Einhorn etc., oltre che individui sono incarnazioni (*mai* simboli, però) di particolari virtù (o vizi), sembrano partecipare del mondo favoloso degli dei dell'Olimpo: persino i personaggi secondari hanno tale carattere, e si veda la figura di René, l'amante di Simon, che così ci viene descritta:

'Though slight, she certainly was stacked. You could see how her breasts went on with great richness under her clothes... and her endowments went down into, and were visible through her silk stockings. Extremely young, her face was made up to some thickness of gold tone... Not necessarily a physical giantess but a person whose capacity for adornment was really very great. One of that old sister-society whose pins and barrettes and little jars from Assiria or Crete lie so curiously.... — those sacred girls laid in the bed by the priests to wait for the secret night visit of Attis or whoever, the maidens who took part in the hot annual battles of gardens, amorous ditty singers, Syrians, Amorites, Moabites, and so on. The line continuing through *femmes*

*galantes*, courts of love, Aquitaines, infantas, Medicis, courtesans, wild ladies, down to modern night clubs or first-class salons of luxury liners and the glamorous passengers for whom chefs plot their biggest soufflé, pastry-fish, and other surprises. This was what Renée was supposed to be...<sup>21</sup>.

Come si vede dall'esempio, il carattere epico del romanzo compare anche dalle peculiari similitudini e dalla retorica *flamboyant* che Bellow qui impiega.

Epica, dunque, in *Augie March*, però non nel senso in cui tale parola può essere usata parlando ad esempio dell'*Ulysses* di Joyce: il modello di *Ulysses* è l'*Odissea*, e il romanzo appartiene quindi, se così si può dire, all'epica classica.

*Augie March*, invece, appartiene all'epica medievale: è una specie di enorme *morality*, anzi di romanzo arturiano, dove il protagonista deve definire se stesso per mezzo d'una serie di prove cui si sottomette: la liberazione della castellana, l'incontro con la maga, la lotta con il drago, scontri con cavalieri nemici, il viaggio alla spelonca del santo romito, etc. Rispettivamente gli episodi di Mimi e Stella, di Thea, del pazzo nella scialuppa alla deriva, ancora di Thea e Stella e loro amanti, e la conversazione con Mintouchian nel bagno turco («He looked as if he were grinning, with great, bland, pouring-faced kindness, like a sage, prophet, or guru, a prince of experience... I wanted him to give me wisdom»)<sup>22</sup> sono gli ironici corrispettivi delle tappe del cavaliere arturiano, che incontriamo in *Augie March*. Il Graal è ciò che il protagonista apprende quando la sua 'ricerca' sembra finita: che essa 'ricerca' non ha né avrà mai una fine. Se consideriamo l'opera sotto questo angolo visuale, persino le lunghe digressioni, gli episodi che apparentemente possono sembrar turbare l'economia narrativa, appaiono giustificati: sono tutti in funzione del *dato* ultimo cui Augie arriva, della sua 'scoperta'. È per questo, allora, che non parlerei di capolavoro mancato, nei riguardi di questo romanzo, ma di capolavoro realizzato

<sup>21</sup> S. Bellow, *The Adv. of A. M.*, cit., p. 462.

<sup>22</sup> *Ibidem.*, p. 484. E (p. 478): «Amidst the ladies he didn't let go with his smile, but now (al bagno turco) when he sat like a village headman in his carnival colors towels he did».

e con piena coscienza da parte del suo autore: e penso a *El Cauallero Zifar*, quello strano ma validissimo romanzo epico del XII sec., dove le digressioni (interminabili) hanno appunto il significato che troverei nelle 'digressioni' (o ripetizioni) di *Augie March*, che, in comune con il romanzo spagnolo, hanno anche un altro elemento — il fascino (l'apparenza) di residui e stratificazioni di miti precedenti sui quali il mito nuovo (quello di Augie e di Zifar) è stato imposto.

Nel saggio già ricordato, M. Cowley concludeva la propria rassegna della situazione della narrativa moderna in America con le seguenti parole:

It is conviction and courage and vitality that are needed. The result is a fluid situation in which the influence of a single great artist might prove to be decisive in the fashion that Hemingway was decisive for the nineteen-twenties and Faulkner for a whole group of Southern novelists. If another such writer appears and is recognized, the lesser but talented writers surrounding him will arrange themselves in a new configuration... and perhaps we shall have another great period in American fiction<sup>22</sup>.

Forse non è eccessivo vedere nel Saul Bellow di *Adventures of Augie March* questo nuovo, e grande, scrittore.

PIERO SANAVIO

<sup>22</sup> M. Cowley, *op. cit.*, p. 33.



## TRADIZIONE AMERICANA \*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

« Don't touch me », she said. I let go of her hand. She smiled. « Poor darling. You touch me all you want ».

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

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

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

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

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

« All right », Catherine said.

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

« Never ».

« I want you to have girls, though ».

« I don't want them ».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bareheaded

Shoveling

Wrecking

Planning

Building, breaking, rebuilding...

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

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

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

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

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

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

(« The Onset »)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(« I cannot live with you »)

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

AGOSTINO LOMBARDO



## 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 fra 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. — AUCUSTO 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 BOMBARD, *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.

## BIBLIOTECA DI STUDI AMERICANI

a cura di Agostino Lombardo

I. BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI, *Henry David Thoreau*. Pp. 156.  
L. 1200.

*In corso di stampa:*

GLAUCO CAMBON, *Evoluzione della poesia americana*.

*Settembre 1955*

ISTITUTO GRAFICO TIBERINO  
Roma - Via Gaeta, 14



