

LA PROSA DI MARK TWAIN E I SUOI INFLUSSI*

In quasi tutti i critici di Mark Twain appare diffusa l'opinione che egli scrivesse con un metodo frammentario, secondo il movimento dell'ispirazione ma non come un letterato consapevole del suo lavoro. Nota tuttavia giustamente la Bellamy che Bernard De Voto, con la sua opera critica *Mark Twain at work*¹, ci offre la più convincente confutazione della propria precedente asserzione che « it is unlikely that he [Mark Twain] ever analyzed, beyond its mere grammar, an effect of his own or anyone's else », ² poiché ci rivela un Mark Twain tutto preso dall'ansia di concretare le sue opinioni riguardo a come si dovessero scrivere le opere di fantasia: infatti egli, entrato nella letteratura dai ranghi popolari, istruito alla scuola dello *humor* giornalistico e dello *humor* di conferenza, penetrato solo gradualmente nelle arti più ortodosse della professione letteraria, nelle opere degli altri e nelle proprie prestava attenzione proprio alla qualità della prosa.

Nelle lettere a Howells³, noi lo vediamo discutere minuti effetti del dialetto, della caratterizzazione e vari altri problemi di tecnica letteraria, esponendo i suoi gusti e le sue opinioni in fatto di letteratura e soprattutto mostrando un sincero desiderio di acquistare uno stile efficace e convincente. Questi riferimenti alla tecnica hanno un grande valore come indice delle concezioni che egli ebbe riguardo alla natura ed alla formazione della letteratura; esse trovano corrispondenza in quelli che Mark Twain reputava i pregi dello stile e del linguaggio di Howells. Nel saggio « W. D. Howells » lodava l'amico come eccellente in certe grandi qualità: « clearness, compression, verbal exactness, an unforced and seemingly unconscious felicity of

* Il presente studio è tratto da una tesi di laurea discussa nell'Università di Roma.

¹ Cambridge, Mass., 1942.

² GLADYS CARMEN BELLAMY, *Mark Twain as a literary artist*, Univ. of Oklahoma Press, Norman, 1950, p. 26.

³ *Mark Twain's Letters*, arranged with comment by ALBERT B. PAINE, 2 vols., Harper and Brothers Publishers.

phrasing» ed inoltre «the easy and effortless flow of his speech, its cadenced and undulating rhythm, its architectural felicities of construction»⁴. Più precisamente, nei riguardi dello stile Mark Twain enuncia le sue regole: «Use the right word — Eschew the surplusage — Avoid slovenliness of form — Use good grammar — Employ a simple and straightford style»⁵. Esse trovano la loro integrazione in *Mark Twain in Eruption*⁶ e nel saggio intitolato *What Paul Bourget thinks of us*⁷ in cui è posto il problema importantissimo di come rendere semplici e comuni nel discorso le cose scritte, problema che, naturalmente, sottintende quello reciproco di tradurre nella stampa l'essenza e lo spirito del parlare, conservandone intatto il significato; le cose scritte, afferma Mark Twain, non sono fatte per il discorso; la loro forma è letteraria: «they have to be limbered up, broken up, colloquialized and turned into the common forms of unpremeditated talk»⁸; «the native novelist ... lays plainly before you the ways and speech and life of a few people grouped in a certain place — his own place — and that is one book ... when a thousand able novels have been written, there you have the soul of the people, the life of the people, the speech of the people; and not anywhere else can these be had»⁹.

Questo problema non era apparso mai prima nella letteratura americana, e, se si guarda bene, in esso si accentra quella che si può chiamare la rivoluzione di Mark Twain nella prosa e nel linguaggio americani, ad esso è dovuta gran parte della sua originalità. Di fronte al pesante classicismo dei suoi contemporanei, il cui uso della lingua inglese come mezzo insufficiente, o meglio, inadatto all'ambiente americano, si accompagna ad una prosa altrettanto tradizionale, ecco uno scrittore che si pone non solo il problema del modo di parlare, ma del modo di parlare americano.

⁴ In *What is man? and other essays*, Harper and Brothers Publishers, New York and London, 1917, pp. 228 e 229.

⁵ *Fenimore Cooper's literary offenses*, in *In defense of H. Shelley and other essays*, Harper and Brothers Publishers, New York and London, 1917, p. 63.

⁶ *Mark Twain in Eruption*, hitherto unpublished pages about men and events, by MARK TWAIN, ed. and with and introd. by B. DE VOTO, New York, 1940.

⁷ In *In defense of H. Shelley and other essays*, cit.

⁸ Citato da C. G. BELLAMY, *op. cit.*, p. 35.

⁹ *What Paul Bourget thinks of us*, in *In defense ecc., cit.*, pp. 153-4.

Ad Edward W. Bok, verso il 1888, Mark Twain scriveva, scusandosi per aver rifiutato di far pubblicare un'intervista:

So plainly aware is the novelist that naked talk in print conveys no meaning that he loads, and often overloads, almost every utterance of his characters with explanations and interpretation. It is a loud confession that print is a poor vehicle for «talk», it is a recognition that uninterpreted talk in print would result in confusion to the reader not instruction... To add interpretations which would convey the right meaning is a something which would require, what? an art so high and fine and difficult that no possessor of it would ever be allowed to waste it on interviews¹⁰.

Mark Twain sentiva di dover parlare di uomini semplici e vicini alla natura, di ambienti, scene ed avvenimenti quasi primitivi: e lo fece con una fraseologia completamente priva di finezze letterarie e tuttavia ampiamente espressiva di quel mondo selvaggio. Il segreto del suo metodo letterario è nel movimento diretto del suo pensiero, una specie di disordinata chiarezza di espressione e la padronanza di un modo di espressione individuale, vigoroso e vitale. Ecco come egli descrive il suo incontro con un *pony-rider* durante il viaggio verso il Nevada in *Roughing it*¹¹:

Here he comes! Every neck is stretched further, and every eye strained wider. Away across the endless dead level of the prairie a black speck against the sky, and it is plain that it moves. Well, I should think so! In a second or two it becomes a horse and a rider, rising and falling, rising and falling, — sweeping toward us nearer and nearer — growing more and more distinct, more and more sharply defined — nearer and still nearer, and the flutter of the hoofs comes faintly to the ear — another instant a whoop and a hurrah from our upper deck, a wave of the rider's hand, but no reply, and man and horse burst past our excited faces, and go swinging away like a belated fragment of a storm.

L'apparire ed il subito scomparire del *pony-rider* sono resi con un periodare ritmico che corrisponde al dinamismo della figura; le frasi sembrano accozzarsi disordinatamente, più che mai gli «ands»

¹⁰ *Mark Twain's Letters*, cit., p. 505.

¹¹ *Roughing it*, Harper and Brother Publishers, New York and London, 1917, p. 54.

si susseguono ad unire proposizioni di una speciale, anche se non completamente ortodossa struttura; il linguaggio è quello efficace e vivo, tratto dal popolo; a volte è primitivo e rude, ma è ricco e saporoso di terra.

La prosa di Mark Twain variava secondo il suo proposito; sua caratteristica è la duplicazione e l'amplificazione del materiale umoristico; pratica invece una stretta « economia Frankliana » nell'uso delle parole, quando il suo oggetto era semplicemente l'esposizione; ripete dei concetti per enfasi, ma nell'ambito della frase è diretto e conciso, perché non amava l'oratoria e l'eloquenza ed ogni modo di scrivere altisonante. La sua sintassi, infatti, è più colloquiale che quella della maggior parte degli scrittori del suo tempo, il suo metodo retorico si avvicina di più al metodo orale; non si serve di riempitivi puramente letterari: la sua preferenza per l'espressione netta fece sì che condannasse il congiuntivo. Per questo viene affermato generalmente che escludeva rigidamente i pronomi relativi e tendeva ad uno stile semplice e diretto, quale egli credeva non avessero avuto Walter Scott e Fenimore Cooper. I vividi effetti che egli raggiunge sono quasi sempre da attribuirsi a queste due qualità fondamentali: precisione quasi meccanica e mancanza di ogni conformismo nell'espressione. Le poche osservazioni da lui fatte sulla tecnica del romanzo insistono proprio sull'importanza della *natural expression*; questa si può ritrovare in tutta la sua opera, qualunque sia l'argomento trattato, ed è sempre accompagnata da un modo preciso ed acuto di osservare sia le reazioni fisiche e spirituali di un soggetto, sia l'ambiente in cui esse hanno luogo. Valgano, ad esempio, due passi tratti da opere assai diverse sia nel tono sia nelle intenzioni: ecco, da *The Adventures of Tom Sawyer*¹², la descrizione di un quadretto divertente ed animato:

Presently a vagrant poodle came idling along, sad at heart, lazy with the summer softness and the quiet, weary of captivity, sighing for change. He spied the beetle; the drooping tail lifted and wagged. He surveyed the prize; walked around it; smelt at it from a safe distance;

¹² *The Adventures of Tom Sawyer*, Harper and Brothers Publishers, New York and London, 1917, p. 48.

walked around it again; grew bolder, and took a closer smell; then lifted his lip, and made a gingerly snatch at it, just missing it; made another, and another; began to enjoy the diversion; subsided to his stomach with the beetle between his paws, and continued his experiments; grew weary at last, and then indifferent and absent-minded. His head nodded, and little by little his chin descended and touched the enemy, who seized it. There was a sharp yelp, a flirt of the poodle's head, and the beetle fell a couple of yards away, and lay on his back once more. The neighbouring spectators shook with a gentle inward joy, several faces went behind fans and handkerchiefs, and Tom was entirely happy. The dog looked foolish and probably felt so; but there was resentment in his heart, too, and a craving for revenge. So he went to the beetle and began a wary attack on it again; jumping at it from every point of a circle, lighting with his fore-paws within an inch of the creature, making even closer snatches at it with his teeth, and jerking his head till his ears flapped again. But he grew tired once more, after a while; tried to amuse himself with a fly, but found no relief; followed an ant around, with his nose close to the floor, and quickly wearied of that; yawned, sighed, forgot the beetle entirely, and sat down on it.

*Da Personal recollections of Joan of Arc*¹³ prendiamo la descrizione dell'ultima preghiera di Giovanna prima del supplizio:

Joan asked for a cross. None was able to furnish one. But an English soldier broke a stick in two and crossed the pieces and tied them together, and this cross he gave her, moved to it by the good heart that was in him; and she kissed it and put it in her bosom. Then Isambard de la Pierre went to the church near by and brought her a consecrated one; and this one also she kissed, and pressed it again and again, covering it with tears and pouring out gratitude to God and the Saints. And so, weeping, and with her cross to her lips, she climbed up the cruel steps to the face of the stake, with the friar Isambard at her side. Then she was helped up to the top of the pile of wood that was built around the lower third of the stake and stood upon it with her back against the stake, and the world gazing up at her breathless. The executioner ascended to her side and wound chains about her slender body; and so fastened her to the stake. Then he descended to finish his dreadful office; and there she remained alone — she that had so many friends in the days when she was free, and had been so loved and so dear.

¹³ *Personal recollections of Joan of Arc*, Harper and Brothers Publishers, New York and London, 1917, p. 279.

La più importante manifestazione della mentalità e dello stile *Western* si identifica in *The Adventures of Huckleberry Finn*¹⁴ in cui Mark Twain abbandonò il metodo frammentario per scrivere dal punto di vista e nel linguaggio di un bambino ignorante. *Huckleberry Finn* ha stabilito una volta per tutte le caratteristiche ed i pregi di quel particolare stile americano che si può definire «colloquiale». Questo modo si distingue per la facilità e la libertà nell'uso del linguaggio. Soprattutto trova il suo fondamento nella costruzione della frase che, giova ripeterlo, è semplice, diretta, fluente e mantiene il ritmo della lingua parlata e quasi le intonazioni della voce. In fatto di linguaggio, la letteratura americana aveva un problema speciale: la giovane nazione era incline a ritenere che l'impronta del prodotto veramente letterario fosse una grandiosità ed eleganza che non si trovavano nel modo di esprimersi comune; ciò provocava una più grave scissione tra il linguaggio vernacolare ed il letterario di quanto non avvenisse nella letteratura inglese del medesimo periodo. Il vernacolo fu usato dapprima per scopi comici e così incominciò Mark Twain. Ma il tono comico ha di per se stesso dei limiti. Mark Twain, invece, mostrò la piena padronanza del mezzo quando dette una forma al vernacolo, perché servisse ad ogni fine che il romanziere volesse raggiungere; quello di Huck Finn è uno strumento sottile e versatile, capace di ogni effetto che ad esso si richieda, sia che si tratti della necessità puramente descrittiva di registrare il mistero del fiume, che di annotare minuti e temporanei stati psicologici, o di fissare le note individuali di un dialogo. Oltre a temi, vita ed interessi della più grande originalità, questo superbo adattamento del vernacolo ai propositi dell'arte è un'altra innovazione di Mark Twain; possiamo dunque affermare che dal vero e reale modo di esprimersi americano, Mark Twain ha forgiato una prosa classica che si muove secondo i canoni della semplicità, della grazia, della limpidezza. Con l'uso naturale e fiducioso della lingua nativa, egli fece sì che questa lingua trovasse la sua strada nella letteratura, trasmettendo al ventesimo secolo con-

¹⁴ *The Adventures of Huckleberry Finn*, Harper and Brothers Publishers, New York and London, 1917.

cezioni di grande importanza riguardo alla natura della prosa americana.

Quanto sia stata grande la forza della tradizione letteraria stabilita da Twain ci è dimostrato dalla possibilità di rintracciare i suoi influssi su alcuni scrittori americani delle generazioni immediatamente susseguenti: tra di essi, Gertrude Stein, Sherwood Anderson ed Ernest Hemingway ci sembra presentino più evidenti i segni di una comunanza di intenti e di mezzi di espressione con quelli del nostro scrittore.

G. Stein, S. Anderson ed E. Hemingway vissero a Parigi nel medesimo periodo di tempo, cioè nel 1921 e 1922, allorché G. Stein, acquistata fama negli ambienti intellettuali con *Three Lives*, teneva in quella città un salotto molto conosciuto ed è significativo notare che furono uniti da legami di vera e propria amicizia. Sin dal primo incontro con la Stein, Anderson stabilì con lei dei rapporti quasi affettuosi che si mantennero intatti sino alla fine della vita di entrambi; Hemingway, invece, nel 1926 pubblicò un libretto: *Torrents of Spring*, che voleva essere una satira sia della Stein che di Anderson. Tuttavia, il fatto che la Stein sia stata maestra di entrambi si deve riconoscere: infatti, sebbene l'Anderson avesse dapprima reagito negativamente agli scritti della Stein ed avesse persino affermato di reputare cosa buffa che qualcuno potesse prendere sul serio *Tender Buttons*, più tardi, in occasione della sua prima visita a Parigi alla donna famosa, come ci riferisce la Stein stessa, «...quite simply and directly as is his way told her what he thought of her work and what it had meant to him in his development»¹⁵. Dall'altro lato, la prosa della Stein e quella di Hemingway si somigliano in un modo tale da far pensare che il più giovane abbia imparato dalla più anziana, la quale, al principio del secolo, aveva già tentato di ridare vitalità al linguaggio americano. La Stein ci appare il denominatore comune dell'arte dei due scrittori; ma gli influssi e le somiglianze nella prosa di questi ultimi sono anche vicendevoli, seppure si attuano in modo talvolta diverso, così che appare difficile individuarli.

¹⁵ G. STEIN, *The autobiography of Alice B. Toklas*, Zephyr Books, Stockholm-London, p. 204.

Poiché, dunque, la Stein rappresenta l'insegnamento comune all'Anderson ed a Hemingway, cerchiamo di determinare intanto in che cosa sia consistito l'influsso della prosa di Mark Twain su quella della Stein o, piuttosto, le analogie tra le due prose; questa ricerca ci renderà, nel medesimo tempo, consapevoli di come furono principalmente gli elementi che accomunano Mark Twain a Gertrude Stein quelli che quest'ultima trasfuse negli altri due scrittori.

Quel che interessa, prima di tutto, riconoscere è che lo stile della Stein non si può collegare direttamente con la produzione letteraria a lei precedente o contemporanea. La sua esperienza e la sua educazione furono completamente originali: innanzi tutto, ella pose a base della sua arte lo studio della psicologia in quanto scienza filosofica e, più specificamente, le teorie che William James andava evolvendo a Radcliffe nel periodo in cui ella vi studiò, negli ultimi anni del secolo. W. James aveva scoperto che la « coscienza » era soprattutto « relazione » tra il pensato ed il pensante in quanto il pensato che passa e che è una sezione della « corrente della coscienza », si può in definitiva identificare con il pensante. Quel che rimaneva, in ultima analisi, era una funzione e precisamente la funzione del « pensare ». A questa funzione o relazione, alla coscienza cioè, G. Stein riconobbe il valore di realtà assoluta la cui rappresentazione doveva essere il presupposto essenziale di ogni letteratura.

È importante notare che, mentre il punto di partenza delle concezioni letterarie della Stein ha il carattere universale ed assoluto che compete alle teorie filosofiche, il punto d'arrivo, invece, la collega a quella esperienza prettamente americana che si distingue per lo speciale atteggiamento della coscienza che continuamente conosce se stessa, dell'intelletto che in perpetuo divenire elabora i temi ed i dati dell'esperienza, entrando con essi in conflitto talora drammatico, ma conservando sempre, nelle fasi della lotta, il ruolo principale.

In questo senso la Stein avrebbe potuto prendere ugualmente le mosse da Henry James per cui « la vita della coscienza fu la protagonista dell'arte »¹⁶ sì che « talora ogni elemento della realtà fisica si spoglia della propria fisicità per partecipare alla vicenda ed al dram-

¹⁶ A. LOMBARDO, *Introduzione a Le Prefazioni* di H. JAMES, Neri Pozza Editore, Venezia, 1956, p. XXXIX.

ma della coscienza »¹⁷. Tuttavia, è proprio nel modo in cui i due scrittori affrontano e risolvono il problema della rappresentazione della coscienza che essi rivelano la sostanziale differenza delle loro nature, differenza che ci sembra utile sottolineare, perché è chiarificatrice ai fini dell'analisi della prosa di G. Stein. Come afferma Lombardo, « la complessità della prosa di James è quella medesima della coscienza umana, le sue apparenti preziosità non sono che lo sforzo di trovare l'espressione più acconcia e precisa per l'oscuro mondo che l'artista vuol restituire alla luce... Quanto più l'osservazione dello scrittore si sposta verso la vita interiore, quanto più s'addentra nei meandri della coscienza, tanto più il discorso si fa elaborato, il periodo complesso e fin drammatica la ricerca del *mot juste* »¹⁸. In che cosa consistesse per G. Stein il problema della forma è chiaramente spiegato da lei stessa:

G. Stein, in her work, had always been possessed by the intellectual passion for exactitude in the description of inner and outer reality. She has produced a simplification by this concentration, and as a result the destruction of associational emotion in poetry and prose. She knows that... the result of emotion should never be the cause of emotion nor should they be the material of poetry and prose. Nor should emotion itself be the cause of poetry and prose. They should consist of an exact reproduction of either an outer or an inner reality¹⁹.

È difficile comprendere appieno se e sino a qual punto ella sia stata influenzata dall'atmosfera e dall'ambiente filosofico di Radcliffe per definire la « riproduzione esatta di una realtà esterna od interna » come causa della poesia e della prosa, oppure se questo problema fosse già precedentemente da lei sentito in questi termini. Certo è che il suo interesse per la psicologia era alimentato in gran parte dall'interesse per il « linguaggio ». Ella sentiva che il compito principale della letteratura era quello di rendere, tradurre, descrivere l'esperienza presente. Il valore di essa non dipendeva che dalla misura in cui questo sarebbe avvenuto in modo esatto e completo: si poteva aver speranza di riuscire in questo soltanto se si fosse cer-

¹⁷ *Op. cit.*, p. XL.

¹⁸ *Op. cit.*, p. XLII.

¹⁹ G. STEIN, *The Autobiography of A. B. Toklas*, cit., p. 217.

cato di far sì che il linguaggio fosse trascrizione fedele del reale modo di pensare. Di qui nasce la prosa della Stein, la cui originalità è proprio nel processo di semplificazione del periodo portato alle estreme conseguenze, nella grandissima attenzione rivolta al ricomporre in un tutto gli elementi essenziali e non scomponibili del linguaggio in modo da conservarne intatta la primitiva chiarezza e completezza di significato.

Il primo esperimento di G. Stein nel campo della tecnica narrativa fu *Three Lives*, pubblicato nel 1909, che è singolarmente importante per noi in quanto la prosa presenta delle analogie con la prosa di Mark Twain. Queste analogie ci sembrano l'inevitabile risultato di un medesimo sforzo: quello di ridare vitalità al linguaggio, facendo sì che esso fosse il reale interprete di una esperienza reale. La conquista di Mark Twain in questo campo era stata unica, ma, in un certo senso, aiutata dal caso, poiché ad essa avevano contribuito dei determinati fattori ambientali ed un talento innato. Mark Twain era stato profondamente conscio della validità della sua prosa, ma non aveva posto a base di essa una teoria; egli era un uomo del tipo che si potrebbe definire « affettivo » od « emotivo », che scriveva secondo il movimento naturale del suo pensiero; a questo processo creativo si aggiunse in lui una esperienza nel campo umoristico e giornalistico che catalizzò o, per lo meno, facilitò, la sua conquista letteraria. G. Stein fu invece appassionatamente dedita all'intelletto, il suo amore per l'esattezza e la chiarezza era tutto intellettuale e ogni sua manifestazione, ogni sua ricerca trassero origine da un'esigenza dell'intelletto. Tuttavia, nel momento in cui M. Twain cercava di arrivare ad un tipo di « espressione naturale » e G. Stein di esprimere, di attuare nella forma i modi del pensiero, essi facevano in fondo qualcosa di simile, destinato a dare risultati simili: prima di tutto, la parola perdeva il suo significato romantico e letterario ed acquistava quello immediato dovuto al fatto di essere usata nell'epoca presente, un significato letterale tanto più efficace in quanto limitato alle semplici situazioni della vita normale.

Ciò che Sherwood Anderson dice del linguaggio di G. Stein ci sembra adattarsi sorprendentemente alla prosa di Mark Twain:

She is laying word against word, relating sound to sound, feeling for the taste, the smell, the rhythm of the individual word... One works with words and one would like words that have a taste on the lips, that have a perfume to the nostrils, rattling words one can throw into a box and shake, making a sharp jingling sound, words that, when seen on the printed page, have a distinct arresting effect upon the eye, words that when they jump out from under the pen one may feel with the fingers as one might caress the cheeks of his beloved. And what I think is that these books of Gertrude Stein do in a very real sense recreate life in words²⁰.

Nel suo tentativo di far corrispondere l'espressione al processo della coscienza, ai modi secondo cui si muove il pensare, che per lei era l'immediato riflesso di tutta la personalità vivente, il linguaggio perdeva ogni rapporto con il suo passato letterario, si rendeva libero da ogni convenzione letteraria. Per quest'ultimo scopo Mark Twain aveva scoperto come fosse utile far parlare i suoi personaggi in un qualsivoglia dialetto: anche G. Stein in *Three Lives* fa uso di questo espediente, seppure in modo diverso. Ella non si cura infatti, come Mark Twain, di riprodurre fedelmente un dialetto speciale, ma piuttosto attribuisce alle sue eroine, due tedesche ed una negra, un modo di parlare eminentemente idiomático, nel quale si può cogliere quasi una cadenza dialettale non perfettamente definibile. In «Melanctha», ella si vale poi del fraseggiare che si potrebbe dire «incolto» dei negri, fraseggiare che aveva il vantaggio di far corrispondere più direttamente il sentimento alla parola. Abbiamo già notato come Mark Twain in *Huckleberry Finn*, facendo protagonista un bambino ignorante del Middle West, avesse trovato la via per rendere il linguaggio facile e libero, per far assumere alla frase una struttura semplice e fluente e mantenere nei gruppi di parole del discorso l'intonazione della voce parlante.

Una delle qualità della prosa di Mark Twain consiste nel riprodurre gli eventi, sia dal di fuori che dall'interno della mente del protagonista, nell'ordine in cui realmente si succedono. Di nuovo siamo ricondotti agli intenti della prosa di G. Stein ed a risultati analoghi. Come Mark Twain, G. Stein, nello sforzo di riprodurre

²⁰ Cit. da CARL VAN VECHTEN, introduzione a *Selected Writings of Gertrude Stein*, Random House, New York, 1946, p. XI.

la realtà esterna ed interna, fece uso della « ripetizione » di parole chiave e di frasi: la « ripetizione » è una caratteristica comune delle due prose e deve essere considerata attentamente, perché essa è come il simbolo dello stile piano, colloquiale conquistato prima da Twain e poi dalla Stein. Questo stile non aveva limitazioni di uso; non dobbiamo dimenticare in *Huckleberry Finn* il brano famoso sul Mississippi in cui Mark Twain dette forma al più alto sentimento della natura in uno spontaneo linguaggio dialettale: G. Stein, a sua volta, facendo uso delle parole comuni usate da tutti, con il fraseggiare più popolare espresse i sentimenti e le situazioni più complesse.

« Melanctha », il secondo dei tre lunghi racconti che compongono *Three Lives*, rappresenta il risultato di un esperimento nel campo della tecnica narrativa e contiene tutti gli elementi che accomunano la prosa di M. Twain a quella di G. Stein: la semplicità, la concisione e nello stesso tempo la ripetizione, lo stile colloquiale, l'uso delle parole nel loro significato più naturale ed immediato ed anche la risoluzione del problema già affrontato da Mark Twain: quello di tradurre in pagine scritte la conversazione. Era ovvio, del resto, che nel metodo letterario di G. Stein, la conversazione, che in modo eminente rappresenta l'immediato e diretto manifestarsi di un naturale movimento del pensiero, trovasse la sua più fedele riproduzione. Specialmente in *The Autobiography of A. B. Toklas*, pubblicato la prima volta nel 1933, la Stein mostra quanta forza di suggestione potesse avere una esatta riproduzione della conversazione, ricreando se stessa, o piuttosto una nuova se stessa, specialmente attraverso il particolare stile di conversazione di Miss Toklas.

In *Three Lives* G. Stein ci presenta tre figure di donna, la cui principale caratteristica è quella di essere semplici ed integre nel profondo: perciò la prosa dell'autrice si adatta loro come la prosa di Twain si era adattata alla figura di *Huckleberry Finn*. Vediamo i due autori quasi uniti nel tentativo di creare una nuova forma comune e piana per dar vita a figure dalla mentalità in un certo senso infantile ed innocente e per esprimere il modo di pensare e di agire delle nature più elementari.

Come esempio del metodo letterario di G. Stein ci sembra che il

seguinte dialogo, tratto da « Melanctha », tra la protagonista ed il suo innamorato, sia particolarmente significativo:

« Can't you understand Melanctha, ever, how no man certainly ever really can hold your love for long times together. You certainly Melanctha, you ain't got down deep loyal feeling, true inside you, and when you ain't just that moment quick with feeling, then you certainly ain't ever got anything more there to keep you. You see Melanctha, it certainly is this way with you, it is, that you ain't ever got any way to remember what you been doing, or anybody else that has been feeling with you. You certainly Melanctha, never can remember right, when it comes what you have done and what you think happens to you ». « It certainly is all easy for you Jeff Campbell to be talking. You remember right, because you don't remember nothing till you get home your thinking everything all over, but I certainly don't think much ever of that kind of way of remembering right, Jeff Campbell. I certainly do call it remembering right Jeff Campbell, to remember right just when it happens to you, so you have a right kind of feeling not to act the way you always been doing to me, and then you go home Jeff Campbell, and you begin with your thinking, and then it certainly is very easy for you to be good and forgiving with it. No, that ain't to me, the way of remembering Jeff Campbell, not as I can see it not to make people always suffer, waiting for you certainly to get to do it »²¹.

Sarebbe interessante a questo punto sapere se la Stein fosse completamente conscia dell'affinità della sua prosa con quella di Mark Twain. Ella aveva conosciuto le opere del suo compatriota: anzi, affermò di reputare *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* un'opera abbastanza interessante nel campo della fantasia storica. Ernest Hemingway, che fu in un certo senso suo allievo per alcuni anni, conosceva Mark Twain, e, come vedremo meglio in seguito, era consapevole di quanto egli stesso dovesse al suo grande predecessore. Non pare però che la Stein abbia mai proclamato apertamente, negli scritti o verbalmente, l'importanza che Twain avrebbe dovuto assumere ai suoi occhi quale innovatore e creatore di una prosa adatta ad un'esperienza moderna: forse ella sentiva che la conquista twainiana aveva importanza soprattutto nei riguardi della letteratura americana, mentre la teoria che ella andava evolvendo sulle

²¹ G. STEIN, *Three Lives*, Berne, 1946, p. 141.

caratteristiche del metodo narrativo avrebbe dovuto rivelare la sua forza creativa nel campo della letteratura internazionale; il suo merito nei confronti della letteratura americana è di aver ribadito quel che Mark Twain aveva già indicato essere il destino della futura generazione di scrittori americani: il destino di far muovere la propria prosa sui binari della semplicità, nei vocaboli e nella struttura della frase, semplicità che si doveva ottenere a costo di deviare nel colloquiale e nel dialettale.

Del resto questo desiderio di un linguaggio letterario che scaturisse dalla lingua quotidiana e restituisse così vitalità alla prosa americana, era già nell'aria. In poesia, gli Imagisti si proponevano di usare il linguaggio comune e sempre la parola esatta; di presentare l'immagine e rendere i particolari con precisione senza introdurre vaghi elementi generici; essere solidi, chiari e concentrati.

Oggi, dopo anni di nuove esperienze letterarie, possiamo affermare che la rivoluzione della letteratura americana nei primi anni di questo secolo, si manifestò come un ritorno al passato, non solo nel tono e nel concepire i problemi dell'uomo e dell'universo, ma *anche nello stile*. Questo fatto ci appare chiaro nella introduzione che il Van Wyck Brooks scrisse alle lettere che Sherwood Anderson gli aveva diretto:

We were all trying to understand the nature of America, turning away from «European culture», and we felt, as Sherwood says, that we were «struggling in a vacuum»... While most of us were easterners, we felt that the heart of America lay in the West, and Sherwood was the essence of his West. He was full of Lincoln and especially of Mark Twain²².

Queste parole sono dense di significato e di suggerimenti. Van Wyck Brooks fu proprio l'autore che, insieme con la Stein, fece da guida ad Anderson nel senso che l'aiutarono ad identificare se stesso con la tradizione letteraria che aveva la sua origine in Lincoln, Whitman e soprattutto Mark Twain, ed a convincersi che la prosa priva di affettazione di Twain era il mezzo ideale di espressione.

²² Cf. JAMES E. SCHEVILL, *Sherwood Anderson, his life and work*, Univ. of Denver Press, Denver, 1951, p. 115.

Dopo aver letto *Three Lives*, Anderson non avrebbe più scritto in inglese letterario. La Stein gli insegnò che le parole potevano avere valore per se stesse, che la sintassi doveva essere semplice e che la ripetizione di parole chiave poteva essere utile ai fini di uno stile innocente e piano. Ella non piegò la prosa di Anderson alla propria, ma l'aiutò ad evolvere la sua, dandogli nello stesso tempo la coscienza che essa aveva delle profonde radici nella tradizione. Di questa assicurazione Anderson aveva bisogno, perché anch'egli, come Twain, era uomo privo di profonde basi culturali, ma ricco di naturale talento. Anche la vita di Mark Twain era stata agitata dal problema del successo e dal bisogno di conciliare le esigenze dell'Est e dell'Ovest: l'affinità tra Mark Twain ed Anderson aveva una forte base nella realtà. Perciò si può dire che l'influsso di Mark Twain si sia manifestato in Anderson non soltanto nel suo stile, ma anche nel modo di sentire il mondo americano. Tra l'America della fanciullezza di Anderson, che è lo sfondo ambientale dei suoi migliori lavori, e l'America di Huck Finn, c'è una profonda analogia data dal medesimo rimpianto di un momento ormai perduto della storia della Nazione, quello in cui, come Anderson stesso disse, l'animo era preso da « the dreadful cheap smartness, the shrillness that was a part of the life of the country ».

Il modo con cui *Poor White* si apre, ci fa comprendere l'importanza dell'influsso di Mark Twain sull'opera di Anderson. Lo scrittore ci presenta Hugh McVey come il figlio di un vagabondo a Mudcat Landing, una città del Missouri, lungo il Mississippi, dove padre e figlio vivono in una capanna adibita alla pesca e dove il padre si dà al bere sino all'abbruttimento. La scena ricorda immediatamente *Huckleberry Finn*: anche Huck, figlio di un vagabondo alcolizzato, abbandona il padre e cerca di trovare da solo la sua strada nel mondo. Parimenti in *Poor White* la presenza del Mississippi è come il simbolo di una forza misteriosa che placa e soddisfa l'animo del protagonista. A questa analogia di situazioni e di paesaggi, si aggiunge una prosa simile a quella di Mark Twain, idonea al caratteristico paesaggio americano. Notiamo una continuità di sentimento tra i due autori, basata sulla corrispondenza tra somiglianza di concezioni e somiglianza nella risoluzione del problema dell'espressione

di esse. Come la figura di Hugh McVey pone le sue radici nell'esperienza americana, così la prosa di Anderson è profondamente segnata dal carattere della lingua parlata americana.

La connessione con la prosa di Mark Twain è evidente in alcuni racconti di *The Triumph of the Egg*, di *Horses and Men* ed anche in *Winesburg Ohio*, specialmente nel tentativo di porre la parlata americana a base di uno stile ritmico dalla forte tensione: in particolar modo ci interessano due racconti della raccolta *Horses and Men*: «I'm a Fool» e «I want to know why». Van Wyck Brooks aveva lodato la raccolta e specialmente «I'm a Fool»; Anderson, rispondendogli, affermò di aver fiducia in questo racconto che derivava da Mark Twain, ma nello stesso tempo dichiarava il suo desiderio di un'analisi psicologica più moderna:

I think also that «I'm a Fool» is a piece of work that holds water but do you not think its wide acceptance is largely due to the fact that it is a story of immaturity and poses no problems? After all isn't it, say, Mark Twain at his best, the Huckleberry Finn Mark Twain? ²³.

Alla domanda che Anderson si pone, potremmo rispondere che «I'm a Fool» non è all'altezza di *Huckleberry Finn*, sebbene tragga chiaramente origine da esso. In un monologo, un ragazzo che descrive se stesso come un individuo grosso e goffo «abituato a bere ed imprecare, per l'amicizia con tipi che ci sanno fare», rivela come, per eccesso di astuzia, abbia fatto il proprio danno; ma il monologo con troppa evidenza mostra di essere frutto della mente dell'autore. L'incoerenza tra il susseguirsi delle riflessioni di intenzione in fondo riservata e modesta ed il carattere del ragazzo cui si suppone debbano corrispondere, è troppo palese. Questo non accadeva in *Huckleberry Finn*, od almeno il carattere di Mark Twain era tanto simile a quello del suo eroe da non farci accorgere del fatto che era l'autore che parlava e non Huck. Tuttavia, per la nostra analisi è interessante notare che l'espedito twainiano di far parlare il protagonista e di presentarcelo nelle vesti di un ragazzo incolto ai fini della semplificazione dello stile, è ripreso dall'Anderson. L'idioma

²³ Cfr. JAMES E. SCHEVILL, *op. cit.*, p. 186.

di Mark Twain, le frasi semplici e dirette, il *twang* delle popolazioni medio-centrali, sono evidenti in alcuni passi:

And so there I was, sitting up in the grandstand as gay as you please and looking down on the swipes coming out with their horses and with their dirty horsey pants on and the horse blankets swung over their shoulders same as I had been doing all the year before. I liked one thing about the same as the other, sitting up there and feeling grand and being down there and looking up at the yaps and feeling grander and more important too. One thing's about as good as another if you take it just right. I've often said that ²⁴.

Over at the Cedar Point place we didn't stay around where there was a gang of common kind of cattle at all. There was big dance halls and dining places for yaps, and there was a beach you could walk along and get where it was dark, and we went there. She didn't talk hardly at all and neither did I, and I was thinking how glad I was my mother was all right, and always made us kids learn to eat with a fork at table and not swill soup and not be noisy and rough like a gang you see around a race track that way... Here's how it was. The place we were sitting in was dark, like I said, and there was the roots from that old stump sticking up like arms, and there was a watery smell, and the night was like — as if you could put your hand out and feel it — so worm and soft and dark and sweet like an orange ²⁵.

«I want to know why» è generalmente accomunato ad «I'm a fool», perché è anch'esso il monologo di un garzone di stalla che, attraverso un episodio in apparenza banale entra per la prima volta in urto con la realtà esteriore, accorgendosi di come nella vita il puro possa mescolarsi all'impuro; la sensazione, la improvvisa rivelazione che l'uno è destinato ad essere contaminato dall'altro, fanno nascere nel suo animo un senso di confusione e di disillusione: quel che egli in fondo si chiede è il perché ciò debba avvenire. In questo racconto, sì, possiamo ravvisare gli elementi della sensibilità twainiana, o meglio della sensibilità di Huck Finn: il modo in cui il protagonista guarda le cose che lo circondano, la pronta rispondenza della sua mente ad ogni fatto e mutamento che

²⁴ SHERWOOD ANDERSON, «I'm a fool», in *An Anthology of Famous American stories*, The Modern Library, New York, p. 715.

²⁵ *Op. cit.*, pp. 719-720.

avvenga vicino a lui, la registrazione fedele degli avvenimenti nell'ordine in cui essi vengono veramente percepiti, sono quelli di Huck. Tutti i racconti migliori di Sherwood Anderson, del resto, presentano prima il soggetto che percepisce e poi l'oggetto percepito, nel senso, cioè, che l'oggettivazione della realtà viene raggiunta attraverso la reazione del soggetto all'ambiente. Questa caratteristica dell'Anderson lo ricollega alla Stein e, come abbiamo visto, a Mark Twain. Il linguaggio in cui Anderson si esprime in «I want to know why» acquista un sapore tanto più twainiano e talvolta ci sembra addirittura riccheggiare Mark Twain: notiamo la stessa ricchezza degli «ands» che sostituiscono le frasi coordinate alle subordinate, dando ai periodi una struttura quasi monotona nella sua semplicità, lo stesso uso frequente del pronome «you» che contribuisce notevolmente a dare alla prosa un'intonazione colloquiale, la stessa presenza di frasi idiomatiche ed addirittura dialettali. Tutto ciò appare chiaro dalla lettura di due brani tratti rispettivamente da «I want to know why» ed *Huckleberry Finn*:

At the tracks you sit on the fence with men, whites and niggers, and they chew tobacco and talk, and then the colts are brought out. It's early and the grass is covered with shiny dew and in another field a man is plowing and they are frying things in a shed where the track niggers sleep, and you know how a nigger can giggle and laugh and say things that make you laugh. A white man can't do it and some niggers can't but a track nigger can every time. And so the colts are brought out and some are just galloped by stable boys, but almost every morning on a big track owned by a rich man who lives maybe in New York, there are always, nearly every morning, a few colts and some of the old race horses and geldings and mares that are cut loose. It brings a lump into my throat when a horse runs. I don't mean all horses but some. I can pick them nearly every time. It's in my blood like in the blood of race track niggers and trainers. Even when they just go slop-jogging along with a little nigger on their backs I can tell a winner. If my throat hurts and it's hard for me to swallow, that's him..... Well, out of the stables they come and the boys are on their backs and it's lovely to be there. You hunch down on top of the fence and itch inside you. Over in the sheds the niggers giggle and sing. Bacon is being fried and coffee made. Everything smells lovely. Nothing smells better than coffee and manure and horses and niggers and bacon frying and

pipes being smoked out of doors on a morning like that. It just gets you, that's what it does²⁶.

Store tobacco is flat black plug, but these fellows mostly chaws the natural leaf twisted. When they borrow a chaw, they don't generly out it off with a knife, but they set the plug in between their teeth, and gnaw with their teeth and tug at the plug with their hands till they get it in two — then sometimes the one that owns the tobacco looks mournful a it when it's handed back, and says, sarcastic: « Here, gimme the chaw, and you take the plug ». All the streets and lanes was just mud, they warn't nothing else but mud — mud as black as tar, and nigh about a foot deep in some place; and two or three inches deep in all places. The hogs loafed and grunted around, everywheres. You'd see a muddy sow and a litter of pigs come lazying along the street and whollop herself right down in the way, where folks had to walk around her, and she'd stretch out and shut her eyes, and wave her ears, whilst the pigs was milking her, and look as happy as if she was on salary²⁷.

Nel 1923 Ernest Hemingway pubblicava il suo primo libro: *Three stories and ten poems*. È generalmente ammesso che i tre racconti « Up in Michigan », « Out of season », e « My old man », rivelano in modo più evidente che nelle prose successive l'influsso sia della Stein che dell'Anderson e si addita in « Up in Michigan » il racconto che assomma l'insegnamento e l'influsso degli altri due scrittori. Hemingway aveva conosciuto l'Anderson nel 1919 in America e già aveva assorbito, tramite lui, le teorie della Stein. Fu l'Anderson che facilitò l'incontro tra Hemingway e la Stein, mandando a quest'ultima un biglietto di presentazione per il giovane aspirante scrittore. Le analogie tra la prosa di Anderson e quella di Hemingway sono l'ovvio risultato dello stesso insegnamento che l'Anderson reputava ideale per chiunque dovesse usare le parole come materiale del proprio lavoro. Attraverso « Melanctha », fu possibile ai due più giovani scrittori rintracciare la via che li riconduceva ai primi tentativi di uno stile veramente americano: « Melanctha » non era stato che un esperimento per la Stein, ma un esperimento i cui frutti erano destinati ad assumere una grande importanza. Quel che Anderson ed Hemingway si proponevano di dire era simile a quel che

²⁶ SHERWOOD ANDERSON, *op. cit.*, pp. 724-725.

²⁷ MARK TWAIN, *Huckleberry Finn*, London and Glasgow, p. 317.

Mark Twain, sia pure senza continuità, aveva detto, perché simili erano le loro nature di scrittori, perché le loro esigenze ed i loro problemi avevano radici in una esperienza comune a tutti e tre ed americana, le cui differenze non erano che il riflesso delle comprensibili differenze tra le loro nature. Notiamo lo stesso interesse per la vita della gente semplice, lo stesso distacco ed avversione per ogni forma di educazione organizzata, ma soprattutto lo stesso desiderio di rappresentare la realtà, le cose, in modo che esse non subiscano deformazioni: lo scopo ultimo, comune a Mark Twain, Sherwood Anderson ed Hemingway, era la massima oggettività, forse nella speranza che gli ambienti, le situazioni, le persone, rivelaessero, se dotate di questa qualità, il loro significato talvolta misterioso.

A questa oggettività, Gertrude Stein aspirava quando diceva di voler « riprodurre una realtà esterna od interna »: *Three Lives* è un chiaro esempio di stile oggettivo; S. Anderson, quando stabiliva l'atmosfera della narrazione orale, rendendo figura centrale dei suoi racconti migliori un « io » immaginario che talvolta sembra confuso dagli avvenimenti stessi che va rievocando; anzi, in « I'm a fool » e in « I want to know why », il narratore non è un uomo che guarda indietro verso la fanciullezza, ma un ragazzo che riferisce le sue esperienze immediate: questo evita qualsiasi senso ironico e le complicazioni ed incongruenze che nascerebbero dal modo di vedere le cose del narratore se egli fosse adulto. Mark Twain, poi, aveva cercato di raggiungere la massima oggettività, non solo usando il medesimo metodo in *Huckleberry Finn*, ma, sempre, nella sua prosa, fino al punto di riprodurre in tutte le sue sfumature il linguaggio in cui avrebbero dovuto esprimersi i suoi personaggi.

Quanto ad Hemingway, così egli scriveva in *Death in the Afternoon*, cercando di spiegare al pubblico i suoi intenti letterari nei giorni del suo tirocinio a Parigi:

I was trying to write then and I found the greatest difficulty aside from knowing truly what you really felt, rather than what you were supposed to feel, and had been taught to feel, was to put down what really happened in action; what the actual things were which produced the emotion that you experienced... the real thing, the sequence of motion

and fact which made the emotion... I was trying to learn to write, commencing with the simplest things²⁸.

A questo scopo Hemingway, tramite l'insegnamento della Stein e dell'Anderson, scoprì che il linguaggio semplice, privo di tortuosità retoriche, forse un po' monotono nelle frequenti ripetizioni, ma nello stesso tempo sostenuto e controllato e ricco del significato che gli davano le parole tratte dal patrimonio presente dell'uomo comune, era quello che meglio si sarebbe adattato alla sua natura.

«My old man» si può definire la versione Hemingwayana di «I want to know why» e come tale lo accomuniamo a «Melanctha» ed a *Huckleberry Finn*. Nella ricca produzione di Hemingway scegliamo proprio un brano da «My old man» per far risaltare le somiglianze, come le differenze, con la prosa degli altri due scrittori e l'orma, rivelatasi profonda, che l'arte di Mark Twain ha lasciato nella letteratura americana. All'uopo il paragrafo di apertura è molto significativo:

I guess looking at it, now, my old man was cut out for a fat guy, one of those regular roly fat guys you see around, but he sure never got that way, except a little toward the last, and then it wasn't his fault, he was riding over the jumps only and he could afford to carry plenty of weight then.

I remember the way he'd pull on a rubber shirt over a couple of jerseys and a big sweat shirt over that, and get me to run with him in the forenoon in the hot sun. He'd have, maybe, taken a trial trip with one of Razzo's skins early in the morning after just getting in from Torino at four o'clock in the morning and beating out to the stables in a cab and then with the dew all over everything and the sun just starting to get doing, I'd help him pull off his boots and he'd get into a pair of sneakers and all these sweaters and we'd start out²⁹.

In *Green Hills of Africa*, Hemingway ci offre una lista degli autori che apprezza e non apprezza e ci suggerisce egli stesso il suo predecessore letterario:

There were others who wrote like exiled English colonials from an England of which they were never a part to a newer England that they

²⁸ ERNEST HEMINGWAY, *Death in the Afternoon*, New York-London, 1949, p. 2.

²⁹ ERNEST HEMINGWAY, *The short stories of E. Hemingway*, The Modern Library, New York, p. 289.

were making. Very good men with the small, dried, and excellent wisdom of Unitarians; men of letters; Quakers with a sense of humor... Emerson, Hawthorne, Whittier and Company... They were all very respectable. They did not use the words that people always have used in speech, the words that survive in language... The good writers are H. James, Stephen Crane, and Mark Twain... All modern American literature comes from one book by Mark Twain called *Huckleberry Finn*.³⁰

È ovvio che un'affermazione del genere abbia dato luogo, da parte di chiunque abbia studiato l'arte di Hemingway, alle più varie interpretazioni; taluni hanno reputato perfino che si trattasse di una specie di «boutade», data l'enorme diversità degli scrittori nominati prima: hanno voluto quindi negare alla frase, e perciò ad Hemingway, ogni significato ed acume critico. Quello che importa ai fini di una determinazione dell'influsso di Mark Twain su Hemingway è il riconoscere una somiglianza di esperienza e di intenti cui naturalmente corrisponde il particolare e simile modo con cui vengono espressi. Quello che ci colpisce in Hemingway è il fatto che la sua figura di uomo ci appare strettamente connessa con quella di scrittore; gli interessi, i gusti, le esperienze della sua vita, sono tutti riflessi nella sua opera che, in un certo senso, ne è l'attuazione: questa corrispondenza tra la vita e le opere contribuisce a dare ad esse un carattere d'onestà che convince il lettore. La stessa cosa abbiamo osservato in Mark Twain, sebbene essa si sia verificata in modo completo solamente in *Huckleberry Finn*. Alcune tappe delle loro esistenze presentano un'analogia innegabile. L'esperienza giornalistica di Hemingway, per esempio, come per Mark Twain, facilita la conquista di uno speciale tipo di prosa: inoltre tanto l'uno che l'altro non ebbero una forte educazione scolastica e crearono la loro cultura specialmente per mezzo di letture disordinate; questo ha un particolare significato: infatti, non possiamo fare a meno di notare che per entrambi il giornalismo, anche se poi disprezzato ed abbandonato perché arte di carattere sub-letterario (non dimentichiamo che il principale contributo della Stein alla creazione di un Hemingway scrittore fu l'esortazione ad abbandonare il gior-

³⁰ ERNEST HEMINGWAY, *Green Hills of Africa*, Charles Scribner's Sons, New York, 1953, pp. 20-21-22.

nalismo che lo incoraggiava a « riportare » e non a « fare », indebolendo le possibilità creative) rafforzò nei due scrittori la volontà di rivolgersi, prima di tutto, ad un pubblico che potesse comprenderli. Di qui nasce una prosa le cui caratteristiche si mantengono inalterate, pur attraverso casuali e temporanee modificazioni, in quanto rappresenta più che una conquista, una riconquista, un ritorno e perciò una conferma di qualcosa che vale la pena di possedere. Questa prosa è, prima di tutto, « colloquiale » e, in apparenza, priva di ambizioni letterarie; le frasi hanno una struttura tale che la semplicità è sorretta da una consapevole disciplina; le parole sono, per lo più, brevi e comuni, ma fresche e piene di vigore, vecchie parole usate in modo nuovo; la sintassi viene quasi abolita con la ricchezza delle congiunzioni e la povertà delle clausole che introducono le subordinate; i ritmi sono quelli usuali del discorso. Il raccontare gli avvenimenti strettamente secondo il loro ordine, senza che l'autore li commenti, dà al lettore la sensazione di una interna oggettività. La conversazione si svolge attraverso un dialogo che dà veramente l'impressione dell'autenticità, in quanto non ne rappresenta una trascrizione fonografica ma lo interpreta negli elementi essenziali con un'arte che è veramente « quella arte bella e difficile » cui allude Twain.

Di solito, esaminando la prosa di Hemingway, si fanno risalire all'insegnamento della Stein la capacità di riprodurre la conversazione insieme con l'uso della « ripetizione » di parole chiave e frasi, l'abilità nel descrivere paesaggi e bellezze naturali, nel dare il senso dello sfondo fisico. Ma, ormai, possiamo riconoscere in Mark Twain il primo e più lontano loro maestro, perché questi elementi, come gli altri precedentemente notati, si possono ritrovare non solo in *Huckleberry Finn*, ma in tutta la sua prosa. È naturale, quindi, restituire all'affermazione di Hemingway tutta l'importanza che le compete, dandole valore di conferma di quanto avevamo già rilevato.

CARLA CONSIGLIO