

STUDI AMERICANI

4

ROMA 1958

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

4

ROMA 1958

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

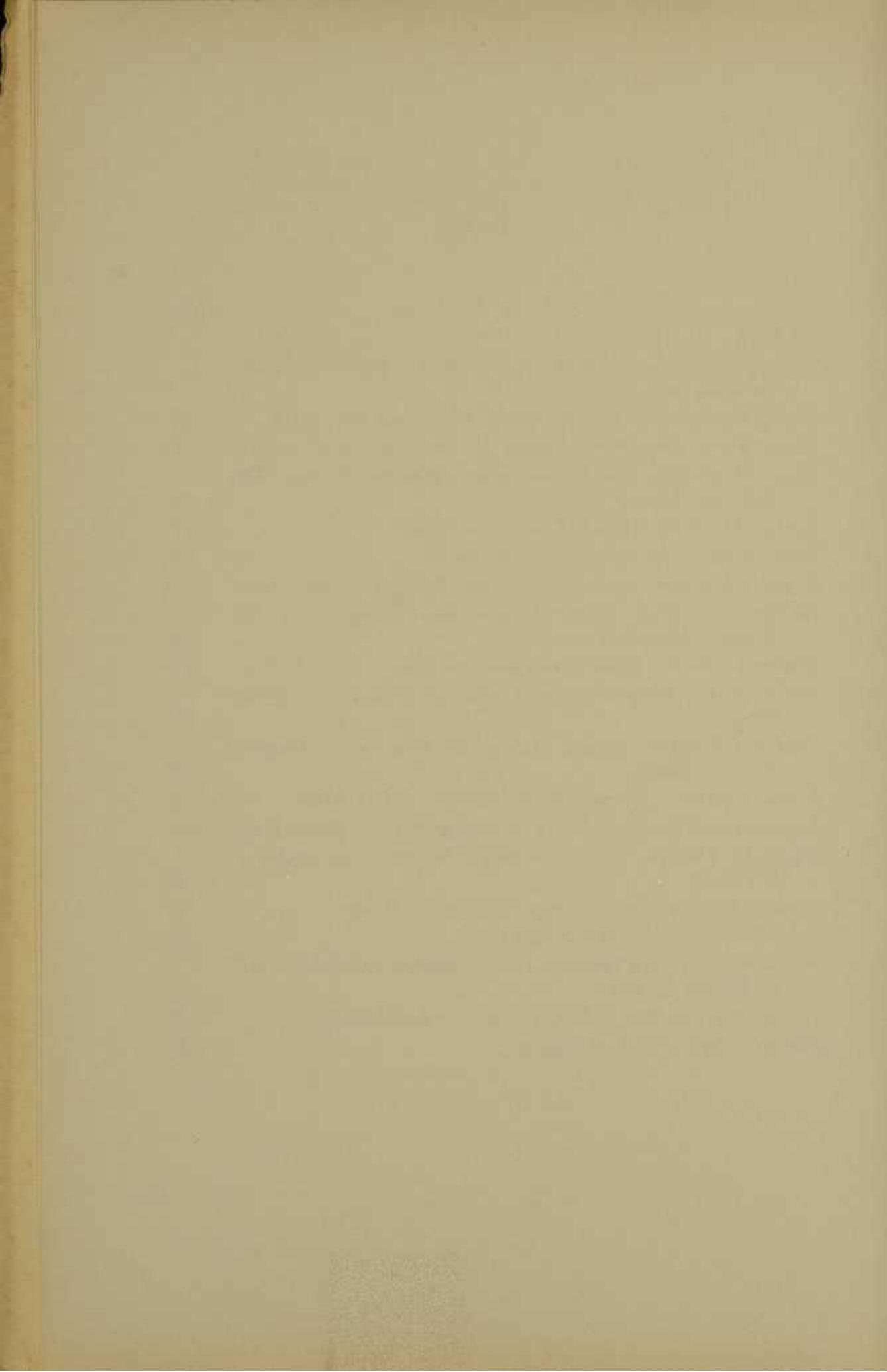
La collaborazione a Studi Americani è aperta a tutti gli studiosi. I dattiloscritti inviati in esame dovranno pervenire al Direttore entro il mese di dicembre.

Tutti i diritti sono riservati

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA
Via Lancellotti, 18 - Roma

INDICE

	Pag.
<i>Premessa</i>	7
VITTORIO GABRIELI: <i>William H. Prescott (1796-1859) e la storia come arte</i>	9
LIA WAINSTEIN: <i>Washington Irving alla ricerca del passato</i>	57
MARIO PRAZ: <i>Impressioni Italiane di Americani nell'Ottocento</i>	85
ALMA PELLEGRINI: <i>Mark Twain alla scoperta dell'Europa: The Innocents Abroad</i>	109
ROBERT D. LUNDY: <i>Mark Twain and Italy</i>	135
PIERO MIRIZZI: <i>Il mondo di Mark Twain</i>	151
CARLA CONSIGLIO: <i>La prosa di Mark Twain e i suoi influssi</i>	175
<i>La fortuna di Mark Twain in Italia. Nota bibliografica a cura di CARLA CONSIGLIO</i>	198
ROBERT L. GALE: <i>Willa Cather and the Past</i>	209
SERGIO BALDI: <i>L'organizzazione espressiva della « Terra Desolata »</i>	223
FERNANDO FERRARA: <i>Aspetti e significati della Family Reunion di T. S. Eliot</i>	247
GRAZIA CALIUMI: <i>Lineamenti del teatro di Arthur Miller</i>	295
BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI: <i>Il 'regionalismo' di Robert Frost</i>	317
MARCELLO PAGNINI: <i>E. E. Cummings, poeta dell'impressione e dell'analisi</i>	343
GIORGIO MANGANELLI: <i>La critica di Edmund Wilson</i>	363
NEMI D'AGOSTINO: <i>Pavese e l'America</i>	399
<i>A letter from Henry James to Francis Marion Crawford, edited by ROBERT L. GALE</i>	415
<i>Alcune lettere di Ezra Pound, a cura di VITTORIO BODINI</i>	421
<i>Sommari degli articoli in inglese</i>	433



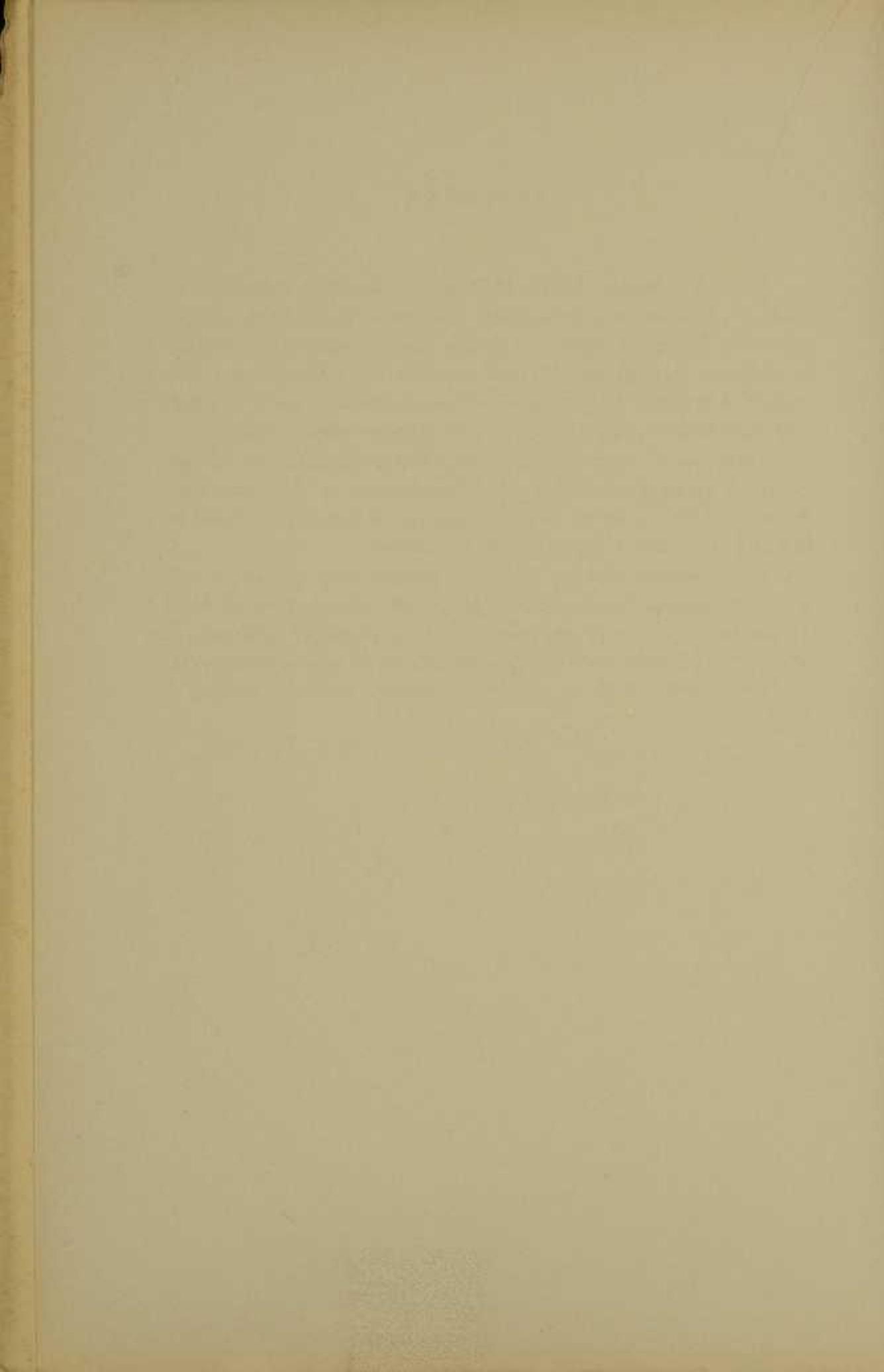
PREMESSA

Dopo Hawthorne, James, Melville, il «classico» americano del quale si comincia, in questo quarto numero di Studi Americani, ad affrontare l'esame, è Mark Twain. Lo scrittore viene qui considerato, tuttavia, specialmente nei suoi rapporti con l'Europa: e ciò in quanto il presente numero della rivista s'impenna, come il lettore non mancherà di notare, sul tema del rapporto America-Europa.

Anche questa volta siamo ben lieti di pubblicare sia alcuni contributi di studiosi americani che, direttamente o indirettamente, muovono dalla situazione culturale italiana, sia alcuni studi tratti da tesi di laurea discusse nelle Università italiane.

Tra le innovazioni che riteniamo possano esser gradite, e utili, al lettore, segnaliamo lo studio bibliografico sulla fortuna di Mark Twain in Italia, che ci auguriamo essere il primo di una serie di lavori di tal genere, nonché la pubblicazione di una lettera inedita di Henry James e di un gruppo di lettere, anch'esse inedite, di Ezra Pound.

STUDI AMERICANI



WILLIAM H. PRESCOTT (1796-1859)
E LA STORIA COME ARTE

È ormai mezzo secolo che l'edizione a cura della « Everyman's Library » delle due più popolari opere del Prescott (*The Conquest of Mexico*, 1908; *The Conquest of Peru*, 1909) ha consacrato commercialmente il suo ingresso nel pantheon dei classici della letteratura di lingua inglese. Il primo centenario della sua morte sarà commemorato nel 1959 da un numero speciale della *Hispanic American Historical Review*¹ nel quale studiosi di varie nazioni offriranno il loro omaggio scientifico allo storico americano della Spagna del Quattro-Cinquecento — dall'unificazione politica sotto Ferdinando e Isabella, alla formazione del suo impero nel Nuovo Mondo — e della sua egemonia europea sotto Carlo V e Filippo II.

Più d'un impero il nostro secolo ha visto sorgere e tramontare o declinare, ed altri ancora ci stringono da presso, proclamandosi investiti di missioni civilizzatrici e di messaggi universali. Non sarà pertanto una pura esercitazione accademica soffermare anche noi l'attenzione su alcuni aspetti dell'opera del Prescott e sui presupposti ideali che la ispirarono. La polemica tuttora viva nel mondo anglosassone — con buona pace di Lytton Strachey, il quale ebbe a definirla « one of the curiosities of human ineptitude »² — intorno al carattere proprio della storiografia: se e fino a che punto essa sia una scienza, sia pure empirica, o un'arte, un ramo della letteratura d'immaginazione, rende inoltre, se non m'inganno, particolarmente opportuna una discussione critica dello storico americano che è riconosciuto oggi fra i pionieri della storiografia artistica nei paesi di

¹ Devo questa informazione alla cortesia del prof. R. A. Humphreys, dell'università di Londra, il quale mi ha anche concesso di leggere, in manoscritto, il testo del suo contributo su Prescott che sarà pubblicato nel fascicolo del febbraio 1959 della *Hispanic American Historical Review*.

² L. STRACHEY, *Portraits in Miniature and other Essays*, Londra 1931, p. 160 (dal saggio su « Gibbon »).

lingua inglese. Sia dunque lecito, anche ad un non specialista di studi spagnoli, come chi scrive, avviare tale discussione.

* * *

Sebbene quasi tutte le opere di Prescott siano state tradotte in italiano nell'Ottocento³, non mi risulta che siano mai state oggetto, dal secolo scorso al momento presente, d'un esame circostanziato e approfondito. Gino Capponi, al cui interessamento si deve la versione, apparsa a Firenze, della prima opera dell'autore, *La Storia del Regno di Ferdinando e Isabella*, nel Manifesto editoriale con cui venne annunciata si limitò necessariamente ad osservazioni di carattere generale. Elogiò « il senno e la temperanza » con cui Prescott aveva giudicato la politica dei Sovrani Cattolici di Spagna, la vivacità dell'esposizione e le « immense ricerche d'archivio » su cui questa era impiantata. « Pochi libri », egli scrisse nell'*Archivio Storico Italiano*⁴, « potrebbero offrire al pari di questo varietà e grandezza di eventi... e stranezza di costumi e caratteri atteggiati diversamente e fortemente scolpiti e come spiccati fuori da una tela vastissima ».

³ La traduzione della prima opera di Prescott fu iniziata a Firenze da Antonio Gallenga (Mariotti), il quale aveva conosciuto l'autore a Boston ove visse esule dal 1836 al 1839, ma non poté condurla a termine perché costretto nuovamente ad espatriare. Essa apparve finalmente a Firenze solo nel 1847-8 col titolo: *Storia del Regno di Ferdinando e Isabella Sovrani Cattolici di Spagna*, di H. (sic) Prescott, recata per la prima volta in italiano da Ascanio Tempestini, a cura degli editori V. Batelli e Co. (Cfr. in *The Correspondence of W. H. Prescott: 1833-47*, Boston 1925, pp. 59, 83, 158, 133-5, 191, 194-5, 204-6, 247, 259, lo scambio di lettere relative al progetto di traduzione dell'opera « in the beautiful language of Petrarch and Dante », come scrisse compiaciuto Prescott, fra lui, Capponi e Gallenga).

Sempre a Firenze, ma condotte sulle versioni spagnole, furono pubblicate traduzioni parziali della *Conquest of Peru* di Prescott, sotto i titoli: *Compendio delle Notizie Generali sul Perù avanti la Conquista, ecc. tratte dalla Storia di Guglielmo Prescott e recate in italiano da C[esare] M[agherini]*, Tipografia Galileiana, 1855, e *Storia della Scoperta e Conquista del Perù di G. Prescott*, a cura dello stesso traduttore ed editore, nel 1856.

Nel 1862 vide la luce a Venezia *La Vita di Carlo V dopo la sua abdicazione*, versione dall'originale inglese di Prescott, a cura di Andrea Veniero, editore Antonelli, e nel 1865, apparve a Torino e Venezia, la *Storia del Regno di Filippo II*, a cura di R. Fulin e R. Saggiotti, in una Nuova Collezione di Opere Storiche. In una nota di quest'ultima opera, l'editore esprimeva la speranza (p. xxiii) di poter presto pubblicare del Prescott i Saggi sulla Letteratura Italiana, nella versione promessagli da Angelo Messedaglia, ma non mi risulta che questa abbia mai visto la luce.

⁴ *Archivio Storico Italiano, Appendice*, tomo II, pp. 606-7, Firenze 1845.

B. F. Aquarone, recensendo due anni dopo la stessa opera, avanzò ingenue critiche formali al metodo compositivo dell'autore, « poiché quel modo di condurre gli avvenimenti ciascun in un capitolo a sé, staccati gli uni dagli altri, non ci pare che consuoni felicemente all'epoca che imprese a svolgere... L'è un'epoca quella piena di poesia e fa d'uopo narrarla con ampiezza di metodo... e con larga abbondanza nella dicitura ». Paradossi del gusto e della tradizione letteraria! All'Aquarone pareva che la narrazione di Prescott non rendesse giustizia « all'evidenza e a quel complesso dell'azione drammatica che nella storia, specialmente dei popoli meridionali, si ritrova e che quasi carattere proprio non vuolsi da essi scancellare »⁵. Il difetto principale che parte della critica moderna imputa a Prescott è precisamente d'aver dato un colorito troppo poetico agli avvenimenti narrati.

Lo scarso interesse critico che sinora ha destato in Italia l'opera dello storico americano contrasta con quello assai vivo che egli ebbe per la nostra cultura, e la notevole influenza che questa esercitò sulla sua educazione letteraria e storica meriterebbe d'esser studiata analiticamente. Egli visitò solo per pochi mesi l'Italia, nell'inverno del 1816-7, ma la sua padronanza della lingua e la familiarità con i classici della poesia italiana dal Trecento all'Alfieri, e con gli storici dal Machiavelli al Giovio, al Bentivoglio, al Giannone e al Botta, furono il risultato degli studi sistematici che egli intraprese indipendentemente a Boston nel 1823, in preparazione della carriera letteraria che si era ormai proposto di seguire. Il frutto più specifico di quegli studi è rappresentato dai contributi « italiani » di Prescott, che apparvero sulla *North American Review* di Boston e furono poi raccolti, insieme ad altri saggi letterari e storici, nelle sue *Biographical and Critical Miscellanies* del 1845.

Esordì con una rassegna, « Italian Narrative Poetry », nell'ottobre del 1824, che provocò una vivace replica polemica di Lorenzo Da Ponte, l'ex-poeta cesareo e librettista stabilitosi dal 1804 negli Stati Uniti, alla quale Prescott ribatté nel luglio 1825 con l'articolo « Da Ponte's Observations ». Nel luglio 1831 vide la luce la sua « Poetry and Romance of the Italians » e nell'aprile 1842 una lunga

⁵ *Ibid.*, tomo IV, pp. 170-88, Firenze 1847.

recensione dei due volumi di Antonio Gallenga usciti a Londra l'anno prima col titolo *Italy. General Views of its History and Literature in Reference to its present State, by Luigi Mariotti*.

La critica letteraria di Prescott muove da un gusto moralistico e da una concezione puritano-didascalica dell'arte, modellata in larga misura sui canoni estetici di cui la *Edinburgh Review* era diventata la più autorevole rappresentante e propagatrice nel New England. Le sue rassegne sono condotte sulla scorta del Tiraboschi, del Muratori, del Ginguené e del Sismondi, ma i suoi giudizi sulla lirica e sull'epica cavalleresca italiana sono costantemente dettati da una rigida valutazione della conformità o meno del prodotto letterario ad un astratto paradigma ideale: d'una letteratura, cioè, intesa non solo ad esprimere e suscitare emozioni dilettevoli, sibbene ad inculcare sentimenti elevati, ad impartire nozioni utili, verità filosofiche o religiose, ad informare sui costumi o a delineare realisticamente caratteri o passioni umane. Coerentemente a siffatti presupposti, Prescott mostrò di deplorare che la straordinaria sensibilità degli italiani alla bellezza fisica conferisse a gran parte della loro letteratura un carattere e un tono « ornamentale », e si rammaricò che, dalle opere di fantasia « the Italians seem to demand nothing further than from a fine piece of music, where the heart is stirred, the ear soothed, but the understanding not a wit refreshed ».

L'angustia dell'angolo prospettico dal quale egli considerò lo svolgimento della nostra letteratura e quella che potremmo chiamare Peteronomia della sua poetica, che si riflette in una scala di valori inaccettabile per il gusto e l'estetica moderna, spiegano a sufficienza le sue preferenze e le aberrazioni dei suoi giudizi. Dante gli apparve, sì, il poeta che aveva esercitato un'influenza incalcolabile sulla letteratura e sul mondo intellettuale, pari solo a quella che la rivelazione del Cristianesimo aveva irradiato nel mondo morale, ma essenzialmente perché Prescott era persuaso che l'entusiasmo religioso o patriottico costituisse la più nobile base della poesia lirica d'ogni tempo. Della *Commedia*, tuttavia, dichiarò d'apprezzare particolarmente il Purgatorio, che per essere « full of sheer meditation and sweet description », giudicava « as more à l'Anglaise than any other part ». Riconobbe anche nella poesia del Petrarca il culmine della perfezione

formale, e non nascose la sua ammirazione per « lo splendore d'idioma poetico » che Petrarca aveva saputo infondere nella lingua italiana, per il calore e la ricchezza immaginativa che egli aveva lasciato in eredità alle generazioni successive. L'Ariosto lo lasciava insoddisfatto per non aver sempre associato alla purezza dello stile quella del pensiero e del sentimento, quella « più pura moralità » che, ad onta della sua « mal controllata sensibilità », gli rendeva più congeniale la poesia del Tasso.

Malgrado questi pregiudizi contenutistici e moralistici, lo studio della letteratura italiana, soprattutto dei poemi cavallereschi del Pulci, del Boiardo e dell'Ariosto, e dei « luminosi » storici del Cinquecento, lasciò tracce profonde nell'opera storica di Prescott, arricchendo e disciplinando la sua fantasia. A quegli autori egli più volte si richiama, come a modelli insuperati di smagliante pittura di paesaggi immaginari, o di stile storiografico ricco insieme di formale venustà e di vigore speculativo. Nella Storia di Ferdinando e Isabella, egli inserirà una sua dignitosa versione in versi sciolti di due ottave del *Morgante* adombranti la credenza popolare in un nuovo mondo nell'emisfero occidentale⁶, e la lettura dell'Alfieri ritempererà nel 1844 il suo spirito prostrato da un grave lutto familiare, stimolandolo a riprendere il lavoro. Troviamo infatti la seguente annotazione nel suo diario sotto la data del 21 luglio di quell'anno:

Industry and literary ardor improve. Been reading, or rather listening to, Alfieri's Life — a strange being with three ruling passions, literary glory, love and horses! the last not the least powerful. His literary zeal — by fits, it is true — is quite stimulating, and, like Gibbon's Memoirs, rouses the dormant spark in me. It is well occasionally to *reinvigorate* by the perusal of works so stirring to the flagging student⁷.

Sin dal suo primo saggio sulla poesia italiana, scritto a ventott'anni, Prescott aveva del resto mostrato di possedere una piena co-

⁶ W. H. PRESCOTT, *History of the Reign of Ferdinand and Isabella, the Catholic, of Spain*, 3^a ed. in tre volumi, vol. II, p. 107, Londra 1842. Cfr. Pulci, *Morgante Maggiore*, XXV, 229-30. I giudizi di P. su Dante e Petrarca si trovano nei suoi diari, e sono riportati da G. TICKNOR, nella sua *Life of W. H. Prescott*, Boston 1864, p. 66.

⁷ TICKNOR, pp. 241 e 234.

scienza del contributo indistruttibile recato dall'Italia alla civiltà moderna, non solo letteraria, e l'aveva espressa in termini entusiastici:

They have — egli scrisse degli italiani al termine della sua rassegna sulla narrativa — other claims to our admiration than what arise from the inventions of the poet, or from the ideal beauties which they have revived of Grecian art: that the light of genius shed upon the world in the XIVth and that of learning in the XVth century, was all derived from Italy; that her writers first unfolded the sublimity of Christian doctrines as applied to modern literature, and by her patient philological labours restored to life the buried literature of antiquity; that her schools revived and expounded the ancient code of law, since become the basis of so important a branch of jurisprudence both in Europe and our own country; that she originated literary and brought to perfection unequalled in any other language, unless it be in our own, civil and political history; that she led the way in physical science and in that of political philosophy, and finally that of the two enlightened navigators who divide the glory of adding a new quarter to the globe, the one was a Genoese and the other a Florentine.

* * *

Questi primi esperimenti letterari di Prescott ci interessano oggi meno per il loro specifico contenuto critico, troppo legato, come si è detto, a princìpi esteticamente sterili, quanto come indici d'una seria preparazione umanistica e di un'apertura cosmopolitica piuttosto insolita nell'ancora prevalentemente provinciale cultura del New England. Scrivendo nell'agitato decennio del primo dopoguerra, il militante storico della cultura americana V. L. Parrington classificò Prescott fra gli esponenti della « mentalità bramifica » nell'aristocratico New England, la cui tradizionale egemonia intellettuale e politica era per la prima volta minacciata dalla montante marea democratica dell'era di Jackson. La sua opera storica gli apparve mirabile, sì, per ampiezza di concezione e svolgimento drammatico, ma troppo distaccata dalle « sordid realities of America », troppo esangue forse — Thoreau aveva adoperato un termine più violento, scrivendo degli storici coloniali del Massachusetts: « emasculated... cursed with a style »⁸ —, espressione tipica d'una classe intellettuale agiata ed isolata, e di quella « tradizione cortese » caratte-

⁸ Cit. in H. T. Peck, *W. H. Prescott*, New York 1905, p. 169.

rizzata da un raffinato moralismo « che professava di considerare virtù suprema il chiuder gli occhi sui fatti sgradevoli e legge sovrana la convenzione »⁹.

Rilevare il carattere umbratile della vita e della produzione d'un autore è certo lecito, sebbene l'implicito collegamento che recenti studiosi hanno stabilito fra la diffidenza che Prescott manifestò verso i movimenti di massa e le teorie rivoluzionarie ed il fatto che egli fu imparentato con alcune importanti baronie finanziarie ed industriali del paese e godé di cospicue rendite¹⁰ non giovi molto alla comprensione della sua opera storica. Non tutti i « Bramini » del Nuovo o del Vecchio Mondo hanno creato opere del valore storico e letterario di quelle di Prescott, né la ricerca della verità — la religione dello storico — ha mai tratto gran giovamento dal culto di chierici 'engagés', né infine ha senso giudicare il pensiero d'un autore in base alla sua devozione più o meno fervida ad ideali o teorie che egli non professò, e tanto meno condannarlo per non aver fornito risposte a domande che neanche si pose. A me sembra che si debba anzitutto metter in evidenza la forza morale grazie alla quale Prescott seppe vincere la sua grave menomazione fisica¹¹ e dedicarsi ad una attività indefessa, non solo intellettualmente liberatrice per lui nella sua cronica infermità ma utile al progresso della cultura e fonte di estetico godimento per l'umanità. Non va infatti dimenticato che la paralisi della retina prodotta da una contusione ad un occhio durante gli studi universitari a Harvard, e la ricorrente infiammazione reumatica all'altro occhio, resero Prescott per lunghi periodi della sua vita quasi del tutto incapace di leggere e di scrivere e lo costrinsero d'altra parte a rinunciare sia ad una regolare carriera professionale sia ad una vita comunque normalmente attiva.

Dopo varie esitazioni e diversi progetti di lavoro — fra i quali vagheggiò anche un'opera « which should exhibit in masses the most

⁹ V. L. PARRINGTON, *The Romantic Revolution in America: 1800-60*, New York 1927, pp. 436, 438.

¹⁰ W. CHARVAT e M. KRAUS, *W. H. Prescott: Representative Selections*, New York 1943 (Introduzione).

¹¹ « I fight as — metaphorically speaking — (scrive Prescott nel 1857) Cervantes fought at Lepanto—with one hand crippled ». R. OGDEN, *W. H. Prescott*, Boston e New York 1904, p. 29.

important periods, revolutions and characters in the history of Italian letters»¹², ed una storia di Roma antica, sul trapasso dalla repubblica all'impero¹³, — egli concentrò energie e studi sulla storia della Spagna nei secoli XV e XVI. Influiroo certo sulla sua scelta della Spagna come tema specifico di ricerca lo stimolo dell'amico ispanista e futuro biografo Ticknor, non meno della voga contemporanea degli studi spagnoli nell'Europa postnapoleonica, ispirata da una reviviscenza di spiriti nazionalistici nella penisola iberica e ravvivata dal conseguimento della indipendenza dalla madrepatria da parte del Messico nel 1821. Le prosaiche circostanze ambientali della commerciale Boston probabilmente contribuirono ad acuire in Prescott un impulso psicologico di evasione dalla sua esistenza claustrata ed opaca, orientandolo istintivamente verso un mondo esotico e colorito, e un periodo storico ricco di fascino per la fantasia e di avventurose vicende.

Con singolare modestia e sincerità, egli non pretese mai di aver abbracciato gli studi storici per una augusta vocazione alla Musa di Clio. Completata la *History of the Reign of Ferdinand and Isabella* dopo dicci anni di laboriose ricerche, confidava al suo diario il sentimento di soddisfazione tratto dal lavoro che l'aveva affrancato dall'*ennui* e dalla monotonia della sua esistenza:

No historical labours, if rightly conducted, can be monotonous, since they afford all the variety of pursuing a chain of facts to unforeseen consequences, of comparing doubtful and contradictory testimony, of picturesque delineation of incidents, and of analysis and dramatic exhibition of character. I do not flatter myself with the idea that I have achieved anything very profound. But I have made a book illustrating an unexplored and important period from authentic materials, obtained with much difficulty, and probably in the possession of no one library, public or private, in Europe. As a plain veracious record of facts, the work therefore, till some one else shall be found to make a better one, will fill up a gap in literature; which, I shall hope, would give it a permanent value — a value founded on its utility¹⁴.

¹² TICKNOR, p. 75.

¹³ Nel gennaio 1826 abbandonò quest'ultimo progetto, annotando nel suo diario: «The great and earned Niebuhr has been employed these dozen years upon it... Shall I heat the bushes after this?». R. OGDEN, *op. cit.*, p. 76.

¹⁴ TICKNOR, p. 103.

Nello stesso spirito di disarmante umiltà, Prescott confessò vent'anni dopo, quando era ormai un autore universalmente acclamato, le sue ambizioni letterarie:

I am awfully sensible that I am far from having done justice to a subject so vast in its extent and so complicated in its relations. It is not necessary to urge in my defence any physical embarrassments under which I labour; since that will hardly be an excuse for not doing well what it was not necessary to do at all. But I may be permitted to say that what I have done has been the result of careful preparation; that I have endeavoured to write in a spirit of candor and good faith; and that, whatever may be the deficiencies of my work, it can hardly fail — considering the advantages I have enjoyed over any predecessors — to present the reader with such new and authentic statements of facts as may afford him a better point of view than that which has been hitherto possessed for surveying the history of Philip the Second¹⁵.

Storiografia dunque, quella di Prescott, che si direbbe, dagli inizi e fino alla sua ultima opera, senza problema storico, per usare l'espressione crociana¹⁶; storia filologica ed erudita non scaturiente da una profonda esigenza morale legata all'attualità della vita; panorama di fatti, non indagine di idee e di forze spirituali che risponda ad una particolare domanda della coscienza etico-politica dell'autore, partecipe dei problemi del presente. In realtà, pur dovendosi riconoscere una certa superficialità nella visione storica di Prescott, connessa con la sua limitata esperienza umana e la sua indifferenza speculativa, non le si può negare né quello che Lytton Strachey considerò l'attributo culminante dello storico, ossia « un punto di vista » dal quale gli avvenimenti assorbiti e rappresentati sono sottoposti a giudizio¹⁷, né una preoccupazione idealmente contemporanea. È vero che Prescott non possedette, come osservò per

¹⁵ W. H. PRESCOTT, *History of the Reign of Philip the Second, King of Spain*, vol. I, Londra 1855, p. XII.

¹⁶ B. CROCE, *La Storia come Pensiero e come Azione*, 4ª ed., Bari 1943, p. 75. Non ho trovato menzione del Prescott né in quest'opera né in *Teoria e Storia della Storiografia* (7ª ed., Bari 1954), ma mi par lecito supporre che Croce l'avrebbe classificato o fra gli storici senza problema storico o fra gli autori di « pseudostorie », dato che egli nomina fra queste la Storia del Duca di Borgogna, sulla quale, come si vedrà, Prescott cercò in qualche misura di modellarsi nella sua opera.

¹⁷ L. STRACHEY, *op. cit.*, p. 170 (dal saggio su « Macaulay »).

primo il contemporaneo T. Parker, una sistematica « filosofia della storia »¹⁸, e neanche si interessò a problemi teorico-filosofici di storiografia. È vero altresì che egli non portò nella sua opera quell'impegno ideologico che rende così viva e palpitante, anche se chiaramente partigiana, la *History of England* del Macaulay, il quale nella « gloriosa rivoluzione » del 1689 celebrò il trionfo di quei principi *whig* che animavano nel 1848 la sua appassionata fede nella libertà e nel progresso. Se, tuttavia, dall'opera di Prescott sulle origini e sulla diffusione della egemonia spagnola nell'Europa cinquecentesca è assente ogni parvenza di arida oggettività antiquaristica e di frigidò distacco, lo si deve al costante afflato di liberalismo umanitario che la informa. Nella sua ricerca, che giudicò essenziale per lo storico, d'un interesse centrale, d'un principio unificatore d'azione, d'un centro d'attrazione attorno a cui organizzare e far gravitare gli eventi, non c'è forse soltanto lo sforzo di risolvere un problema tecnico-compositivo, sibbene quello di individuare un ritmo logico nella storia, le sue fasi positive di sviluppo, che egli identifica — a torto o a ragione qui non importa stabilire — ora con l'azione accentratrice dei Sovrani Cattolici, ora con la diffusione del Cristianesimo fra gli Indi, malgrado le atrocità dei Conquistatori, ora con la lotta contro l'islamismo di Filippo II: tutte tappe necessarie per il raggiungimento di quella superiore civiltà permeata di valori cristiani e sollecita dei « grandi interessi dell'umanità » che egli credeva di veder fiorire ai suoi giorni, nel sicuro possesso della libertà civile e religiosa e nel rispetto dell'individuo.

Non si può certo accusare di neutralità morale e politica Prescott il quale, nella sua storia della Conquista del Perù, suggella la condanna del despotismo incaico (che avviliava l'umanità dei peruviani negando loro il « power of free agency — the inestimable and inborn right of every human being ») erigendo a sua antitesi storica non la nuova tirannia istaurata dalla Spagna nel Nuovo Mondo, ma: our free Republic where every man, however humble his condition, may aspire to the highest honours of the state, may select his own career and

¹⁸ Cfr. il saggio « The Character of Mr Prescott as an Historian », apparso sulla *Massachusetts Quarterly Review* del marzo 1849. Lo si veda, insieme al suo secondo articolo « Prescott's Conquest of Mexico », uscito nel numero di settembre dello stesso periodico, in T. PARKER, *Collected Works*, vol. X, Londra 1865, p. 86 e sgg.

carve out his fortune in his own way; where the light of knowledge, instead of being concentrated on a chosen few, is shed abroad like the light of day and suffered to fall equally on the poor and the rich.

Nell'America Prescott vide il teatro dei due opposti sistemi di civiltà, l'uno teocratico assoluto incarnato dall'impero degli Inca, l'altro, democratico, dagli Stati Uniti. L'esperimento « which is to solve the problem, long contested in the Old World, of the capacity of man for self-government », gli apparve tuttora in corso nella sua patria: « Alas for humanity if it should fail »¹⁹.

Non è questo il solo passo in cui egli si rivolge nella sua opera dal passato al presente. La storia dell'unificazione politica della Spagna e della sua espansione imperiale nei secoli XV e XVI non poteva restare un esercizio di archeologia erudita per un intelletto consapevole della situazione contemporanea degli Stati Uniti, stato unitario di recente formazione e il cui sviluppo lo portava in contatto, non sempre pacifico, con altre civiltà. In Prescott si verifica costantemente quel « riportamento » delle fonti alla « fonte suprema che è l'autorità della coscienza umana » in cui Croce ravvisa l'animo stesso della storiografia. Non c'è dubbio a quale delle due categorie di studiosi del passato evocate dal Carlyle, nella sua celebre distinzione fra « the sacred Poet » (lo storico artista) e « Dryasdust » (l'arido antiquario o filologo), egli appartenga. Nell'età remota Prescott cercò, e trovò, « what does still reach the surface and is alive and frondent for us ». Perciò, anche a distanza d'un secolo, « we shall rejoyce to hear »²⁰.

* * *

Il suo ideale storiografico si venne elaborando mentre attendeva alla composizione della storia di Ferdinando e Isabella. All'amico A. H. Everett aveva scritto nel 1826 che si proponeva di smentire l'asserzione del Dottor Johnson, nella Vita di Milton, che era impossibile per un cieco condurre le indagini necessarie per la composizione di una storia: « although I should lose the use of my vision

¹⁹ *The Conquest of Peru*, Everyman, p. 104.

²⁰ T. CARLYLE, *Oliver Cromwell's Letters and Speeches, with Elucidations*, ed. 1888, Londra, p. 6.

altogether, by the blessing of God, if my ears are spared... my chronicle shall not be wanting in accuracy and research»²¹. Prescott alludeva al suo caratteristico metodo di lavoro, consistente nel farsi leggere da un segretario tutti i manoscritti e i libri di cui aveva bisogno, prendendo appunti sul suo «noctograph», un apparecchio che gli consentiva di scrivere senza affaticar l'occhio a seguire i caratteri tracciati dalla mano su carta carbone tra fili paralleli di metallo.

Da un escurso critico sulla storiografia classica e moderna che egli fece precedere alla sua recensione di *The Conquest of Granada* (1829) di W. Irving, risultano già chiare, se pur ingenuamente formulate, le predilezioni caratteristiche dell'autore ed i fini che si prefisse di raggiungere nella propria opera. Particolarmente significativa la sua ammirazione per gli storici italiani del Cinquecento la cui straordinaria vitalità attribuisce, da un lato, alla loro partecipazione agli avvenimenti narrati, dall'altro, alla nobiltà stilistica con cui si esprime il loro spirito critico:

Machiavelli in particular may remind us of some recent statue which exhibits all the lineaments and proportions of a contemporary but to which the sculptor has given a sort of antique dignity by enveloping it in the folds of the Roman toga.

Non meno rivelatrici mi sembrano le riserve avanzate da Prescott rispetto alla «storiografia filosofica» del Settecento che, pur ammirata da lui per profondità e larghezza di prospettiva, lo lascia in qualche misura insoddisfatto per la sua tendenza alla generalizzazione e alla riflessione astratta culminante in Voltaire e Gibbon. In ambedue egli in sostanza depreca i pregiudizi razionalistici e scettici, «l'inveterato e pernicioso pirronismo», l'incapacità di accendersi al cospetto di emozioni generose quali il patriottismo, l'entusiasmo morale e il fervore religioso, e quindi di suscitare nel lettore corrispondenti moti di affetto. L'indifferenza filosofica di Gibbon, ad esempio, per il martirio dei cristiani, lo aveva privato, a suo giudizio, di «one of the most powerful engines for the movement of human passion, which is never so easily excited as by the deeds of suffering, self-devoted

²¹ TICKNOR, p. 76.

heroism». Come conseguenza di siffatta freddezza intellettualistica egli rilevava in quei maestri alcuni difetti di stile, che in Voltaire raramente gli sembrava toccasse l'eloquente e il sublime e che in Gibbon gli pareva procedere « di triade in triade con una serie di sforzi convulsi », diversamente dalla sbrigliata libertà della natura ²².

Bastano questi accenni a suggerire il carattere romantico, « ottocentesco » del gusto storiografico di Prescott e delle sue idee sulla funzione della storia. Per il Dottor Johnson, è noto, i requisiti dello storico erano piuttosto modesti: « some penetration, accuracy and colouring »; non l'immaginazione, se non di quel tipo mediocre che occorre « in the lower kind of poetry » e che non impegna le più alte facoltà della mente umana. Prescott, viceversa, da un lato vagheggiò una storia che sapesse immedesimarsi idealmente ed emotivamente nello spirito del passato, dall'altro, nella rappresentazione di quel passato ricostruito con industrie fedeltà alle fonti contemporanee, ambì ad ottenere effetti estetici di natura essenzialmente patetica, drammatica e pittoresca. Per questo aspetto, suo supremo modello fu Walter Scott, che egli chiama « il maestro del pittoresco », lo scrittore il quale « meglio di qualsiasi storico dai tempi di Livio conobbe l'arte di distribuire luci e ombre sì da produrre la più viva impressione » ²³.

Soprattutto lo storico d'un paese e d'una età diversi dai propri, Prescott scrive, « must transport himself into them, expatriating, as it were, from his own, in order to get the very form and pressure of the times he is delineating » ²⁴. Inoltre, il processo lento e scientifico della ricerca deve sboccare nella creazione d'un'opera d'arte:

old parchments are to be ransacked, charters and musty records to be decyphered and stupid worm-eaten chroniclers, who had more of passion frequently to blind them than good sense to guide them, must be sifted and compared. In short, a sort of Medea-like process is to be

²² W. H. PRESCOTT, *Biographical and Critical Miscellanies*, Londra 1845, pp. 78-9 e sgg. Alla lettura dell'Autobiografia di Gibbon, tuttavia, Prescott riconoscerà nel 1857 di aver influito non poco sulla sua originaria passione per la storiografia, OGDEN, *op. cit.*, p. 73.

²³ *Ibid.*, p.

²⁴ *Biographical and Critical Miscellanies*, p. 73.

gone through and many an old bone is to be boiled over in the cauldron before it can come out again clothed in the elements of beauty²⁵.

Si tratta, naturalmente, d'una bellezza distinta da quella che crea il poeta il quale, nella concezione dell'autore, trae i suoi materiali da « an ideal realm peopled with the shadowy forms of the fancy that have little resemblance to the rude realities of life »²⁶, ma sempre tale da fare appello alla sensibilità oltre, se non prima, che alla ragione del lettore.

Tra le rare lezioni di metodo storico che Prescott trovò particolarmente feconde e congeniali alla scelta istintiva del tipo di storiografia cui decise di dedicarsi, egli stesso ricorda d'aver letto ripetutamente e meditato l'opera dell'abate Mably *De L'Etude de l'Histoire et de la maniere d'ecrire l'Histoire*. Egli non specifica quali fossero quegli « occasional passages... which will be worthy recurring to »²⁷ da lui sottolineati nel corso delle varie riletture, ma non è difficile identificare in essa quei precetti che più dovettero riuscire persuasivi al suo gusto didattico e al suo temperamento artistico. Mably infatti stabilisce una stretta analogia fra lo storico e l'artista; insiste sull'importanza, per lo storico, dell'arte di « preparare gli avvenimenti » sì da non dover interrompere il flusso della narrazione con parentesi retrospettive; vuole che lo storico si preoccupi della « unità d'azione e di interesse » non meno del poeta epico, « car elle est fondée sur la nature même de notre esprit qui ne peut pas s'occuper de plusieurs objects à la fois sans se partager... se laisser... se dégoûter »; che presenti negli avvenimenti « une vérité morale et politique »; raccomanda che la narrazione si svolga con ordine luminoso, giusta la massima oraziana, e che soprattutto « dans son exposition l'historien doit avoir tout l'art qu'un grand poete dramatique emploie pour me preparer à sa tragedie ou à sa comedie »²⁸.

Dal contemporaneo De Barante — lo storico e statista francese il quale, come ministro di Luigi Filippo alla Corte di Torino, eser-

²⁵ *Ibid.*, pp. 233-4.

²⁶ *The Conquest of Peru*, p. 74.

²⁷ TICKNOR, p. 95 e nota.

²⁸ *Collection Complete des Oeuvres de l'Abbe de Mably*, tomo 12, Parigi 1794-5, pp. 414, 482, 521, 528.

citò una notevole influenza su Cavour²⁹ — Prescott trasse inoltre conferma ad altre sue spontanee tendenze e persuasioni. Nell'introduzione alla *Histoire des Ducs de Bourgogne*, De Barante si professa convinto dell'infecundità d'un giudizio storico che rapporti le azioni del passato ad una scala morale che non fu la loro, della necessità che la storia dipinga più che analizzare gli eventi, servendosi dei grandi personaggi come fili conduttori attraverso la folla confusa dei fatti, e che essa penetri nello spirito dei documenti originali contemporanei e ne riproduca l'autentico colore perché possa riuscire non solo esatta e seria, ma vera e viva. Come lo storico francese, anche Prescott si proponeva di « restituer à l'histoire elle même l'attrait que le roman historique lui a emprunté », sebbene il suo più severo scrupolo scientifico gli impedirà di seguirne l'esempio nel fare scomparire, una volta completata la sua costruzione, l'impalcatura documentaria (il rinvio alle fonti e le costanti citazioni nelle note sono intese nella sua opera a permettere al lettore di verificare la solidità di quella costruzione)³⁰. Il suo buon senso, d'altro canto, non gli permise di illudersi col De Barante che lo storico non solo dovesse cercare di liberarsi da ogni idea preconcepita, ma potesse inibirsi qualsiasi riflessione e giudizio sugli avvenimenti narrati. Significativa è bensì l'ammirazione che egli espresse, verso la fine della sua carriera, per quella che gli apparve una caratteristica del Ranke storico degli imperi ottomano e spagnolo nei secoli XVI e XVII e del Papato, « the rare talent of selecting facts so significant for historical illustration that they serve the double purpose of both facts and reflections »³¹: dove è ingenuamente formulata quella esigenza della massima obbiettività nello storico che « lascia parlare i fatti » senza interpretarli soggettivamente, esigenza che si farà generale col propagarsi dell'influenza del Ranke in America dopo il 1870, quando la

²⁹ Cfr. *Reminiscences of the Life and Character of Count Cavour*, di W. DE LA RIVE, trad. inglese di E. Romilly, Londra 1862, pp. 76-77.

³⁰ DE BARANTE, *Histoire des Ducs de Bourgogne de la Maison de Valois: 1364-1477*, 6ª ed., Parigi 1842, pp. IX, XXVI-VII, XXX. Prescott cita De Barante nella recensione a *The Conquest of Granada* di W. IRVING (cfr. *Biographical and Critical Miscellanies*, p. 89), e nella prefazione alla propria *The Conquest of Peru*.

³¹ *History of the Reign of Philip of Philip the Second*, vol. II, Londra 1855, p. 319, nota n. 1. Sin dal 1828 Prescott peraltro scriveva: « Facts, facts, whether in the shape of incidents or opinion, are what I must rely upon ». OGDEN, *op. cit.*, p. 56.

storia cesserà d'esser considerata un'arte e rivendicherà per sé la qualifica di scienza, accettando il rischio d'inaridirsi nella specializzazione accademica e professionale³².

* * *

In che misura Prescott riuscì a realizzare il suo programma ideale, d'una storiografia scientifica nella ricerca e nell'uso dei documenti e artistica nella presentazione dei materiali utilizzati? A distanza d'un secolo, il lettore europeo odierno distinguerà nell'opera dell'autore i meriti permanenti della vastissima esplorazione scientifica su cui poggia la ricostruzione storica, e i pregi letterari più legati al gusto romantico dell'epoca che poté vedere in Prescott « una meteora luminosa » rivelatasi improvvisamente in tutto il suo fulgore³³. Difficilmente oggi si potrebbe sottoscrivere l'entusiastico elogio tributato dal Brooks³⁴ alla *History of Ferdinand and Isabella* (« a work of art... with all the glow and colour of Livy and Froissart... its outlines... as firm as those of a cartoon of Raphael »), o condividere l'ammirazione retorica del Motley per l'opera incompiuta nella quale Prescott giunse a narrare solo alcuni episodi del primo ventennio del regno di Filippo II. I tre volumi che lo storico dei Paesi Bassi definì « the unfinished peristyle of some stately and beautiful temple on which the night of time has suddenly descended »³⁵ e l'ultimo dei quali suscitò il lusinghiero, se pur sbrigativo encomio del Macaulay³⁶, rivelano segni di stanchezza, disorientamento ed imperfetto controllo della materia. Ci rendiamo conto, nondimeno, delle ragioni storiche dello straordinario successo letterario che arrise a queste opere di facile e piacevole lettura, non solo negli Stati Uniti ma nella Gran Bretagna della metà dell'Ottocento, prima cioè che

³² M. KRAUS, *The Writing of American History*, Univ. of Oklahoma Press, Norman 1953, pp. 4, 169, 252.

³³ TICKNOR, p. 107.

³⁴ VAN WYCK BROOKS, *The Flowering of New England: 1815-65*, Londra 1936, pp. 135-46.

³⁵ Cit. in H. T. PECK, p. 172.

³⁶ TICKNOR, p. 439. In una lettera del 1859, Macaulay si rallegrò con Prescott per il terzo volume della sua Storia di Filippo II, definendolo « excellent... superior to anything you have written, parts of the History of the Conquest of Mexico excepted ».

in America gli studi storici si fossero avventurati fuori delle frontiere nazionali, se non addirittura provinciali e regionali, e che si fosse formato un largo gusto per l'originale letteratura di fantasia, proprio in quegli anni fiorente, d'un Hawthorne e d'un Melville. Indice significativo dell'angustia degli orizzonti storiografici contemporanei è l'osservazione dello stesso Prescott, echeggiante un giudizio di Jefferson, che, prima della Storia degli Stati Uniti di Bancroft, gli americani dovevano ancora ricorrere all'italiano Botta per « the best history of the Revolution » (*Biographical and Critical Miscellanies*, pp. 308-10). In Inghilterra, il capolavoro di storia narrativa del Macaulay comincerà ad uscire solo nel 1848, e la commossa rievocazione della *French Revolution* del Carlyle (1837) poteva soddisfare solo gusti più affinati e filosofici.

La critica moderna ha confermato i risultati fondamentali delle ricerche condotte con mirabile perseveranza e metodicità da Prescott nel campo della storia dinastica, politica, militare e diplomatica della Spagna di Ferdinando e Isabella e di Filippo II. La vastità delle indagini che egli intraprese e diresse allo scopo di reperire in Spagna, Inghilterra, Francia e Italia, e procurarsi a proprie spese, una delle più ricche raccolte di documenti — stampati e manoscritti — mai messe insieme da un singolo studioso, sia pure con la collaborazione di amici e colleghi, sta a dimostrare come egli cercasse di adeguarsi a quell'indirizzo scientifico degli studi storici, coltivato soprattutto nella Germania contemporanea e mirante ad abbracciare insieme alla storia dello stato tutti gli elementi della civiltà, dalle istituzioni politiche e religiose, alla cultura intellettuale d'un paese. La discussione critica delle fonti negli ampi saggi bibliografici al termine dei singoli capitoli delle sue Storie rivela con quale scrupolo Prescott vagli le varie testimonianze, accogliendo di preferenza solo quelle contemporanee agli avvenimenti narrati, se non addirittura oculari o di chi più potesse avere accesso ad informazioni di carattere autentico, conformemente al suo principio: « the historian... must take just what Father Time has given him, just what he finds in the records of the age, setting down neither more nor less »³⁷.

³⁷ *Biographical and Critical Miscellanies*, p. 237. In una lettera del 1838, Prescott espresse al Bancroft un giudizio negativo sulla *French Revolution* del Carlyle

« The author knows nothing of the philosophy of history and little even of political economy », scrisse Theodore Parker, unica voce dissenziente nell'unanime coro di applausi che salutò la *History of Ferdinand and Isabella*³⁸. Le critiche contenute nei due articoli che l'ardente trascendentalista, *engagé* quanti altri mai, dedicò al Prescott, centrano forse nel modo più comprensivo — sebbene con un linguaggio che oggi va altrimenti qualificato — le debolezze radicali del pensiero storico dell'autore, quali si manifestano in tutta la sua opera. E non mi riferisco tanto alla sua ignoranza di filosofia della storia — chè anzi vedremo come Prescott non sia del tutto immune da residui di trascendentismo — quanto al difetto d'umanità, ai limiti sia della sua esperienza pratica della natura umana sia della sua capacità di riflessione critica sui moventi delle azioni umane, sugli impulsi reali che governano l'agire degli uomini: passioni o interessi materiali, speranze, calcoli, o vanità.

Prescott non si propose certo di scrivere una storia sociale ed economica della Spagna — e sarebbe ingiusto criticarlo, col Parker, per questo, suggerendo addirittura che ne fu impedito da pregiudizi di classe — ma è pur vero che il suo grande affresco del regno dei Sovrani Cattolici e poi quello iniziato del regno di Filippo II, è dominato quasi esclusivamente dagli « eroi », campeggiati su un fondo anonimo e inerte. Il suo gusto romantico del drammatico e del pittorresco, che oggi ci appare piuttosto provinciale, lo portò quasi inconsapevolmente a concentrare la narrazione sugli aspetti 'scenografici' della storia, arrestandosi il più delle volte alla superficie degli avvenimenti³⁹. Egli ci dipinge, con profusione di particolari esteriori e schematica caratterizzazione psicologica, i grandi « protagonisti » del

« both as to *forme* and to *fond*... perfectly contemptible ». Nulla poteva riuscirgli più alieno della prepotente intrusione della personalità dell'autore in quell'opera, col suo peregrino vocabolario e quella che gli sembrava la sua esagerata coloritura di fatti per se stessi straordinari risultante in un'impressione generale grottesca e disarmonica. Cfr. TICKNOR, pp. 362-63.

³⁸ PARKER, *Collected Works*, *loc. cit.*

³⁹ In teoria P. distinse chiaramente i requisiti della narrazione storica da quelli dell'invenzione fantastica. In una lettera del 28 aprile 1856 a Motley, scriveva: « The style for history is as different from what is required for romance as that of a great historical picture is from a scene painting for a theatre ». OGDEN, *op. cit.*, p. 214.

secolo, e ce li fa sfilare davanti addobbati nei loro fastosi abbigliamenti: Ferdinando e Isabella, Consalvo di Cordova, il Cardinale Ximenes, Cristoforo Colombo, Carlo V, il duca d'Alba, Guglielmo il Taciturno, Margherita di Parma, Egmont, Filippo II, Don Giovanni d'Austria, senza che nessuno di essi ci sveli il segreto della propria personalità; il sottile intrecciarsi nei temperamenti individuali degli impulsi dell'interesse, delle credenze religiose, dell'ambizione e della volontà di potenza sfugge alla sua capacità di analisi e di rappresentazione. Non a torto il Parker osservava che « the spirit of chivalry in our author is too strong for the spirit of humanity ». Un'indagine, sia pure sommaria, sulle condizioni di vita e di lavoro del popolo spagnolo, « del mercante, dello schiavo, del contadino, del meccanico », quale egli avrebbe desiderato, non offriva alcuna attrattiva per un autore come Prescott, incline, per la sua indole artistica, ad isolare e a porre in rilievo solo quegli aspetti della storia che si prestavano ad essere raffigurati pittorescamente. Per conseguenza, poco o nulla apprendiamo dalle sue Storie circa la nazione spagnola, la sua composizione sociale, le sue attività industriali, commerciali ed agricole, le ripercussioni delle conquiste militari sulla vita quotidiana, i rapporti fra le esigenze economiche e le decisioni politiche della stessa monarchia di Castiglia.

Malgrado queste deficienze di visione e di comprensione, la prima e l'ultima delle opere storiche di Prescott si leggono ancor oggi con notevole diletto per il quadro vivace e colorito che esse offrono di alcuni avvenimenti d'importanza europea maturati sotto i regni di Ferdinando e Isabella e di Filippo II : l'unificazione politica della Spagna che servì di modello alle monarchie assolute di tutto il continente, la conquista del regno di Napoli, la scoperta e la prima colonizzazione dell'America, la conquista del regno moresco di Granada e l'espulsione degli arabi dalla Spagna, la fondazione del Tribunale dell'Inquisizione, la rivolta dei Paesi Bassi e la guerra contro i Turchi.

Con tutta la sua ammirazione per i grandi realizzatori della storia e il suo gusto per il grandioso e lo spettacolare, Prescott era troppo imbevuto di cultura illuministica e di idealità liberali per non valutare adeguatamente i fenomeni negativi che accompagnano il consolidamento della unità statale a danno dei privilegi feudali della no-

biltà realizzato dalla Spagna di Ferdinando e Isabella, l'espansione della sua potenza in Europa e nel Nuovo Mondo e l'egemonia continentale esercitata da Filippo II. L'oscurantismo religioso che, proprio sotto i Sovrani Cattolici, si istituzionalizzò col Tribunale della Inquisizione e, al riparo delle armi spagnole, si estese a tutti i domini della monarchia di Castiglia conculcando le coscienze e devastando le libertà civili, è sì riportato dall'autore allo « spirito dei tempi », ma severamente condannato. Le pagine più vibranti delle opere in parola sono infatti quelle in cui Prescott, esponendo le conseguenze deleterie per la stessa prosperità economica della Spagna che derivano dall'oppressione dei « sacri diritti della coscienza » — fossero quelli dei musulmani del regno di Granada, o degli ebrei di Spagna o dei sudditi dei Paesi Bassi sotto Filippo II — si erge a giudice del « fanatismo armato del potere... la calamità più grave che possa toccare a una nazione »⁴⁰.

Egli si mostra colpito dal « singolare paradosso » per cui il cristianesimo, la cui dottrina predica la più illimitata carità, si è spesso trasformato in strumento di persecuzione, laddove l'islamismo, contrariamente ai principi professati, giunge a praticare « uno spirito veramente filosofico di tolleranza »⁴¹. All'origine della persecuzione religiosa, di cui non ignora gli incentivi materialistici (rivalità economiche e brama predatoria), Prescott vede un fatto di profonda corruzione morale delle gerarchie cristiane, di quella milizia spirituale tratta da tutti i paesi d'Europa che si era venuta progressivamente estraniando da ogni simpatia umana e chiudendo nei propri interessi di casta. Tale corpo privilegiato

availed itself of the superior science and reputed sanctity which were supposed to have given it the key to the dread mysteries of a future life, not to enlighten but to enslave the minds of a credulous world; ... by making its own tenets the only standards of faith, its own rites and ceremonial the only evidence of virtue, obliterated the great laws of morality, written by the divine hand on every heart, and gradually built up a system of exclusiveness and intolerance most repugnant to the mild and charitable religion of Jesus Christ... Zeal was exalted into fanaticism and a rational spirit of proselytism into one of fiendish persecution...

⁴⁰ *History of Ferdinand and Isabella*, ed. cit., vol. I, p. 336.

⁴¹ *Ibid.*, vol. II, p. 415.

The milk of charity, nay of human feeling, was soured in every bosom... The taste of blood, once gratified, begat a cannibal appetite in the people ⁴².

Prescott tuttavia repugnava, nel suo ottimismo ottocentesco e nella sua fede nel moto progressivo della storia, da una visione scettica o puramente atomistica dello svolgimento storico, quale può tentare la nostra coscienza contemporanea e quale ha trovato suggestiva espressione nelle parole d'un grande maestro vivente della storiografia inglese: « Possibly there is no more sense in human history than in the changes of the seasons or the movement of the stars; or, if a sense there be, it escapes our perception » ⁴³. Il ritmo che egli volle scoprire nella storia — e tocchiamo qui il momento trascendente, il residuo inconscio della sua 'filosofia della storia' a cui ho accennato — doveva esser conforme ad un disegno provvidenziale, sia pure « dall'intender nostro scisso ». Così, pure riconoscendo che non sempre la giustizia retributiva si avvera nelle vicende umane, Prescott può scrivere, a proposito della persecuzione inflitta agli ebrei sotto Ferdinando e Isabella: « Providence permitted that the sufferings... heaped upon the heads of this unfortunate people should be requited in full measure to the nation that inflicted them. The fires of the Inquisition which were lighted exclusively for the Jews, were destined eventually to consume their oppressors » ⁴⁴. E d'altra parte, con scarsa coerenza logica, dopo aver lamentato l'estinzione dell'impero arabo-spagnolo che aveva compiuto « such high advances in civilization », e condannato la perfidia degli spagnoli nel revocare tutte le immunità e i privilegi religiosi pattuiti con gli arabi del regno di Granada, può concludere: « it was wisely ordered that their territory should be occupied by a people where religion and a more liberal form of government, however frequently misunderstood or perverted, qualified them for advancing still higher the interests of humanity » ⁴⁵.

Vedremo come siffatta tendenza a presupporre una trascendente razionalità negli accadimenti umani si presenterà in forma ancora più

⁴² *Ibid.*, pp. 416-7.

⁴³ L. B. NAMIER, « Basic Factors in XIXth Century European History », in *Personalities and Powers*, Londra 1955, pp. 105-6.

⁴⁴ *History of Ferdinand and Isabella*, vol. I, p. 333.

⁴⁵ *Ibid.*, vol. II, pp. 85, 95.

sconcertante quando Prescott, scostandosi da una rigorosa aderenza alla narrazione dei fatti, vorrà inserirli in una prospettiva che li giustifichi al di là dei moventi accertabili che ne animarono i protagonisti. La storia di Ferdinando e Isabella si conclude sottolineando l'influenza profonda che, insieme all'entusiasmo cavalleresco e alla sete di avventure stimolata dalla scoperta del Nuovo Mondo, esercitò sul carattere nazionale degli spagnoli il cieco fanatismo religioso alimentato dall'Inquisizione. Grazie a questa reviviscenza dello spirito delle Crociate, su cui giustamente egli richiama la riflessione del lettore, si era creata una dogmatica divisione dell'umanità in due ordini diversi, assai più radicale di quella che il calvinismo introdurrà fra eletti e reprobì. Nelle parole d'uno scrittore citato da Prescott, « la qualité de Catholique Romain avait tout à fait remplacé celle d'homme et même de Chrétien; qui n'était pas Catholique Romain, n'était pas homme, était moins qu'homme, et eût il été un souverain c'était une bonne action que de lui ôter la vie »⁴⁶. Non a torto Prescott ci rammenta che siffatta credenza era in sostanza condivisa anche dallo scopritore del Nuovo Mondo. Scrivendo dal suo primo viaggio del 1492, Colombo osservava degli Indiani: « son todos de ningun ingenio en las armas, y muy cobardes, que mil no agudarian tres ». E di lì a poco, egli procedette ad istaurare il sistema dei *repartimientos*, ossia della distribuzione degli indigeni come schiavi fra i coloni spagnoli: sistema che nel corso di pochi decenni condurrà allo sfruttamento spietato e allo sterminio di centinaia di migliaia di Indiani, redenti o meno dalla religione della Croce, e che sarà alla base della 'cristianizzazione' dell'impero americano della Spagna cattolica⁴⁷.

* * *

Le opere sui Sovrani Cattolici e su Filippo II sono ancora considerate dagli specialisti, malgrado le accennate limitazioni, di impor-

⁴⁶ VILLARS, *Essai sur la Réformation*, 1820, p. 56.

⁴⁷ Alla fantasia poetica del Tennyson piacque attribuire una pia respiscenza al grande esploratore morente. « ... what a door for scoundrel scum | I open'd to the West, thro' which the lust | Villary, violence, avarice, of your Spain | Pour'd in on all those happy naked isles. | Their Kindly native princes slain or slaved | Their wives and children Spanish concubines | Their innocent hospitalities quench'd in blood, | Some dead of hunger, some beneath the scourge, | Some over-labour'd, some by their own hands ». Dal « monodramma » *Columbus*.

tanza fondamentale per la conoscenza della storia della Spagna nei secoli XV e XVI. Manca tuttavia ad esse quella unità di interesse che l'autore si sforzò d'infondervi, e la narrazione si frammenta e localizza negli avvenimenti salienti dei due regni, senza riuscir sempre a farcene sentire il collegamento con quello che dovrebbe esser il tema centrale: la volontà unificatrice di Ferdinando e Isabella da un lato, e dall'altro la politica europea di Filippo II intesa costantemente a sostenere la supremazia della Chiesa cattolica come strumento della potenza spagnola. La preoccupazione estetica a me sembra assai più felicemente congiunta alla ricerca della verità e al fervore morale, e più feconda di risultati, nelle due opere a ragione più celebrate di Prescott, *The Conquest of Mexico* (1843) e *The Conquest of Peru* (1847). Le straordinarie gesta dei Conquistatori Cortés e Pizarro e dei loro seguaci si prestavano eccellentemente ad una rievocazione letteraria di carattere romantico e pittoresco. Qui l'autore si trovava di fronte non un susseguirsi e intersecarsi complicato, nel corso di mezzo secolo, di operazioni politiche, amministrative, militari, su diversi teatri dominati da molteplici volontà, ma due semplici ed unitarie avventure umane da ricostruire su una massa di testimonianze in gran parte inedite e da proiettare drammaticamente su un variopinto arazzo.

« The story is so full of marvels », scriveva al suo editore inglese Prescott mentre stava componendo *The Conquest of Mexico*, « perilous adventures, curious manners, scenery, etc., that it is more like a romance than a history and yet every page is substantiated by abundance of original testimony »⁴⁸. E nel 1844, impegnato nelle ricerche sul Perù, confidava ad un amico:

I am up to the elbows in Peruvian antiquities... The story is a brutal one, however... and I am afraid that I can't make a *preux chevalier* out of Pizarro, a hero that could not even write his own signature! But it will go hard if I can't find stirring and romantic incidents in the Conquest and the picturesque country. The Andes have got some gold in their bowels, I wean⁴⁹.

⁴⁸ *The Correspondence of W.H.P.*, p. 328.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 513.

Nel Nuovo Mondo, sebbene lontano dalla prosaica Boston dello autore, un pugno di avventurieri spagnoli, spinti dalla sete dell'oro, dell'avventura e della gloria militare, avevano tre secoli prima affrontato una selvaggia battaglia contro la natura e soverchianti moltitudini umane. Grazie alle loro volontà temerarie e spietate avevano trionfato e sulle rovine dell'impero azteco di Montezuma ed incaico di Atahualpa avevano piantato la bandiera di Castiglia e la Croce di Cristo, regalando « al Rey infinitas tierras y a Dios infinitas almas », secondo il distico col quale Lope de Vega commemorò la duplice gloria di Cortés.

Quale tema più attraente per la fervida immaginazione storica di Prescott? Finalmente egli poteva seguire alla lettera uno dei precetti del suo Mably, che nel 1841 si rilesse per la decima volta⁵⁰, ed intessere un'epica narrazione su « des grands obstacles et des grands dangers dont on triomphe par de grands vertus et de grands talents »⁵¹. Qui, prima ancora dell'urto elementare fra razze, civiltà e concezioni religiose diverse, la natura esotica, inesplorata e sterminata si presentava ricca di contrasti per se stessa, nel drammatico alternarsi dei paesaggi, dei climi e dei tipi di vegetazioni, coi suoi gelidi e sterili pianori e le sue valli tropicalmente lussureggianti e fertili, i suoi vulcani in eruzione incoronati da nevi eterne, le sue caverne d'oro e d'argento nelle viscere di inviolate montagne. Da tutti questi elementi obbiettivi Prescott seppe trarre partito, e la sua storia della scoperta e della conquista del Messico e del Perù è mirabilmente inquadrata nella sua cornice naturale. Tanto più sorprendente ci appare la vivacità coloristica delle sue descrizioni in quanto sappiamo che egli non visitò mai quei paesi ma seppe evocarne configurazione e colori per virtù di fantasia, sulla traccia di resoconti di viaggiatori suoi contemporanei, tanto da meritarsi l'elogio del grande Humboldt: « vous peignez avec succès parce que vous avez *vu* des yeux de l'esprit, du sens intérieur »⁵². Fu non meno per questa ricchezza e varietà di scenario che per il carattere romanzesco delle vicende narrate, « adventurous and romantic as any legend devised by

⁵⁰ TICKNOR, p. 95, nota.

⁵¹ MABLY, *op. cit.*, p. 482.

⁵² TICKNOR, p. 237.

Norman or Italian bard of chivalry», come scrisse l'autore, che le sue Storie della conquista spagnola del Nuovo Mondo ottennero e godono ancora un'eccezionale popolarità. Prescott aveva previsto che *The Conquest of Mexico* «ought to be taking with children as well as grown up people»; l'aveva egli stesso definita «a child's story as much as any of Monk Lewis' tales of terror»⁵³, e difatti di ambedue le Storie si sono avute ben sei versioni adattate per bambini — eloquente testimonianza del loro perenne fascino favoloso.

Quanto alla loro attendibilità storica, la critica più aggiornata e specializzata, sulla base del numeroso materiale documentario nuovo, soprattutto archeologico ed etnografico, accumulatosi nell'ultimo secolo, ha potuto rettificare alcuni elementi della sintesi in cui Prescott raccolse, nei capitoli introduttivi, le notizie disponibili al suo tempo sulle origini, istituzioni e costumi delle civiltà precolombiane fiorite nel Messico e nel Perù. In sostanza l'autore avrebbe sopravvalutato — sulla falsariga degli *Historiadores Primitivos* che dipinsero a tinte smaglianti il teatro delle gesta dei Conquistatori — la potenza, il grado di organizzazione politica e sociale, la raffinatezza civile delle comunità azteca e incaica. Ad esempio oggi non si crede più che Montezuma e Atahualpa fossero dei sovrani assoluti ed ereditari di vasti imperi unitari nel Messico e nel Perù, ma piuttosto dei capìtribù elettivi di territori assai meno estesi, nei quali altre tribù ed altri capi menavano un'esistenza quasi del tutto indipendente e primitiva.

Ma se passiamo dalla preistoria alla storia della Conquista, le opere di Prescott conservano pressoché intatta la loro validità scientifica. Quello che può lasciare perplesso il lettore odierno di queste magnifiche storie di avventure è il rilievo positivo, che a me sembra esagerato, in cui l'autore pone l'elemento religioso fra i moventi e i risultati della conquista spagnola, soprattutto del Messico. Egli non dubita che «religion furnishes a key to the American Crusades»⁵⁴, e non si stanca di sottolineare il parallelismo fra lo spirito animatore della Conquista del Nuovo Mondo e l'ardore religioso

⁵³ *Correspondence*, pp. 328 e 447.

⁵⁴ *The Conquest of Peru*, p. 144.

che sostenne i Crociati nella secolare lotta contro i musulmani in Terra Santa: « We should throw ourselves (it cannot be too often repeated) into the Age of the Crusades »⁵⁵. Ora, a mio giudizio, tale analogia, formalmente ineccepibile, trascura il fatto che la narrazione stessa delle spedizioni di Cortés e di Pizarro non consente né autorizza ad attribuire al fanatismo superstizioso dei conquistatori un'influenza realmente determinante nelle loro azioni. La preoccupazione del Prescott di conferire un colorito romantico alle sue Storie, e la sua profonda fede cristiana, lo portò ad idealizzare almeno in parte gli impulsi fondamentali dei conquistatori, ed a porre l'accento sulla loro presunzione d'esser investiti d'una missione divina che non solo giustificava la conquista ma la prescriveva come un dovere religioso, come una guerra santa. « There can be no doubt », egli scrive, « that Cortés, with every other man in his army, felt he was engaged in a holy crusade »⁵⁶, e tuttavia altrove riconosce che « the great object of the Spanish expeditions in the New World was gold »⁵⁷.

Forse la contraddizione è più apparente che sostanziale, e Prescott stesso più volte allude all'inestricabile groviglio di passioni diverse fermentanti nell'animo dei conquistatori, dall'avidità di guadagno e la crudeltà alla brama di gloria e alla febbre della scoperta. Tuttavia, contro le professioni di Cortés nei dispacci a Carlo V e contro i suoi discorsi alla vigilia delle battaglie, in cui proclamava di combattere sotto lo stendardo della Croce per il trionfo della vera fede, non c'è che da collocare la condotta brutalmente predatoria dei conquistatori per dissentire dall'autore quando egli afferma che « il motivo predominante » per Cortés fu il riscatto del Messico dalla sua nefanda idolatria⁵⁸, e per concludere col Macaulay: « when we see the actions of a man we know with certainty what he thinks his interest to be »⁵⁹.

Insieme all'entusiasmo missionario dei conquistatori, Prescott illumina la loro psicologia da cavalieri erranti e giustamente osserva

⁵⁵ *The Conquest of Mexico*, vol. II, Everyman, p. 367.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 205.

⁵⁷ *Ibid.*, vol. I, p. 283.

⁵⁸ *Peru*, p. 436.

⁵⁹ Cit. in L. B. NAMIER, *op. cit.*, p. 1 (nel saggio « Human Nature in Politics »).

come questa traesse alimento sia dalle precedenti scoperte e dalle relazioni degli esploratori, sia da quei romanzi d'avventure leggendarie come l'*Amadis de Gaula* — di cui egli stesso era stato da giovane avido lettore nel rifacimento di Southey⁶⁰ — che costituivano le letture preferite degli spagnoli dell'epoca e che Cervantes di lì a un secolo satireggerà nel *Don Quijote*. E senza dubbio il gusto dell'avventura e l'ambizione della rinomanza, la smania insaziabile di movimento, il coraggio, l'attrazione dell'incognito e il disprezzo del pericolo celebrati in quella letteratura, furono istinti che, operando assai più attivamente del fanatismo religioso nell'animo dei conquistatori, accanto e talora al di sopra della cupidigia del lucro, assicurarono il successo alle loro armi.

Mi sembra dunque che la capacità dell'immaginazione storica di Prescott di trasmigrare nello spirito degli uomini del Cinquecento si affievolisca, se pur non si arresti, alla frontiera delle sue più intime credenze religiose. Queste gli impedirono in qualche misura di applicare alla religione dei conquistati lo stesso criterio di giudizio razionale e relativistico che egli applicò alla religione dei conquistatori. I massacri perpetrati dagli spagnoli nel Messico e nel Perù, la loro ferocia congiunta a farisaica devozione gli appaiono « not to be judged by the lights of our age »⁶¹, ma da spiegare col fanatismo bigotto ch'era la caratteristica degradante dell'epoca e in cui nega egli si annidasse una buona dose d'ipocrisia. Quando però si tratta di valutare l'entusiasmo religioso che animava gli aztechi nelle loro spedizioni militari destinate a raccogliere ecatombi di prigionieri per gli altari del dio della guerra, o le crociate degli Inca intese a propagare il culto del dio Sole fra i popoli vicini ottenebrati dalle loro brutali superstizioni, Prescott giudica la religione degli indigeni « un plausibile pretesto » che nascondeva ai loro stessi occhi la brama di conquista⁶². Dunque, quello che era « un pretesto » per i pagani, si

⁶⁰ TICENOR, p. 10. Il veterano di Cortés, Bernal Diaz de Castillo, nella sua famosa cronaca della conquista del Messico, paragona esplicitamente le isole galleggianti — *chinampas* — sul lago della capitale alle « casas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadis! » (cit. in PRESCOTT, *The Conquest of Mexico*, vol. I, p. 333, nota 1).

⁶¹ *Mexico*, I, 318.

⁶² *Peru*, p. 42.

nobilitava per lo storico americano in « motivo predominante » per i cristiani, in reale movente della conquista spagnola — non sempre, è doveroso ammetterlo, ma almeno nel caso di Cortés e dei suoi « crociati ».

Confrontando l'essenza dell'etica cristiana con le azioni dei conquistatori che avrebbero dovuto esserne gli apostoli nel Nuovo Mondo, Prescott ammette che

to the more rational spirit of the present day, enlightened by a purer Christianity, it may be difficult to reconcile gross deviations from morals with devotion to the cause of religion...

e che:

in the punctilious attention to discipline, the spirit of Christianity was permitted to evaporate. In a worship addressed too exclusively to the senses, morality often becomes divorced from religion and the measure of righteousness is determined by the creed rather than by conduct⁶³.

Nella Storia di Filippo II, egli arriverà a riconoscere che lo spirito crociato e il cupo fanatismo propagato dall'Inquisizione in Spagna finirono col risolversi in una autentica « perversione del senso morale »⁶⁴, che infettando ogni ramo della vita nazionale produsse, con la paralisi di ogni libera attività dello spirito, la prematura decrepitezza del paese. Tuttavia, nella distruzione delle barbariche civiltà precolombiane ad opera dei conquistatori, egli non volle vedere soltanto, con Montaigne, delle « *mechaniques victoires* »⁶⁵, il successo d'una audace e fortunata avventura militare ricca d'eroismi e di crimini, o se si vuole, del genio politico, della prodigiosa vitalità e della volontà di potenza di pochi uomini, bensì il trionfo provvidenziale d'una civiltà superiore, non meno tecnica che spirituale, e ciò essenzialmente perché la conquista di Cortés e Pizarro aprì la strada alla cristianizzazione degli indigeni.

In realtà, il crollo degli imperi azteca ed incaico non ha bisogno di alcuna spiegazione trascendente, come lo stesso Prescott dimostra

⁶³ *Mexico*, II, p. 368.

⁶⁴ *Philip the Second*, vol. I, p. 362.

⁶⁵ M. MONTAIGNE, *Essais*, ed. A. Thibaudet, Parigi 1933, libro III, cap. 6, p. 876 (dal saggio « Des Coches »).

nel corso della sua narrazione. Ambedue soccombettero agli spagnoli perché i despotismi teocratici che li reggevano erano dilaniati da dissidi interni, dinastici e tribali, poggiavano su popolazioni abbruttite da una religione sanguinaria e orgiastica, o svirilizzate da una soffocante irreggimentazione paternalistica, e non disponevano infine di una tecnica bellica pari a quella dei conquistatori (ignoravano le armi da fuoco, l'uso della cavalleria e una adeguata disciplina militare). Ma il regime politico e religioso imposto dagli spagnoli non si mostrò molto più sollecito di quei « grandi interessi dell'umanità » il cui rispetto, secondo l'autore, è la misura d'una civiltà. Né i missionari che tennero dietro a Cortés e Pizarro per convertire gli indigeni illuminando il loro « intelletto ottenebrato con la rivelazione d'una esistenza più santa e più felice » furono in maggioranza esemplari di cristiana carità. A parte lodevoli eccezioni Prescott deve riconoscere che le varie confraternite religiose che si installarono sui territori di conquista, beneficiando del sistema dei *repartimientos*, si preoccuparono assai meno della salute spirituale degli Indi che non dei profitti derivanti dalla loro servitù fisica⁶⁶. Secondo l'opinione di due moderni specialisti americani di antropologia e sociologia, dalla conquista spagnola ai nostri giorni i discendenti degli aztechi nel Messico sono rimasti, nella gran massa, in istato di peonaggio servile, senza speranza di giustizia sociale o legale, e la sorte dei peoni peruviani, sia pure meno oppressi dalle autorità dominanti, è forse oggi meno desiderabile che sotto gli Inca⁶⁷.

Suonano perciò più improntati ad ottimismo fideismo che non dettati da una spregiudicata analisi storica gli apprezzamenti sulla funzione provvidenziale di Cortés e di Pizarro che l'autore intercala alla sua realistica ricostruzione della Conquista. Al termine del capitolo sulla civiltà azteca, per esempio, egli scrive:

it was beneficently ordered by Providence that the land should be delivered over to another race who would rescue it from the brutish superstitions that daily extended wider and wider with the extent of empire... It is true, the conquerors brought along with them the Inquisi-

⁶⁶ *Peru*, p. 466.

⁶⁷ Cfr. G. C. VAILLANT, *The Aztecs of Mexico*, Pelican Book, 1956, pp. 255-58.
e J. ALDEN MASON, *The Ancient Civilizations of Peru*, Penguin Book, 1957, p. 135.

tion; but they also brought Christianity, whose benign radiance would still survive, when the fierce flames of fanaticism should be extinguished ⁶⁸.

Ed alludendo alle feroci distruzioni seminate da Pizarro nel Perù sotto il segno della Croce, commenta: «but it was still the Cross, the sign of man's salvation, the only sign by which generations and generations yet unborn were to be rescued from eternal perdition» ⁶⁹. In quanti non siano animati dalla stessa mistica fiducia di Prescott nell'efficacia magica di quel simbolo, sorge spontanea la riflessione che esso dovette esser scaduto a qualcosa di ben poco diverso da un primitivo talismano nella religiosità dei conquistatori. Il carattere meccanico ed esteriore di questa, ridotta a culto di reliquie, di immagini, di cerimonie e di formulari, ben si riassume nel gesto di Francisco Pizarro, agonizzante sotto il ferro degli stessi spagnoli, che col nome di Gesù sulle labbra traccia nel proprio sangue una croce e s'inchina a baciarla ⁷⁰. E vien fatto anche di pensare alla caustica ironia con cui Parker disgregò l'immagine di Cortés «missionario» di Cristo — in realtà disegnata con sostanziali riserve da Prescott — osservando a proposito del primo massacro degli Indi a Tabasco: «the battle was a good type of the 'annunciation' brought by this new Gabriel to the American Virgin» ⁷¹.

È tuttavia doveroso riconoscere che Prescott non cerca mai di gettare un velo sulle lagrime e sul sangue che furono il prezzo di questa redentrice teofania sulle terre del paganesimo idolatra americano. Più di una volta, anzi, lo sdegno dell'illuminista, con la sua religione del diritto naturale, e dell'antiquario, col suo amore per i monumenti del passato, lo rende dubbioso, al cospetto delle inumane crudeltà e del vandalismo dei conquistatori, circa la loro reale superiorità civile. Dopo aver deplorato la distruzione di tutti i manoscritti dipinti degli aztechi con la quale il primo arcivescovo del Messico Don Juan de Zumarrega rinnovò i fasti dell'auto-da-fé dei manoscritti arabi celebrato a Granada qualche decennio innanzi dall'arcivescovo Ximenes, egli si domanda «which has the strongest claims

⁶⁸ *Mexico*, I, p. 57.

⁶⁹ *Peru*, pp. 144-5.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 427.

⁷¹ PARKER, *op. cit.*, p. 141.

to civilization, the victor or the vanquished »⁷²; e « which of the two were best entitled to the name of barbarians »⁷³ è il quesito che si pone di fronte alla cieca superstizione dei conquistatori del Perù che li spinse a demolire come simboli d'idolatria le colonne con cui gli indigeni calcolavano il periodo degli equinozi.

Nella sua vena più sobria, in conclusione, Prescott valuta correttamente il carattere eversivo della rivoluzione portata dai Conquistatori nel Nuovo Mondo e le nefaste conseguenze del loro fanatismo religioso, come quando filosoficamente dichiara: « thus we find the same impulse acting in the most opposite quarters of the globe, and the Asiatic, the European and the American, each invoking earnestly the holy name of religion in the perpetration of human butchery »⁷⁴. Né gli sfugge la falsità, più o meno inconscia, delle professioni filantropiche degli spagnoli nelle guerre fra i coloni e la Corona di Castiglia, successive alla conquista. Allorché Gonzalo Pizarro, una delle figure dei conquistatori evocate con più simpatia e pietà per la tragica fine toccata alla sua ambizione, cerca di ammantare la propria brama di farsi padrone assoluto del Perù protestando di aver a cuore il « beneficio universal » del paese, Prescott non esita a lacerare quel velo: 'il bene del popolo' è una « suspicious phrase, usually meaning the good of the individual ». È questa integrità intellettuale che assicura in sostanza alla sua narrazione quella qualità serenamente critica in cui egli ravvisò « the life of history »⁷⁵.

* * *

La vitalità dell'opera storica di Prescott, e in particolare dei suoi studi sulla conquista spagnola del Nuovo Mondo, non è tuttavia da ascrivere, ovviamente, alla sua magistrale padronanza delle fonti e al raro equilibrio del suo giudizio. Si deve alla sua arte nel collegamento dei fatti e alla virtù del suo stile narrativo se la massa del materiale documentario raccolto con discriminante erudizione è stata organizzata in forme limpide e agili su cui l'occhio del lettore si arre-

⁷² *Mexico*, I, p. 68.

⁷³ *Peru*, p. 56.

⁷⁴ *Mexico*, I, p. 32.

⁷⁵ *Ibid.*, II, p. 291.

sta con puro diletto estetico, senza minimamente avvertire lo sforzo di elaborazione dell'autore e la disciplina letteraria che lo sostiene.

Il tono signorile e di quasi frivola leggerezza con cui Prescott nella corrispondenza allude costantemente al proprio lavoro non lascia sospettare il severo impegno con cui egli si sottopone umilmente ad un paziente tirocinio per impadronirsi d'uno stile letterario adeguato ai suoi fini espressivi. Dal suo biografo apprendiamo⁷⁹ che Prescott meditò assiduamente le regole di gusto e di metodo codificate dal Blair nelle *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (1783), né sdegnò lo studio della popolarissima *English Grammar*, (1795) di Lindley Murray, prima di trovare nell'opera poetica e narrativa di W. Scott quel modello di linguaggio semplice e pittoresco che doveva entusiasticamente lodare nella sua recensione delle *Memoirs* dello scrittore scozzese pubblicate dal Lockhart (*North American Review* dell'aprile 1838).

Delle qualità caratteristiche della prosa augustea, in cui vide incarnata la perfezione dello stile letterario: precisione, perspicuità, vigore e ricchezza, mirò ecletticamente ad assimilare soprattutto quelle lineari e familiari di Addison — uno dei due poli fra cui quella prosa si articolava — abbandonando progressivamente il formalismo sonoro e la ponderosa solennità degli altri maestri settecenteschi come il Dottor Johnson e Gibbon, la cui influenza si riflette più chiaramente nella sua prima opera su Ferdinando e Isabella. Ed infatti lo stile migliore del Prescott storico è distinto più da chiarezza, fluidità e semplicità che non da particolare energia espressiva, complessità di struttura o sapore idiomatico.

Che esso non fosse un dono nativo ma una laboriosa conquista lo attestano i suoi diari, citati ampiamente dal suo biografo Ticknor. In una pagina di essi, scritta dopo la pubblicazione della Storia dei Sovrani Cattolici, l'autore analizza i propri difetti stilistici, riportandoli a quello fondamentale d'una eccessiva artificiosità: « too many adjectives, too many couplets of substantives... and perhaps of verbs; too set; sentences too much in the same mould; too formal periphrasis instead of familiar; sentences balanced by *but*s, *and*s, and semicolons; too many precise emphatic pronouns, as *these*, *those*,

⁷⁹ TICKNOR, p. 218.

which, instead of the particles, *the*, *a*, etc.»⁷⁷. Per eliminare tali difetti, Prescott si propose di scrivere con più immediata naturalezza, senza tuttavia trascurare la ricerca d'una certa armonia e varietà nel taglio dei periodi. Più che la costruzione della frase, giudicava importante «the tone of colouring», inseparabile dall'indole specifica del pensiero dello scrittore. Riteneva che una soverchia cura della forma fosse tale da snaturare artificiosamente il carattere individuale d'un autore:

Franklin's style would have borne more ornament, W. Irving could have done with less, Johnson and Gibbon might have had less formality and Hume and Goldsmith have occasionally pointed their sentences with more effect. But if they had abandoned the natural suggestions of their genius and aimed at the contrary, would they not, in mending a hole, as Scott says, have very likely made two?... How many varieties of beauty and excellence there are in this world! As many in the mental as in the natural world and it is a pedantic spirit that under the despotic name of taste would reduce them all to one dull uniform level⁷⁸.

Malgrado ogni buon proposito, Prescott non riuscì ad emendarsi del tutto da alcuni di quei difetti così conscienziosamente analizzati. Una pagina aperta a caso della *Conquest of Mexico* mostra ben sei periodi che iniziano con *But*⁷⁹, e l'abuso dei doppi sostantivi e della frase bilanciata in modo un po' troppo prevedibile fra unità antitetiche e parallele, si riscontra spesso fin nelle ultime sue opere. Si tratta, tuttavia, nel caso di Prescott, di qualcosa di diverso dal semplice persistere di convenzioni e affettazioni stilistiche settecentesche, che incontriamo anche in altri storici contemporanei come Macaulay, la cui *History of England*, ad esempio, si apre con ben dieci proposizioni rette da *How* — e, si noti incidentalmente, menziona Cortés e Pizarro. La relativa monotonia della struttura sintattica e periodica dello storico americano, come è stato già osservato⁸⁰, è almeno in parte da attribuire alla particolare tecnica compositiva che egli fu costretto ad adottare dalla parziale cecità. Ticknor ci informa che, per evitare il difficile processo di correzione e revisione di quanto

⁷⁷ *Ibid.*, p. 219.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 220, 223.

⁷⁹ *Mexico*, II, p. 63.

⁸⁰ CHARVAT-KRAUS, *op. cit.*, p. 87.

scriveva sul « noctograph » o dettava al segretario, Prescott acquistò la facoltà di comporre ed elaborare mentalmente nei minimi particolari sino a sessanta pagine delle sue Storie⁸¹. Ovviamente tale metodo era agevolato da una certa regolarità ritmica e dall'impiego alquanto meccanico di determinati stampi formali la cui memorizzazione riusciva meno ardua.

Anche l'aggettivazione, le immagini e le metafore ricorrenti nelle sue pagine hanno un carattere piuttosto trito e libresco, di rado fresco ed inatteso, e danno talora l'impressione di esser impiegate secondo un modulo fisso. Ad esempio, un eroico capo messicano che resiste isolato ad un travolgente attacco dei conquistatori, è descritto dall'autore « like a proud column, standing alone in its majesty amidst the fragments and ruins around it ». I velieri di Cortés solcano il lago di Tenochtitlan « fluttering like seabirds in their snowy pinions ». Le bianche città messicane annidate sulle rive del lago « looked in the distance like companies of wild swans riding quietly on the waves », ed i nemici di Almagro, il rivale di Francisco Pizarro, caduto in disgrazia, si fanno avanti a deporre contro di lui « like the base reptiles crawling into the light amidst the ruins of some noble edifice »⁸².

Il fascino duraturo che spira dalle migliori pagine dell'opera di Prescott non deriva pertanto da una originale magia evocativa o melodia di cadenza del suo stile, ma dalla scioltezza e trasparenza della forma narrativa. Si osservi il ritmo riposato delle sue descrizioni di paesaggio visto con un gusto del pittoresco⁸³, il più spesso convenzionalmente romantico, a cui l'aveva educato la lettura dei poeti preferiti e citati nelle note: Byron, Rogers, Thomson, Southey, Scott. Così scrive del vulcano Popocatepetl:

Its head gathered into a regular cone by the deposit of successive eruptions, wore the usual form of volcanic mountains, when not disturbed by the falling in of the crater. Soaring towards the skies, with its silver

⁸¹ TICKNOR, p. 150. Il biografo, tuttavia, vede nella tecnica imposta a Prescott dalla virtuale cecità uno dei segreti della scioltezza e del fervore del suo stile, il suo carattere di « extemporaneous discussion »: quel carattere, possiamo aggiungere, che si riscontra negli scritti di altri autori ciechi. Cfr. TICKNOR, p. 214.

⁸² *Mexico*, I, pp. 279, 333; II, p. 316; *Peru*, p. 590.

⁸³ *Mexico*, I, p. 324.

sheet of everlasting snow, it was seen far and wide over the broad plains of Mexico and Puebla, the first object which the morning sun greeted in his rising, the last where his evening rays were seen to linger, shedding a glorious effulgence over its head, that contrasted strikingly with the ruinous waste of sand and lava immediately below, and the deep fringe of funereal pines that shrouded its base⁸⁴.

Dopo una marcia estenuante, i conquistatori arrivano in vista della Valle del Messico,

spread out like some gay and gorgeous panorama before them. In the highly rarefied atmosphere of these upper regions, even remote objects have a brilliancy of colouring and a distinctness of outline which seem to annihilate distance. Stretching far away at their feet were seen noble forests of oak, sycamore, cedar, and beyond, yellow fields of maize and the towering maguey, intermingled with orchards and blooming gardens; for flowers, in such demand for their religious festivals, were even more abundant in this populous valley than in other parts of Anahuac. In the centre of the great basin were beheld the lakes... their borders thickly studded with towns and hamlets, and, in the midst, — like some Indian empress with her coronal of pearls, — the fair city of Mexico, with her white towers and pyramidal temples, reposing, as it were, on the bosom of the waters; — the far-famed Venice of the Aztecs... In the distance, beyond the blue waters of the lake, and nearly screened by intervening foliage, was seen a shining speck, the rival capital of Tezcuco, and still further on, the dark belt of porphyry, girding the Valley around, like a rich setting which Nature had devised for the fairest of her jewels⁸⁵.

E si legga infine la pagina sulla residenza favorita degli Inca a Yacay:

In this delicious valley, locked up within the friendly arms of the sierra which sheltered it from the rude breezes of the east, and refreshed by gushing fountains and streams of running water, they built the most beautiful of their palaces. Here, when wearied with the dust and toil of the city, they loved to retreat and solace themselves with the society of their favourite concubines, wandering amidst groves and airy gardens, that shed around their soft intoxicating odours, and lulled the senses to voluptuous repose. Here, too, they loved to indulge in the luxury of their

⁸⁴ Su tale suo gusto, Prescott stesso amava ironizzare. In una nota del diario in data 28 settembre 1841 scrisse: « Finished text of chap. I, Book 3rd [di *The Conquest of Mexico*] ... full of the picturesque — reads very like Miss Porter — rather boarding schoolish finery. I am a fraud ». OGDEN, *op. cit.*, p. 139.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 327.

baths, replenished by streams of crystal water which was conducted through subterraneous silver channels into basins of gold. The spacious gardens were stocked with numerous varieties of plants and flowers that grew without effort in this *temperate* region of the tropics, while parterres of a more extraordinary kind were planted by their side, glowing with the various forms of vegetable life skilfully imitated in gold and silver! Among them the Indian corn, the most beautiful of American grains, is particularly commemorated, and the curious workmanship is noticed with which the golden ear was half disclosed amidst the broad leaves of silver and the light tassel of the same material that floated gracefully from its top⁸⁶.

Lo stile narrativo di Prescott è stato assimilato troppo indiscriminatamente da alcuni critici⁸⁷ a quello del Robertson, nella cui *History of America* (1770) egli trovò certamente un modello di esposizione limpida e documentata, se pur sommaria, della conquista spagnola. Ma ciò che differenzia in modo caratteristico Prescott dallo storico presbiteriano scozzese non è tanto il fatto che, avendo avuto accesso ad alcune fonti ignote o interdette al Robertson — soprattutto gli archivi di Simancas — egli poté disegnare un quadro della Conquista assai più ricco e circostanziato, o che il suo protestantesimo liberale (unitariano) gli consentì un'interpretazione più equanime della spiritualità cattolica. Un confronto tra la versione che i due autori dettero degli stessi episodi: il primo incontro di Cortés con Montezuma e la cattura dell'Inca Atahualpa da parte di Pizarro, basterà a porre in luce il contrasto fra il freddo distacco col quale Robertson registra e contempla l'accaduto e la drammatica scenografia in cui Prescott compone e particolareggia gli avvenimenti elencati dal suo predecessore: la sua tendenza a ravvivare i colori impalliditi sulla tela della storia, il suo gusto, quasi partecipe, del movimento, della pausa e della rappresentazione patetica, appaiono evidenti.

Robertson:

When they drew near the city, about a thousand persons, who appeared to be of distinction, came forth to meet them, adorned with plumes.

⁸⁶ *Peru*, p. 18.

⁸⁷ Per es. da E. FUETER, in *Geschichte der Neueren Historiographie*, Monaco e Berlino 1911, pp. 519-20, e dalla *Encyclopædia Britannica*, che trova chiaramente percettibile l'influenza di Robertson « both in his method and style » (*sub* Prescott).

and clad in mantles of fine cotton. Each of these, in this order, passed by Cortes, and saluted him according to the mode deemed most respectful and submissive in their country. They announced the approach of Montezuma himself, and soon after his harbingers came in sight. There appeared first two hundred persons in an uniform dress, with large plumes of feathers, alike in fashion, marching two and two, in deep silence, bare-footed, with their eyes fixed on the ground. These were followed by a company of higher rank, in their most showy apparel, in the midst of whom was Montezuma, in a chair or litter richly ornamented with gold, and feathers of various colours. Four of his principal favourites carried him on their shoulders, others supported a canopy of curious workmanship over his head. Before him marched three officers with rods of gold in their hands, which they lifted up on high at certain intervals, and at that signal all the people bowed their heads, and hid their faces, as unworthy to look on so great a monarch. When he drew near, Cortes dismounted, advancing towards him with officious haste, and in a respectful posture. At the same time Montezuma alighted from his chair, and leaning on the arms of two of his near relations, approached with a slow and stately pace, his attendants covering the street with cotton cloths, that he might not touch the ground. Cortes accosted him with profound reverence, after the European fashion. He returned the salutation, according to the mode of his country, by touching the earth with his hand, and then kissing it. This ceremony, the customary expression of veneration from inferiors towards those who were above them in rank, appeared such amazing condescension in a proud monarch, who scarcely deigned to consider the rest of mankind as of the same species with himself, that all his subjects firmly believed those persons, before whom he humbled himself in this manner, to be something more than human. Accordingly, as they marched through the crowd, the Spaniards frequently, and with much satisfaction, heard themselves denominated TEULES, or divinities. Nothing material passed in this first interview. Montezuma conducted Cortes to the quarters which he had prepared for his reception, and immediately took leave of him, with a politeness not unworthy of a court more refined. « You are now », says he, « with your brothers in your own house; refresh yourselves after your fatigue, and be happy until I return »⁸⁸.

Prescott:

In the midst of these unpleasant reflections, they beheld the glittering retinue of the emperor emerging from the great street which led then, as it still does, through the heart of the city. Amidst a crowd of Indian

⁸⁸ W. ROBERTSON, *The History of America*, ed. 1820, Londra, vol. II, pp. 313-15.

nobles, preceded by three officers of state, bearing golden wands, they saw the royal palanquin blazing with burnished gold. It was borne on the shoulders of nobles, and over it a canopy of gaudy feather-work, powdered with jewels, and fringed with silver, was supported by four attendants of the same rank. They were bare-footed, and walked with a slow, measured pace, and with eyes bent on the ground. When the train had come within a convenient distance, it halted, and Montezuma, descending from his litter, came forward leaning on the arms of the lords of Tezcuco and Iztapalapan, his nephew and brother, both of whom, as we have seen, had already been made known to the Spaniards. As the monarch advanced under the canopy, the obsequious attendants strewed the ground with cotton tapestry, that his imperial feet might not be contaminated by the rude soil. His subjects of high and low degree, who lined the sides of the causeway, bent forward with their eyes fastened on the ground as he passed, and some of the humbler class prostrated themselves before him. Such was the homage paid to the Indian despot, showing that the slavish forms of oriental adulation were to be found among the rude inhabitants of the Western World.

Montezuma wore the girdle and ample square cloak, *tilmatti*, of his nation. It was made of the finest cotton, with the embroidered ends gathered in a knot round his neck. His feet were defended by sandals having soles of gold, and the leathern thongs which bound them to his ankles were embossed with the same metal. Both the cloak and sandals were sprinkled with pearls and precious stones, among which the emerald and the «chalchiviti» — a green stone of higher estimation than any other among the Aztecs — were conspicuous. On his head he wore no other ornament than a «panache» of plumes of the royal green, which floated down his back, the badge of military rather than of regal rank.

He was at this time about forty years of age. His person was tall and thin, but not ill made. His hair, which was black and straight, was not very long; to wear it short was considered unbecoming persons of rank. His beard was thin; his complexion somewhat paler than is often found in his dusky, or rather copper-coloured race. His features, though serious in their expression, did not wear the look of melancholy, indeed, of dejection, which characterises his portrait, and which may well have settled on them at a later period. He moved with dignity, and his whole demeanour, tempered by an expression of benignity not to have been anticipated from the reports circulated of his character, was worthy of a great prince. Such is the portrait left to us of the celebrated Indian emperor, in this first interview with the white men.

The army halted as he drew near. Cortés, dismounting, threw his reins to a page, and, supported by a few of the principal cavaliers, advanced

to meet him. The interview must have been one of uncommon interest to both. In Montezuma Cortés beheld the lord of the broad realms he had traversed, whose magnificence and power had been the burden of every tongue. In the Spaniard, on the other hand, the Aztec prince saw the strange being whose history seemed to be so mysteriously connected with his own; the predicted one of his oracles; whose achievements proclaimed him something more than human. But, whatever may have been the monarch's feelings, he so far suppressed them as to receive his guest with princely courtesy, and to express his satisfaction at personally seeing him in his capital. Cortés responded by the most profound expressions of respect, while he made ample acknowledgements for the substantial proofs which the emperor had given the Spaniards of his munificence. He then hung round Montezuma's neck a sparkling chain of coloured crystal, accompanying this with a movement as if to embrace him, when he was restrained by the two Aztec lords, shocked at the menaced profanation of the sacred person of their master. After the interchange of these civilities, Montezuma appointed his brother to conduct the Spaniards to their residence in the capital, and again entering his litter, was borne off amidst prostrate crowds in the same state in which he had come. The Spaniards quickly followed, and with colours flying and music playing, soon made their entrance into the southern quarter of Tenochtitlan⁸⁰.

Robertson:

Pizarro... immediately gave the signal of the assault. At once the martial music struck up, the cannon and muskets began to fire, the horse sallied forth fiercely to the charge, the infantry rushed on sword in hand. The Peruvians, astonished at the suddenness of an attack which they did not expect, and dismayed with the destructive effects of the fire-arms, and the irresistible impression of the cavalry, fled with universal consternation on every side, without attempting either to annoy the enemy or to defend themselves. Pizarro, at the head of his chosen band, advanced directly towards the Inca; and though his nobles crowded round him with officious zeal, and fell in numbers at his feet, while they vied one with another in sacrificing their own lives, that they might cover the sacred person of their sovereign, the Spaniards soon penetrated to the royal seat; and Pizarro, seizing the Inca by the arm, dragged him to the ground, and carried him as a prisoner to his quarters. The fate of the monarch increased the precipitate flight of his followers. The Spaniards pursued them towards every quarter, and with deliberate and unrelenting barbarity continued to slaughter wretched fugitives, who never once offered to resist. The carnage did not cease until the close of day⁹⁰.

⁸⁰ *Mexico*, I, pp. 339-41.

⁹⁰ ROBERTSON, *op. cit.*, vol. III, pp. 140-41.

Prescott:

Pizarro saw that the hour had come. He waved a white scarf in the air, the appointed signal. The fatal gun was fired from the fortress. Then springing into the square, the Spanish captain and his followers shouted the old war-cry of « St. Jago and at them! » It was answered by the battle-cry of every Spaniard in the city, as rushing from the avenues of the great halls in which they were concealed, they poured into the *plaza*, horse and foot, each in his own dark column, and threw themselves into the midst of the Indian crowd. The latter, taken by surprise, stunned by the report of artillery and muskets, the echoes of which reverberated like thunder from the surrounding buildings, and blinded by the smoke which rolled in sulphurous volumes along the square, were seized with panic. They knew not whither to fly for refuge from the coming ruin. Nobles and commoners — all were trampled down under the fierce charge of the cavalry, who dealt their blows right and left, without sparing; while their swords, flashing through the thick gloom, carried dismay into the hearts of the wretched natives, who now, for the first time, saw the horse and his rider in all their terrors. They made no resistance, — as, indeed, they had no weapon with which to make it. Every avenue to escape was closed, for the entrance to the square was choked up with the dead bodies of men who had perished in vain efforts to fly; and such was the agony of the survivors under the terrible pressure of their assailants, that a large body of Indians, by their convulsive struggles, burst through the wall of stone and dried clay which formed part of the boundary of the *plaza*! It fell, leaving an opening of more than a hundred paces, through which multitudes now found their way into the country, still hotly pursued by the cavalry who, leaping the fallen rubbish, hung on the rear of the fugitives, striking them down in all directions.

Meanwhile the fight, or rather, massacre, continued hot around the Inca, whose person was the great object of the assault. His faithful nobles, rallying about him, threw themselves in the way of the assailants, and strove, by tearing them from their saddles or at least, by offering their own bosoms as a mark for their vengeance, to shield their beloved master...

The Indian monarch, stunned and bewildered, saw his faithful subjects falling round him without fully comprehending his situation. The litter on which he rode heaved to and fro, as the mighty press swayed backwards and forwards; and he gazed on the overwhelming ruin like some forlorn mariner who, tossed about in his bark by the furious elements, sees the lightning's flash and hears the thunder bursting around him, with the consciousness that he can do nothing to avert his fate. At length, weary with the work of destruction, the Spaniards, as the shades of evening grew deeper, felt afraid that the royal prize

might, after all, elude them; and some of the cavaliers made a desperate attempt to end the affray at once by taking Atahualpa's life. But Pizarro who was nearest his person, called out with stentorian voice, « Let no one who values his life, strike at the Inca »; and stretching out his arm to shield him, received a wound on the hand from one of his own men, — the only wound received by a Spaniard in the action.

The struggle now became fiercer than ever round the royal litter. It reeled more and more, and at length several of the nobles who supported it having been slain, it was overturned, and the Indian prince would have come with violence to the ground had not his fall been broken by the efforts of Pizarro and some other of the cavaliers, who caught him in their arms. The imperial *borla* was instantly snatched from his temples... and the unhappy monarch... was removed to a neighbouring building⁹¹.

Con questo stile, come si vede, povero di una originale energia espressiva, ma rapido, animato, talvolta anche ripetitivo, Prescott riesce a rendere con particolare efficacia l'urgente incalzante dell'azione e le violente emozioni collettive, le ansie, i terrori e i rancori, la frenesia sanguinaria, l'ebbrezza dei vincitori e la disperazione dei vinti. Giustamente sono rimaste celebri le sue descrizioni delle battaglie, delle marce, degli assedi e delle sollevazioni popolari, soprattutto di quelle che segnarono le varie tappe della Conquista del Messico e del Perù: fra queste, celeberrime le pagine sulla fuga notturna dell'esercito di Cortés dalla insorta capitale messicana, che s'imprimono indelebilmente nella memoria per quelle lugubri vibrazioni dell'immenso tamburo nel tempio del dio della guerra che chiama gli aztechi all'attacco contro gli spagnoli ed il crescendo tempestoso di urla selvagge che lacera il silenzio della città deserta sotto un cielo piovoso — impressione che certo non ci comunica Robertson introducendo nella sua Storia la « *noche triste* » semplicemente con un « *tremendous sound of warlike instruments and a general shout from an innumerable multitude of enemies* »⁹².

Nella delineazione dei caratteri, come già si è accennato, lo strumento espressivo di Prescott manca di sottigliezza e duttilità. La sua analisi dei personaggi individuali rimane generalmente superficiale

⁹¹ *Peru*, pp. 253-56.

⁹² ROBERTSON, vol. III, p. 27.

e tende ad un retorico e uniforme chiaroscuro. I ritratti dei conquistatori, salvo qualche eccezione, come nel caso di Almagro e di Carbajal nella Conquista del Perù, si rassomigliano un po' troppo per riuscire veramente persuasivi e intelligibili, anche tenendo conto del fondo comune di brutalità, arroganza e smania d'avventure che dovette apparentarli. Una delle più cospicue lacune del Prescott psicologo mi sembra sia la sua scarsa capacità di intuire ed esprimere il valore degli affetti che dovettero pure albergare nell'animo degli spagnoli. L'autore è vittorariamente inibito quando si trova di fronte un sentimento dell'amore che non sia intrigo galante, o tenerezza di genitori verso i figli o devozione primitiva di mogli verso i mariti. Allude con impaccio johnsoniano alle « amorous propensities » del giovane Cortés⁹³, ma i di lui rapporti con Donna Marina, la prigioniera indiana « hermosa come Diosa » che gli fu compagna durante tutta la spedizione contro gli aztechi, non riescono a stimolare la sua immaginazione romantica. Si potrà anche ammirare il pudore col quale egli svela il passato avventuroso dell'indiana (« she had her errors »)⁹⁴, ma non a torto il Parker rilevò la strana insensibilità di cui dà prova Prescott, forse troppo preso dalla idealizzazione del suo eroe, di fronte alla disinvoltura di Cortés nello sbarazzarsi di Donna Marina, costringendo uno dei suoi cavalieri a sposarla per convolare egli stesso a nuove nozze con una nobildonna castigliana⁹⁵.

La critica anglosassone giustamente inclina a considerare *The Conquest of Mexico* il capolavoro artistico dell'autore, sia per la policromia della sua tavolozza nelle parti descrittive sia per la sapienza architettonica con cui egli ha fatto gravitare tutta la narrazione attorno al personaggio centrale del dramma, senza mai perdere di vista, sia pure attraverso le sospensioni e le deviazioni della vicenda principale, la catastrofe e il trionfo finale. Prescott aveva intuito subito le straordinarie potenzialità drammatiche e epiche del tema, sin da quando esso cominciò a tentare nel 1837 la sua fantasia ed egli

⁹³ *Mexico*, I, p. 149.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 185.

⁹⁵ *Ibid.*, II, p. 327.

scrisse a Ticknor: «the event is sufficiently grand, and as the catastrophe is deferred, the interest is kept up through the whole»⁹⁶.

In *The Conquest of Peru* manca un centro unitario ideale e drammatico in quanto l'azione principale della conquista termina verso la metà del volume ed il crollo dell'impero incaico è seguito dalla storia delle ulteriori esplorazioni e discordie dei conquistatori e della cosiddetta pacificazione del paese ad opera di Gasca. Inoltre il contrasto più violento, che offre al quadro luci ed ombre, non è tanto fra gli spagnoli e gli effeminati peruviani quanto fra gli invasori e la natura. L'unità d'interesse, tuttavia, come lo stesso autore indicò nella prefazione, va cercata nell'ampia e remota prospettiva nella quale egli inquadra la conquista, ossia nell'istaurazione della supremazia della Corona sui conquistatori ribelli alla sua autorità. In questa opera, d'altra parte, Prescott ebbe il merito di affrontare un tema che non aveva precedentemente ricevuto una trattazione letteraria comprensiva. La conquista del Messico, viceversa, era già stata celebrata alla fine del Seicento dallo storico spagnolo Antonio Solís. Ad esso Prescott porge un cavalleresco tributo di ammirazione da cui traspare di nuovo il suo ideale storiografico tendente non meno ad accertare rigorosamente e ad esporre la verità che a produrre una esperienza estetica nei lettori. In quella pagina, egli dette inconsapevolmente una definizione della sua stessa migliore opera di storico-artista:

His great work, that on which his fame is permanently to rest, is his *Conquista de Mejico*. Notwithstanding the field of history had been occupied by so many eminent Spanish scholars, there was still a new career open to Solís. His predecessors, with all their merits, had shown a strange ignorance of the principles of art. They had regarded historical writing not as a work of art, but as a science. They had approached it on that side only, and thus divorced it from its legitimate connection with *belles-lettres*. They had thought only of the useful and nothing of the beautiful, had addressed themselves to the business of instruction, not to that of giving pleasure: to the man of letters, studious to hive up knowledge, not to the man of leisure who turns to books as a solace or a recreation. Such writers are never in the hands of the many—not even of the cultivated many. They are condemned to the closet of the

⁹⁶ TICKNOR, pp. 162, 187.

student... can neither be popular nor revered as the great classics of the nation.

Solis saw that the field was unappropriated by his predecessors and had the address to avail himself of it... He fixed his attention on one great theme... remarkably suited to the kindling imagination of the poet... He distributed the whole subject with admirable skill... by a careful study of its proportions giving an admirable symmetry to the whole... Instead of the numerous episodes leading, like so many blind galleries to nothing, he took the student along a great road, conducting straight towards the mark. At every step that we take in the narrative, we feel ourselves on the advance. The story never falters or stands still... The work, thus conducted, affords the interest of a grand spectacle — of some well-ordered drama, in which scene succeeds to scene, act to act, each unfolding and preparing the mind for the one that is to follow, until the whole is consummated by the grand and decisive *dénouement*⁹⁷.

* * *

Recensendo nel 1849 i primi due volumi della *History of England* di Macaulay, un critico della *Edinburgh Review* scrisse:

We must begin by noticing one cardinal merit — almost an original one of Mr Macaulay's book... He is the first we think who has succeeded in giving to the realities of history... the lightness, variety and attraction of a work designed only for amusement. All histories we have ever read — not excepting Gibbon and Hume, and including all others in our language, are open to this remark. To read them is a study, an effort of the intellect⁹⁸.

Sebbene all'opera del Prescott non sia toccata la eccezionale fortuna che arrise a quella di Macaulay, di sostituire cioè « the last fashionable novel on the table of young ladies », un lettore meno insulare di quel critico scozzese non esiterebbe oggi ad attribuire allo storico americano la priorità di quel « merito cardinale ». Anche egli, del resto, aveva ambito a comporre opere che « would make an agreeable book for the parlor table »⁹⁹, come scrisse a Ticknor quando nel 1837 stava meditando uno studio su Molière e le sue commedie.

Prima del suo grande rivale britannico, di cui ricorda in *The*

⁹⁷ *Mexico*, II, pp. 288-89.

⁹⁸ *Edinburgh Review*, luglio 1849, p. 249.

⁹⁹ TICKNOR, p. 161.

Conquest of Mexico la « spirit-stirring » opera poetica e saggistica¹⁰⁰, e che incontrerà nel 1850 a Londra, Prescott seppe sanare, soprattutto negli studi sulla conquista spagnola del Nuovo Mondo, quel divorzio fra facoltà critiche ed immaginative che Macaulay aveva deplorato negli storici contemporanei¹⁰¹. Egli fu tuttavia completamente scevro dell'arroganza intellettuale e dei rigidi pregiudizi politici che oscurano talvolta in Macaulay l'onesta ricerca della verità e conferiscono un tono forense, e sia pure più vibrato, alla sua *History*. Anch'egli fu certo animato da una larga dose di ottimismo razionalistico e di nazionalismo anglosassone, e si dichiarò convinto che il contributo più importante ai « grandi interessi dell'umanità » era stato portato dal « genio intraprendente » della razza anglosassone mediante l'applicazione della scienza alle arti utili¹⁰². Non direi, però, col Fueter, che la « dogmatica liberale » e il suo protestantesimo gli vietarono di apprezzare storicamente i complicati problemi politico-religiosi e coloniali della Spagna del Quattro e Cinquecento¹⁰³. Pur difettando d'uno spiccato interesse per quei problemi, Prescott rese più che giustizia, a mio avviso, alla influenza benefica e progressista della Chiesa cattolica sui territori di conquista in America, e ai fini illuminati e benevoli che la Corona di Castiglia cercò di perseguire nel Messico e nel Perù, mettendosi spesso in contrasto con gli interessi egoistici dei coloni spagnoli. Né egli si rifiutò di riconoscere che i suoi stessi antenati puritani nell'America del Nord si erano ben poco curati della conversione e del benessere materiale degli indigeni: verità che Parker espresse con più franco realismo affermando che « the Puritan hoped to meet the Pequods in heaven, but wished to keep apart from them on earth, nay, to exterminate them from the land »¹⁰⁴.

Negandogli una partecipazione attiva alla vita pubblica, l'infermità della vista favorì il quasi totale assorbimento di Prescott nello studio e nella rievocazione letteraria del passato. Egli sentì intensa-

¹⁰⁰ *Mexico*, II, p. 84.

¹⁰¹ Cfr. l'articolo di Macaulay « Hallam's Constitutional History », in *Edinburgh Review*, settembre 1828, p. 96.

¹⁰² *Mexico*, II, p. 88, e TICKNOR, p. 341.

¹⁰³ E. FUETER, *op. cit.*, p. 320.

¹⁰⁴ T. PARKER, *op. cit.*, p. 121.

mente i valori della libertà, politica e religiosa, ma fu un conservatore. Assistette con apprensione alla trasformazione democratica in corso negli Stati Uniti e con scetticismo alle lotte dell'Europa continentale per la conquista di istituzioni libere. La sua reazione alle rivoluzioni del 1848 e alle richieste radicali del suffragio universale è rivelatrice: «this is the age that makes all past history tame», scrisse all'amico spagnolo arabista Gayangos, «and turns history into romance... I for one entertain great distrust of the capacities of the uneducated millions to exercise the full extent of political power that can be claimed by a democracy of long standing. Universal suffrage in France and Italy! I tremble for the poor people, lest the fumes of freedom should mount too suddenly into their crania»¹⁰⁵.

Prescott si augurava che quei moti popolari fossero «the throes which are to give birth to liberty», ma temeva che libertà e uguaglianza potessero riuscire «too great stimulants for some constitutions» e si rallegrava che il suo paese fosse immunizzato dal contagio rivoluzionario grazie alla diffusione della coscienza liberale-costituzionale e della proprietà, sicuri argini contro le sovversive speculazioni dei «communist philosophers». Si rendeva conto infatti che il fattore più minaccioso dell'inquietudine sociale nella vecchia Europa era la ingiustizia economica. Le lotte politiche e l'agitazione che fervevano attorno alle elezioni presidenziali negli Stati Uniti del 1848 non lo preoccupavano seriamente, giacché «brother Jonathan waxes fat and lusty under whatever government (whig or tory), for he has plenty to eat and fill his belly with in this land of milk and maize. The want of this breeds the discontent in your own quarter of the globe»¹⁰⁶.

Il suo atteggiamento di distacco «braminico» dalla realtà contemporanea criticato da Parrington gli rendeva difficile comprendere come l'amico G. Bancroft, militante nel partito democratico americano, potesse occuparsi di politica e corteggiare ad un tempo «the fair Muse of history and the ugly strumpet of faction... Why do you

¹⁰⁵ Prescott, *Unpublished Letters to Gayangos in the Library of the Hispanic Society of America*, ed. C. L. PENNEY, New York 1927, pp. 76-78.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp. 80-81.

coquet with such a troublesome termagant as politics when the glorious Muse of History opens her arms to receive you?»¹⁰⁷.

Prescott dichiarò una volta di vivere spiritualmente estraniato dal proprio tempo: «I belong to the XVth century and am quite out of place when I sleep elsewhere... I take refuge from these political squabbles away in the Andes, where I am trying to dig out a few grains of Peruvian Gold»¹⁰⁸. Eppure i contemporanei furono concordi nell'ammirare la sua costante e gaia socievolezza, il fascino stimolante della sua personalità, il suo gusto sereno della vita. Di rado uno storico seppe accettare e confessare i propri limiti col candore di Prescott. Il successo letterario, consacrato da riconoscimenti accademici e scientifici internazionali¹⁰⁹, lasciò inalterata la sua originaria modestia. Quando nel 1855 Macaulay gli comunicò la prossima pubblicazione d'un altro volume della sua *History*, egli scrisse a Mrs Milman: «I am glad that he has given me time to get out of the way with my little argosy» — i suoi due volumi della storia di Filippo II — «before taking the wind out of my sails»¹¹⁰.

Tutto sommato, egli dovè finire col non trovarsi troppo a disagio nella quieta Boston della metà del secolo. Era la sua una società ancora sostanzialmente stabile e tradizionalista, più raccolta e non meno raffinata e «rispettabile» di quella dell'Inghilterra vittoriana che lo aveva accolto festosamente nel suo secondo viaggio europeo del 1850. Rievocando in una lettera al fido collaboratore e partecipe della sua avventura storiografica, Gayangos, la calda ospitalità ricevuta, lo splendore della campagna e dei vecchi principeschi manieri inglesi, l'eccitazione febbrile della «season» londinese, «with its galaxy of wits and fine ladies», Prescott non nascose quanto il suo signorile epicureismo trovasse appagamento nell'ambiente in cui era tornato: «Here I am in my old Yankee life — as the world goes, not a bad one. We can muster a very cultivated society, well instructed men and lovely ladies — good friends, good wines and good

¹⁰⁷ *Correspondence*, p. 162, e TICKNOR, p. 361.

¹⁰⁸ *Correspondence*, p. 250.

¹⁰⁹ Nel 1840 fu nominato membro della Reale Accademia delle Scienze di Napoli. Comunicando la notizia ad un amico, P. commenta: «this will do for *pulcherrima Italia*». OGDEN, *op. cit.*, p. 138.

¹¹⁰ TICKNOR, p. 417.

books. *Que voulez vous?*». E la chiusa della lettera non potrebbe esser più rivelatrice dell'atteggiamento da « dilettante » che l'infaticabile ricercatore amò sempre assumere nei confronti degli studi che *solum* furono suoi: « Then there is the old historic bone for me to gnaw when I have nothing better to do »¹¹¹.

VITTORIO GABRIELI

¹¹¹ *Percott. Unpublished Letters*, p. 95. Nei suoi diari o appunti letterari, P. torna spesso su questo punto, insistendo d'essersi indotto a scrivere, « as the old Fortiguerra Says — 'Per fuggir ozio e non per cercar gloria' ». Su uno dei suoi quaderni aveva adottato come motto la dichiarazione ciceroniana: « Scribendi autem me non tam fructus, et gloria, quam studium ipsum, exercitatioque delectat; — quod mihi nulla res eripiet ». *ODEM, op. cit.*, pp. 88, 116.

WASHINGTON IRVING ALLA RICERCA DEL PASSATO

I meriti di precursore che Washington Irving può vantare in vari campi basterebbero ad attirare nuovamente l'attenzione su di lui: «First American Man of Letters», «Ambassador of the New World to the Old», «Dean», «Father of American Literature», il primo classico, il primo scrittore precedente Mark Twain che abbia adoperato una prosa d'arte satirica, il primo ad aver scritto biografie romanzate, novelle e diari¹, il primo autore americano ad aver successo in Inghilterra, il primo americano, aggiunse un gentile contemporaneo inglese, «ad avere una penna nella mano e non sulla testa»!

L'inizio e la fine della sua vita sono entrambi segnati da avvenimenti fondamentali nella storia americana: la sua nascita (1783) coincide con la dichiarazione d'indipendenza, e la sua morte (1859) precede di due anni la guerra di Secessione. Un simile periodo, relativamente pacifico e certamente prospero rendeva possibile un atteggiamento come quello di Irving, in fondo distaccato, pur partecipandovi o assistendovi, da tutti gli avvenimenti contemporanei: guerre napoleoniche, rivoluzione contro il reggente Espartero in Spagna, instaurazione di Luigi Filippo, ecc. Questi avvenimenti gli fornirono tutt'al più l'argomento di qualche bella lettera, ma non sembrano aver occupato i suoi pensieri. Con la mente sgombra egli poté così avventurarsi per primo in strade non ancora percorse dalla letteratura americana, e apparire oggi quale il rappresentante di alcuni aspetti non tra i più grandi né tra i più profondi, ma certo tra i più caratteristici e vitali del suo paese. Favorito dal destino che non lo costrinse a impegnarsi a lungo in problemi gravosi e sembrò lasciarlo continuamente libero di seguire le sue aspirazioni, Irving ne approfittò per dedicarsi a un vasto compito e per soddisfare una curiosità tanto

¹ *Journal, 1803*, by WASHINGTON IRVING, Edited by STANLEY T. WILLIAMS, Oxford University Press, London and New York 1934.

più minuziosa e intenta in quanto nulla la distoglieva dal suo oggetto e ne turbava la concentrazione: più che affrancarsi deliberatamente dalla realtà contemporanea, egli sembra semplicemente non accorgersene.

Lesse molto, e il suo nipote e biografo Peter Irving racconta che già all'età di dieci anni si entusiasmò per l'*Orlando Furioso* nella traduzione di Hoole. In seguito, ammirò Cervantes, Addison, Swift, Goldsmith, Charles Lamb, Byron, Southey, Roscoe, Th. Campbell, Th. Moore e soprattutto Scott, con il quale strinse amicizia (sicché ci fu chi attribuì a Scott lo *Sketch Book*), ma si rimane sorpresi nel constatare che non sospettò nemmeno la grandezza e l'originalità di scrittori quali Poe e Hawthorne. Si può anche citare un suo giudizio, curioso in quanto fondato esclusivamente sul moralismo puritano:

The old literature of Spain partakes of the character of its history and its people; there is an oriental splendor about it. The mixture of Arabic fervor, magnificence, and romance, with old Castilian pride and punctilio; the chivalrous heroism; the immaculate virtue; the sublimated notions of honor and courtesy, all contrast finely with the sensual amours, the self-indulgences, the unprincipled and crafty intrigues, which so often form the groundwork of Italian story.

With all the charms of Italian literature, the greater part of its *belles-lettres* is unfit for youthful reading, particularly for female reading; it depicts a most immoral and despicable state of society; it breathes profligacy. The Italian language is rich in historical works. As far as I can judge from my own reading, the literatures the most free from licentiousness in morals are the Spanish and the German².

La sua consapevolezza delle proprie limitazioni sembra ridursi, d'altronde, a ben poco, a dichiarazioni cioè come quelle contenute nelle frasi finali di «The author's account of himself», premesse allo *Sketch Book*:

I fear I shall give equal disappointment with an unlucky landscape painter, who had travelled on the continent, but, following the bent of his vagrant inclination, had sketched in nooks, in corners, and by-places. His sketch book was accordingly crowded with cottages, and landscapes and obscure ruins; but he had neglected to paint St Peter's, or the Coli-

² Lettera a un nipote del 29 marzo 1825.

seum; the cascade of Terni or the bay of Naples; and had not a single glacier or volcano in his whole collection.

Eppure i suoi tre soggiorni in Europa (1804-1806, 1815-1832, 1842-1846) gli avevano dato ampie possibilità di vedere e conoscere l'Italia, la Francia, la Spagna, l'Inghilterra e la Germania.

Tra le critiche mossegli dai contemporanei figurano l'anacronismo, la mancanza di profondità e di originalità, la rielaborazione di testi preesistenti (leggende tedesche e francesi, studi storici spagnoli e americani), il sentimentalismo di certi saggi, l'aver scritto l'*Astoria* su ordinazione per celebrare le imprese del ricchissimo mercante di pellicce Jacob Astor e, da parte americana (uno dei suoi pochi ma accaniti detrattori fu Cooper), un'eccessiva e servile condiscendenza verso l'Inghilterra, i suoi costumi e la sua gente.

Sopite ormai le polemiche, possiamo considerare con serenità questo curioso personaggio, comparso sulla soglia di una letteratura con un contributo forse ancora non esaurientemente valutato.

* * *

Ad uno sguardo superficiale l'elenco delle sue opere potrebbe effettivamente apparire come un insieme arbitrario, uno zibaldone di elementi disparati, sminuzzati e sparsi, lo sfogo di una fantasia capricciosa e pluralistica, quasi un'accozzaglia di brani sconnessi tra di loro e per lo più privi di rapporti con la realtà: saggi satirici sui costumi contemporanei, storia satirica degli Olandesi a New York, appunti e impressioni di viaggio, raggruppati in quattro libri (*Sketch Book*, *Bracebridge Hall*, *Tales of a Traveller*, *The Alhambra*) in cui si mischiano inestricabilmente aneddoti di vita inglese e italiana, ritratti di personaggi storici o letterari e di popolani e «banditti», descrizioni di Londra e di paesaggi inglesi, leggende delle più svariate origini (tedesche, francesi, olandesi, spagnole e americane), polemiche in favore degli Indiani, meditazioni poetiche a Stratford o Westminster Abbey, appunti di un soggiorno all'Alhambra, in cui si oscilla tra leggende, superstizioni e vita quotidiana, e le varie opere storiche (*Life and Voyages of Columbus*, *Conquest of Granada*, *Voyages of the Companions of Columbus*, *Life of Oliver*

Goldsmith, Mahomet and his Successors, Life of Washington; in più, *l'Astoria, The Crayon Miscellany* e le *Adventures of Captain Bonneville*).

Se però si trascurano le pagine meno sentite, più convenzionali ed insipide, e si considera l'opera di Irving nel suo insieme, essa rivelerà un certo suo sviluppo unitario, fondato su una ben determinata ricerca e volto ad esprimerne le tappe successive.

In uno scrittore nato, si può dire, insieme con il suo paese, era naturale che prevalesse il sentimento di una frattura con il passato (e quindi della mancanza di una tradizione propria culturale e letteraria), e della difficoltà di identificarsi con un presente appena formato e privo di rapporti. Ed era inevitabile che questo stato di cose producesse una consapevolezza particolarmente acuta del tempo e del suo fluire, e proponesse il problema del rapporto tra passato e presente. Il mondo fantastico creato da Irving s'impenna tutto su questa ricerca e offre visioni diverse secondo il rapporto con il tempo di ogni paese considerato.

Quando, nella primavera del 1829 Irving, in compagnia del principe Dolgorouki, dell'Ambasciata Russa di Madrid, si recò all'Alhambra, trovò all'ingresso

a tall meagre varlet, whose rusty-brown cloak was evidently intended to conceal the ragged state of his nether garments... lounging in the sunshine and gossiping with an ancient sentinel on duty. He joined us as we entered the gate, and offered us his services to show us the fortress.

I have a traveller's dislike to officious ciceroni, and did not altogether like the garb of the applicant.

« You are well acquainted with the place, I presume? ».

« Ninguno mas; pues, Señor, soy hijo de la Alhambra ».

Questi era Mateo Ximenez, che lo servì fedelmente durante il suo soggiorno costì. In un primo tempo, il distinto signore americano era stato alloggiato in un appartamento di architettura moderna, prospiciente la facciata del palazzo, due particolari che non gli piacquero. In seguito, si trasferì in un paio di stanze all'antica, nell'interno, presso una galleria dove Chateaubriand aveva scarabocchiato il suo nome sul muro, a fianco del giardinetto di Lindaraxa, pieno di aranci e limoni:

it was an apartment fitted up by Italian artists in the early part of the last century, at the time when Philip V and the beautiful Elizabeth of Parma were expected at the Alhambra; and was destined for the queen and the ladies of her train.

Sarebbe difficile esprimere con maggiore immediatezza e sobrietà la fusione del tempo con lo spazio, un processo, cioè, mediante il quale il tempo diventa concreto e accessibile al punto che vi si può addirittura abitare dentro. Per operare tale trasmutazione era bastato farsi dare la chiave di una porta, solitamente chiusa, in una parte remota dell'Alhambra. O, in altri termini, era bastato il desiderio di avvicinarsi al passato. In Spagna, paese non solo ricco di tradizioni fantastiche ma in cui, soprattutto, il passato si identificava pienamente con il presente bastava infatti uno sforzo minimo: nell'atmosfera pervasa dalle leggende come è pervasa dalla luce del sole e dal profumo degli aranci, tutto si colora spontaneamente di poesia. A questo riguardo, più delle storie affascinanti e ormai ben note con il loro armamentario di re mori, cortei, principi e principesse rinchiusi, astrologi potentissimi, statue e cavalli stregati, sortilegi vari e tesori nascosti in caverne magiche, sono rivelatori i modesti dettagli della vita quotidiana: i personaggi straordinari che abitano il palazzo diroccato, la nana dai cinque mariti e mezzo (l'ultimo essendo morto durante il corteggiamento), il vecchio mendicante dal fiero nome Alonso de Aguilar, il ragazzo appollaiato con due o tre lenze sulla cima di una torre, quasi a pescar stelle. (È uno dei cacciatori d'uccelli dell'Alhambra, che «whith the good-for-nothing ingenuity of arrant idlers, have thus invented the art of angling in the sky!»). O i fuochi accesi di notte sulla Sierra Nevada dagli uomini che vi prendono la neve e il ghiaccio per rifornire all'alba Granata, o il quadretto fiammingo in miniatura che è il cortile abbandonato dove Dolores, la nipotina della guardiana, tiene i suoi animali prediletti, pavoni, faraone, tacchini, polli, gatti e piccioni.

In Spagna Irving trova non la continuità di un passato che sfocia nel presente, ma una coincidenza completa e statica tra vita e sogno, come se il tempo si fosse arrestato al momento, pressapoco,

del trionfo cristiano sui Mori nel 1492. Il passato può quindi essere percepito e vissuto poeticamente, senza nessuna trasposizione, da chi lo sa comprendere. Nella prima metà dell'Ottocento il rapporto tra passato e presente era infatti in Spagna così autenticamente fantastico da non richiedere la fantasia ma, al contrario, la massima semplicità per metterlo in risalto. Intuizione d'artista o disegno consapevole, Irving adottò subito il tono giusto. *L'Alhambra*, definita dallo storico Prescott «the Spanish *Sketch Book*», è quindi un vero e proprio diario, pacato e pervaso da quella poesia familiare, tra maliziosa e malinconica, cui deve molto del suo fascino e che Irving raggiunge solo di rado nelle altre opere.

L'America dello stesso periodo presentava allo scrittore un quadro diametralmente opposto. Il flusso del tempo vi aveva subito una frattura: la sua continuità era stata interrotta da un avvenimento che nell'atto stesso di rendere il paese indipendente lo lasciava senza passato e lo immergeva in un presente monco, sorto improvvisamente, per molti versi prosaico e, comunque, privo di rapporti. Qui non bastava più cercare e filtrare quasi passivamente attraverso la propria sensibilità le impressioni poetiche di cui era così ricca la Spagna: per colmare le varie lacune bisognava far subire un trattamento ben più attivo al materiale disponibile. L'America, allora nel pieno fervore della sua società commerciale e del suo sviluppo economico, non offriva allo scrittore possibilità di poetici rimpianti e di malinconiche rievocazioni, e non possedeva che il suo passato di colonia e la sua grandiosa natura. Entrambi furono sfruttati da Irving, il quale dovette però impegnarsi a fondo e compensare le falle del materiale attingendo continuamente dalla sua fantasia e dal suo umorismo.

Ricorse in primo luogo al materiale storico che gli offriva la città di New York, della quale aveva già studiato i costumi contemporanei in *Salmagundi* con il modesto proposito di «simply... instruct the young, reform the old, correct the town, and castigate the age...». La *History of New York* fu la prima rivelazione di una tendenza che ritroviamo in tutte le sue opere, quella di una cosmogonia *sui generis*, consistente nel creare dei mondi in miniatura, rigidamente circoscritti nello spazio e sospesi nel tempo, magari estratti e isolati dal tutto di cui fanno parte, per poi rilevare,

entro questi limiti, ogni genere di rapporti. Oltre al triplice tentativo dell'Alhambra in Spagna, di New York in America e di Bracebridge Hall in Inghilterra, vediamo Irving manifestare lo stesso gusto intimistico propriamente fiabesco nel descrivere il regno delle cornacchie o un vecchio quartiere di Londra.

La *History of New York*³ è il più vigoroso, originale e completo dei suoi microcosmi. Tratta di un periodo di cinquant'anni circa (1609-1664), non collegato né con il presente né con il passato, il periodo antecedente di cui si parla nel primo libro essendo solo uno zibaldone di considerazioni satiriche e di teorie pseudo-scientifiche una più fantastica dell'altra. Qui, Irving non si lascia sfuggir l'occasione di scoccare alcune frecciate contro il trattamento iniquo, inflitto agli Indiani dai bianchi, che, considerandoli dei mostri e dei cannibali, insegnarono loro l'uso delle bevande alcoliche, li imbrogliarono negli scambi e cercarono invano di convertirli. Viene in seguito la storia della città sotto i tre governatori olandesi, Wouter Van Twiller, Wilhelmus Kieft e Peter Stuyvesant, il primo grasso e poltrone al punto di non poter quasi parlare, il secondo piccolo e segaligno, dedito a discorsi pedanti e lunghi quanto inutili, il terzo un vero uomo d'azione, pronto a impegnarsi e a pagar di persona. Le loro imprese, narrate in tono eroicomico, si riducono alla difesa di New Amsterdam contro le aggressioni dei vicini e a grandi scambi di missive. Alla pigra popolazione olandese, grassa, casalinga e pacifica, refrattaria ad ogni innovazione e ad ogni iniziativa, le donne occupate a filare la lana per le loro dodici gonne e sottogonne e gli uomini intenti solo a mangiare, bere e fumare la pipa, si contrappongono i barbari *yankees*, vagabondi magri, chiassosi e avidi, e i furbi avventurieri svedesi. Tra di loro si svolgono minuscole ed incruente battaglie, somiglianti più a lotte tra scolari di diversi quartieri che a guerre, per la conquista di un forte o di un territorio.

La simpatia di Irving si concentra sui personaggi attivi: l'ultimo governatore, detto Peter the Headstrong, che, a differenza dei suoi connazionali è un uomo energico e giusto, e il suo fedele trombet-

³ Il titolo intero è: *A History of New York, from the Beginning of the World to the End of the Dutch Dynasty.*

tiere Anthony Van Corlear, che pur non venendo meno alle caratteristiche olandesi è coraggioso e pronto all'azione. Questa preferenza si palesa anche nel bellissimo episodio di Dirk Schuiler, vera favola inserita nel racconto a provare che un ladro di bestiame attivo vale più di un generale incapace:

He was a tall, lank fellow swift of foot, and long-winded. He was generally equipped in a half Indian dress, with belt, leggings and moccasins. His hair hung in straight gallows locks about his ears, and added not a little to his sharking demeanour. It is an old remark, that persons of Indian mixture are half civilized, half savage, and half devil — a third half being expressly provided for their particular convenience.

Dopo che il generale olandese si è lasciato ubriacare dagli Svedesi ed ha perso il Fort Casimir, Dirk, uno dei molti vagabondi simpatici creati da Irving, riesce a raggiungere New York e ad avvertire il governatore del disastro.

In quest'opera Irving raggiunge un tono che non ritroverà più. La necessaria distanza e la possibilità di trasportare un passato in sé sprovvisto di aspetti poetici sono ottenute mediante l'uso della satira. Comico è tutto, i costumi, le donne, i discorsi dei governatori, il contegno dei soldati, il loro aspetto:

First of all came the Van Bummels, who inhabit the pleasant borders of the Bronx: these were short fat men, wearing exceeding large trunk-breeches, and were renowned for feats of the trencher — they were the first inventors of suppawn or mush and milk. Close in their rear the Van Vlotens, of Kaatskill, horrible quaffers of new cider, and arrant braggarts in their liquor. After them came the Van Pelts, of Grootd Esopus, dexterous horsemen, mounted upon goodly switch-tailed steeds of the Esopus breed — these were mighty hunters of minks and musk rats, whence came the word *Peltry*...

È comica persino la morte del trombettiere, che annega nel tentativo di traversare a nuoto il Hudson. Qui la satira si eleva al di sopra degli intenti moralistici e nel fondere uniformemente i vari elementi di questo piccolo mondo diventa l'espressione di un'atmosfera, di un clima fiabesco in cui tutto può essere comico perché la vita è placida, il ritmo lento e la prosperità diffusa. Peter Stuyvesant,

non avendo potuto arruolare in città i soldati che gli occorrono per riconquistare il Fort Casimir, parte per cercare uomini più coraggiosi sulle rive del Hudson:

Now did the soft breezes of the south steal sweetly over the face of nature, tempering the panting heats of summer into genial and prolific warmth; when that miracle of hardihood and chivalric virtue, the dauntless Peter Stuyvesant, spread his canvass to the wind, and departed from the fair island of Mannahata. The galley in which he embarked was sumptuously adorned with pendants and streamers of gorgeous dyes, which fluttered gaily in the wind, or drooped their ends into the bosom of the stream. The bow and poop of this majestic vessel were gallantly bedight, after the rarest Dutch fashion, with figures of little puffy Cupids with periwigs on their heads, and bearing in their hand garlands of flowers, the like of which are not to be found in any book of botany; being the matchless flowers which flourished in the golden age, and exist no longer, unless it be in the imaginations of ingenious carvers of wood and discolourers of canvass.

Trapela in questo viaggio lo spirito che pervade la *History of New York*: il rimpianto di un'epoca idillica, in cui nulla turbava la serenità di un mondo tra fiabesco ed infantile, privo di note tragiche.

Scott fu il primo scrittore straniero ad esprimere la sua ammirazione. In una lettera del 1831 scrive a Henry Brevoort:

I have never read anything so closely resembling the style of Dean Swift, as the annals of Diedrich Knickerbocker. I have been employed these few evenings in reading them aloud to Mrs. S. and two ladies who are our guests, and our sides have been absolutely sore with laughing. I think, too, there are passages, which indicate that the author possesses powers of a different kind, and has some touches which remind me much of Sterne.

Oltre alla trasposizione in un'epopea eroi-comica del materiale storico di cui poteva disporre, Irving dotò anche il suo paese di quel materiale propriamente leggendario, di cui la mancanza di tradizioni locali lo lasciava pressoché sfornito. Nei cinque racconti di soggetto americano, *Rip Van Winkle*, *The Legend of Sleepy Hollow* (in *Sketch Book*), *Dolph Heyliger* (in *Bracebridge Hall*), *The Devil*

and *Tom Walker, Wolfert Webber; or, Golden Dreams* (in *Tales of a Traveller*) egli fuse abilmente alcuni tratti di origine diversa, che conferiscono loro una fisionomia particolare. Ritroviamo in essi alcuni elementi già presenti nella *History of New York*, ora sviluppati e trattati con altro tono e, invece dello sfondo mitico-burlesco, l'intervento del soprannaturale. Uno studio attento e pacatamente ironico è dedicato ai costumi patriarcali della colonia olandese, evocati, non più, come appaiono al cronista Diedrich Knickerbocker, nel loro insieme, ma da un punto di vista intimistico e familiare, attraverso i personaggi della *Legend of Sleepy Hollow*, di *Dolph Heyliger* e di *Wolfert Webber*.

Si manifesta anche qui il dono di Irving di trovare una corrispondenza suggestiva e precisa tra gli aspetti della natura e l'atmosfera e l'argomento dei racconti: dopo l'aspetto idillico, quelle dolci rive del Hudson che sfilano sotto gli occhi indifferenti di Peter Stuyvesant, ci è mostrato ora (in *The Devil and Tom Walker*) l'aspetto neogotico e romantico, rappresentato da un buio bosco paludoso, intorno al vecchio forte indiano frequentato dal diavolo, che sulla corteccia degli alberi circostanti suol incidere il nome delle sue vittime. In *Dolph Heyliger*, i contatti con la natura assumono decisamente la funzione di prove simboliche, cui il giovane avventuriero è sottoposto: cade dalla nave nel fiume durante una tempesta e in seguito riesce ad arrampicarsi sulla riva del Hudson, qui selvaggia e grandiosa, tra aquile, serpenti ed una fitta vegetazione.

I pittoreschi protagonisti dei cinque racconti sembrano ognuno il capostipite di un tipo che ritroveremo in tutta la letteratura americana successiva, sino ai nostri giorni. Dolph è l'avventuriero dal cuore tenero, incapace sia di dare un dispiacere alla madre, sia di adattarsi al lavoro e di condurre una vita regolare, ma coraggioso e pieno d'iniziativa nell'affrontare circostanze paurose ed impreviste, e nel trarne profitto. Tom Walker e la moglie sono una caratteristica coppia di pionieri brutali e avidi: gente senza paura e senza scrupoli, pronta a tutto, fuorché alla tratta degli schiavi, pur di far denaro. In *Wolfert Webber* troviamo invece un'allegoria sulla nuova prosperità del paese: mentre tutte le chiacchiere sui tesori nascosti dai pirati, sentite all'osteria, si dimostrano infondate e uno

spettro, per giunta, ne impedisce la ricerca, Wolfert è finalmente arricchito dall'estendersi della città fin nel suo orto. Ma le figure più belle e poetiche create da Irving sono indubbiamente quelle di Ichabod Crane, il povero maestro di scuola innamorato della ricca contadina, e quel re e antenato dei vagabondi americani che è Rip Van Winkle.

Ognuno di essi, quasi ad implicare un rapporto profondo tra la propria indole e la vita, fa un'esperienza sovranaturale caratteristica e rivelatrice, che definisce il personaggio. Così Wolfert Webber, padre di famiglia piccolo borghese, destinato alla prosperità ma non alle avventure, è allontanato da queste ultime da uno spettro che lo rimanda, si può dire, nel suo orto, dove troverà la ricchezza nel modo che si è visto. Dolph, al contrario, trova moglie e ricchezza per aver seguito il suo istinto d'avventuriero, ossia lo spettro di un anziano Olandese, benefico indicatore di tesori nascosti. Tom Walker incontra un diavolo alquanto convenzionale, gli vende la sua anima, diventa un implacabile usuraio e finalmente è rapito dal suo padrone. La moglie, di un'avidità ancora più ostinata della sua, sparisce al suo primo tentativo di venire a patti col diavolo. Negli altri due racconti, alla maggiore finezza poetica dei personaggi corrisponde un alleggerimento dell'intervento sovranaturale: mentre Ichabod Crane, figura insieme comica e pietosa, si crede inseguito da un cavaliere fantasma e sparisce misteriosamente, a Rip Van Winkle capita un'avventura assai meno sensazionale, più semplice e perciò più poetica, in cui si può cogliere un'allusione al carattere elusivo del tempo, ad uno dei problemi, cioè, cui Irving fu sempre sensibile: a Rip Van Winkle, grande e simpatico fannullone, assillato dalla megera sua moglie e dalle noie della vita quotidiana, capita di addormentarsi inspiegabilmente per vent'anni dopo essersi recato nelle Kaatskill Mountains con il suo fucile e il cane. Al suo ritorno, trova tutto cambiato, ma è riconosciuto dalla figlia, ormai sposa e madre. Il poetico, inspiegato mistero di questo sonno durato vent'anni, mentre esprime il particolare rapporto con il tempo dei vagabondi, lascia ognuno libero di interpretarlo a proprio piacimento.

Nel trattare il passato americano, Irving ricorse dunque a due procedimenti: la satira (il cui vigore è giustificato prudentemente dal

fittizio Diedrich Knickerbocker, discendente diretto dei coloni olandesi e cittadino della stessa New York) e l'elemento soprannaturale.

Il terzo campo in cui Irving svolse la sua ricerca del passato fu l'Inghilterra. Questo paese si trovava, nei suoi rapporti con il tempo, in una situazione intermedia tra quelle della Spagna e dell'America, in una situazione, cioè, perfettamente normale e, come avviene sempre quando si considera la completa realtà, presentava perciò un quadro complesso e ricco di sfumature, alcune anche contrastanti. La continuità storica che poteva vantare l'Inghilterra, l'ininterrotto flusso del tempo e l'avvicinarsi degli eventi risultavano, infatti, in un intrecciarsi di aspetti moderni con antiche tradizioni, alcune poetiche, altre sorpassate e comiche. Nel corso dei suoi soggiorni Irving colse solo quei tratti ai quali il suo atteggiamento e le sue limitazioni lo rendevano sensibile, ma nel farlo manifestò un'acutezza e una curiosità di cui solo uno straniero, anzi forse solo un Americano, poteva essere capace. Che il suo tono non sia qui unitario, ma si faccia idillico in *Rural Funerals* o *The Angler*, ironicamente malinconico in *The Boar's Head Tavern*, solenne nel celebre saggio sulla Westminster Abbey, satirico in *John Bull* e nella storia della famiglia Popkins, iuspidamente sentimentale in *The Broken Heart* o *The Widow and her Son*, dimostra appunto la sua prontezza a cogliere le sfumature e la sua comprensione per una civiltà così diversa e insieme così vicina alla sua. E se Irving rivolse la sua attenzione soprattutto verso gli aspetti anacronistici dell'Inghilterra, fu spinto a ciò non tanto dall'«incurably conservative taste» che gli attribuisce Spiller⁴ quanto da una naturale attrazione verso un materiale così scarso nel suo paese e qui così abbondante e vario, e da una sicura intuizione, che gli permise di mettere in risalto tratti tipicamente inglesi e di fare delle osservazioni, di cui molte conservano sin oggi la loro validità. Tra queste figura l'apparenza della campagna, monotona e, per un occhio abituato alla selvaggia natura americana, priva di grandiosità, ma ordinata e gradevole in ogni sua parte e fonte di continuo ristoro per gli abitanti delle città. Contrasto che

⁴ R. SPILLER, W. THORP, TH. JOHNSON, H. S. CANBY, *Literary History of the United States*, MacMillan 1949, New York.

offre lo spunto a introspezioni psicologiche nel rievocare la patetica usanza, allora mantenutasi nelle campagne, di spargere fiori sulle tombe, usanza che rivela «the rich vein of melancholy which runs through the English character and gives it some of its most touching and ennobling graces...», mentre «poetical custom always shuns the walks of cultivated society» sicché i funerali in città sono uno spettacolo di freddezza e di squallore. O l'obbligato omaggio a Shakespeare, consistente in due pellegrinaggi.

Quello alla Boar's Head Tavern è intrapreso in onore di Falstaff, che «has added vast regions of wit and good humour, in which the poorest man may revel», provando così la superiorità del personaggio letterario sul personaggio storico, le cui prodezze e conquiste non interessano i posteri. L'altro pellegrinaggio è quello tradizionale a Stratford-on-Avon, dove Irving non sfugge alle chiacchiere della vecchia guardiana, osserva con un certo scetticismo le reliquie, medita sulla tomba, e si reca quindi a piedi nel vicino Charlecote: lì risiedevano quei Lucy, nel cui parco Shakespeare da giovanetto rubò un cervo sicché fu costretto a scappare a Londra per evitare il castigo. L'atmosfera dell'abbazia di Westminster è evocata con accenti solenni:

There is a sad dreariness in this magnificence; this strange mixture of tombs and trophies; these emblems of living and aspiring ambition, close beside mementos which show the dust and oblivion in which all must sooner or later terminate. Nothing impresses the mind with a deeper feeling of loneliness, than to tread the silent and deserted scene of former throng and pageant.

La descrizione di un vecchio quartiere vicino a St Paul (*Little Britain*) con i suoi modesti abitanti, il farmacista, il mercante di formaggio, il macellaio arricchito, è attribuita al manoscritto datogli da uno sconosciuto inesistente. In questa descrizione Irving manifesta la simpatia ironica che suol mostrare nell'evocare piccoli e strambi mondi. Con tono non troppo dissimile, infatti, è trattato il regno delle cornacchie, «a very ancient and honourable line of gentry, highly aristocratic in their notions, fond of place, and attached to church and state; as their building so loftily, keeping about churches

and cathedrals, and in the venerable groves of old castles and manor-houses, sufficiently manifests». Le cornacchie vanno soggette a liti violente durante il periodo della nidificazione e sono disposte allora ad avvicinarsi al suolo e a fare alle pecore il grande onore di posarsi sulle loro teste (*The Rookery in Bracebridge Hall*).

Il tradizionale affetto per gli animali non si rivela solo nel rispettare il loro carattere e la loro indipendenza, ma arriva sino ad attribuir loro atteggiamenti umani, come si può vedere, per esempio, quando il bracconiere zingaro Star-light Tom (così soprannominato perché le sue imprese sono notturne) è preso in flagrante e condotto dallo squire Bracebridge, nella partecipazione alla faccenda dei cani appartenenti alle parti opposte:

The uproar increased as they approached the Hall; it aroused the whole garrison of dogs, and the crew of hangers-on. The great mastiff barked from the dog-house; the stag-hound and the grey-hound and the spaniel issued barking from the hall-door, and my Lady Lillycraft's little dogs ramped and barked from the parlour window. I remarked, however, that the gipsy dogs made no reply to all these menaces and insults, but crept close to the gang, looking round with a guilty, poaching air, and now and then glancing up a dubious eye to their owners; which shows that the moral dignity, even of dogs, may be ruined by bad company!

Simpatia e ironia qui si equilibrano, ma in molti altri casi, come adesso vedremo, l'equilibrio si altera e l'ironia prevale.

In quell'epoca, i sentimenti dell'Inghilterra verso l'America non erano dei più teneri, e di questo Irving si occupò in uno dei suoi pochi saggi polemici, *English Writers on America*. Questa circostanza spiega il curioso, erroneo significato che i contemporanei di entrambi i paesi attribuirono al naturale interesse di Irving per la patria dei suoi avi. Gli Inglesi lo interpretarono come una prova di affetto. Thackeray, in un articolo commemorativo del febbraio 1860, scrive:

...he came amongst us bringing the kindest sympathy, the most artless smiling good-will. His new country (which some people here might be disposed to regard rather superciliously) could send us, as he showed in his own person, a gentleman, who, though himself born in no very high sphere, was most finished, polished, easy, witty, quiet; and, socially, the

equal of the most refined Europeans... His books are read by millions of his countrymen, whom he has taught to love England and why to love her. It would have been easy to speak otherwise than he did: to inflame national rancours, which, at the time when he first became known as a public writer, war had just renewed: to cry down the old civilisation at the expense of the new: to point out our faults, arrogance, shortcomings, and give the republic to infer how much she was the parent's state superior. There are writers enough in the United States, honest and otherwise, who preach that kind of doctrine. But the good Irving, the peaceful, the friendly, had no place for bitterness in his heart, and no scheme but kindness. Received in England with extraordinary tenderness and friendship... he was a messenger of good-will and peace between his country and ours⁵.

Gli Americani, da parte loro, lo accusarono di essersi mostrato di una condiscendenza servile. In effetti, si tratta di una curiosità certo benevola e certo vivace, nella quale non manca, però, una mite nota critica.

Giova qui citare un aneddoto, che rivela insieme i costumi letterari di allora e il carattere di Irving: quando era in Inghilterra, nel 1831, ricevette una lettera di William Cullen Bryant, che non conosceva personalmente, con la preghiera di trovare un editore per il suo poema *Marion's Men*. Malgrado lo scarso interesse degli editori inglesi per i versi, Irving riuscì a trovarne uno, che consentì a condizione che Irving scrivesse una dedica. Pretese inoltre che i versi: « And the British soldier trembles / When Marion's name is heard » fossero alterati in modo da non offendere i sentimenti del pubblico. Senza pensarci molto su né chiedere il permesso del poeta, Irving modificò il verso incriminato in: « And the foeman trembles in his camp... ». Bryant gli scrisse ringraziandolo ed esprimendo la speranza d'incontrarlo. Pochi anni dopo, (Irving era intanto tornato in America) l'editore della rivista *Plaindealer*, William Leggett, nel numero del 14 gennaio 1837 rimprovera aspramente ad Irving questo fatto, che attribuisce a vigliaccheria. Irving si difende in una lettera a Leggett esponendo dignitosamente i suoi motivi, soprattutto il desiderio di aiutare Bryant, e soggiunge:

⁵ *Nil nisi bonum*, in *Roundabout Papers*.

I freely confess, however, that I have at all times almost as strong a repugnance to tell a painful or humiliating truth, *unnecessarily*, as I have to tell an untruth, under any circumstances. To speak the truth on all occasions is the indispensable attribute of man; to refrain from uttering disagreeable truths, *unnecessarily*, belongs, I think, to the character of a gentleman; neither sir, do I think it incompatible with fair dealing, however little it may square with your notions of plain dealing.

Non dobbiamo quindi meravigliarci se nel descrivere i costumi e i caratteri inglesi egli, scozzese di origine ma nato in un paese straniero, adottasse un tono assai più tollerante e meno pungente di quello usato nella *History of New York*: agire diversamente sarebbe stato indegno di un *gentleman*.

Oltre alla poesia della natura e ai maestosi monumenti l'Inghilterra era ricca di tradizioni svariate, che si riflettevano nel costume. A questo riguardo Irving sembra considerare che usanze innocue come i festeggiamenti popolari del primo maggio o la solenne celebrazione in famiglia del Natale meritino di essere conservate, mentre l'imposizione artificiale di tradizioni ormai anacronistiche e non più sentite può condurre a risultati ridicoli o sgradevoli. Tale principio è illustrato da una trovata un po' meccanica, ma non priva di spunti felici: egli immagina di soggiornare alcune settimane nella dimora dello *squire* Bracebridge, grande fautore del passato e intento a ripristinare sulle sue terre i più pittoreschi tra i costumi inglesi in uso tra il Cinquecento e l'epoca dei Romani:

The grounds about the house were laid out in the old formal manner of artificial flower beds, clipped shrubberies, raised terraces, and heavy stone balustrades, ornamented with urns, a leaden statue or two, and a jet of water. The old gentleman, I was told, was extremely careful to preserve this obsolete finery in all its original state. He admired this fashion in gardening; it had an air of magnificence, was courtly and noble, and befitting good old family style. The boasted imitation of nature in modern gardening had sprung up with modern republican notions, but did not suit a monarchical government; it smacked of the levelling system.

Nel parco pullulano uccelli di ogni genere, dai guffi ai pavoni; è anche tollerata la presenza di una tribù di zingari braconieri, poiché tale è la tradizione tramandata dai « good old times »; i giovani con-

tadini, muniti di randelli in guisa di spade, eseguono un balletto di guerra risalente agli antichi Romani, ci si nutre di « true old English fare »; ossia: teste di maiale servite con elaborate cerimonie perché rappresentano teste di cinghiale, e « phaesant pie », decorato con penne di pavone, perché quest'uccello è diventato ormai troppo raro per essere immolato alla gastronomia. Lo *squire* disapprova indistintamente tutte le invenzioni moderne, considerandole volgari o degenerate: i *toasts*, il té, i viaggi in diligenza o in carrozza che permettono il diffondersi del turismo, turbano la quiete delle campagne e vi introducono i costumi corrotti delle città, la polvere da sparo, il vapore e la industria. Quindi mangia la mattina carne fredda con vino o birra, proibisce di uccidere i falchi, cerca, con scarso successo, di allevarli per la caccia e insegna l'equitazione a tutti i suoi. Nella scuola del villaggio, diretta da due vagabondi, i bambini imparano soprattutto a servirsi dell'arco e « to play the fife and the pandean pipes ». Nel suo ostinato tentativo di risuscitare il passato, lo *squire*, che odia le ciniche teorie di Chesterfield, impartisce ai suoi figli un'educazione patriottica, in cui predominano il coraggio, l'onestà e le virtù militari. È assistito nella sua azione da un suo compagno di Oxford, pastore nel vicino villaggio, anch'egli imbevuto di antichità al punto di interessarsi solo ai testi stampati in caratteri gotici e così assortito dai suoi studi da crederci ancora ai tempi di Cromwell. Di conseguenza, la sua predica è un'erudita difesa dei riti natalizi, confortata da ampie citazioni, tratte da S. Agostino, S. Crisostomo e altri padri della chiesa. Il buon pastore, infatti, fermamente radicato nel passato e alquanto confuso nelle sue idee, ritiene che tali riti siano tuttora perseguitati.

In quest'ambiente gravitano molti personggi illustrativi, ridotti a macchiette: vecchi domestici brontoloni e fedeli, la sorella dello *squire*, ricca vedova sentimentale, Master Simon, il parente scapolo ficcanaso e servizievole, Jack Tibbet, il « substantial English yeoman », soprannominato « Ready-Money » per la prontezza a tirar fuori una borsa sempre piena, il generale a riposo Harbottle, tornato dalle Indie e in cerca di un buon partito. Agli abitanti di Bracebridge Hall si aggiungono, nella galleria dei ritratti inglesi, la coraggiosa vedova (in *Tale of my Aunt*) che vedendo muoversi gli occhi

del ritratto del defunto sposo smaschera il ladro nascosto dietro la tela, il simbolico John Bull e gli Inglesi dell'osteria di Terracina, ossia la famiglia di «Alderman» Popkins e il signore pieno di pretese. Quest'ultimo si mostra arrogante, presuntuoso, sprezzante verso tutti, sospetta l'oste di avergli rubato la borsa, che ritrova poi sotto il cuscino della sua carrozza, ma finalmente dà prova del suo coraggio e acquista la simpatia generale liberando dai «banditti» una bella signora veneziana. Meno fortunata, la famiglia Popkins (i genitori «*devoutly certain that everything not English must be wrong*», il figlio un baldanzoso *dandy*, le sorelle assidue lettrici di Mrs Racliffe, con i loro ben nutriti domestici e la lussuosa carrozza) rifiuta di farsi scortare tra Fondi e Itri, sicché quando la carrozza è costretta a rallentare in una ripida salita i «banditti» li possono comodamente rapinare dei loro averi. L'Alderman, che si è allontanato per fare qualche passo a piedi lungo la strada e che sta per intavolare una conversazione edificante e istruttiva con un uomo circondato da cani e capre, si vede improvvisamente aggredito dal suo nuovo amico e vigorosamente trattenuto mentre i suoi compagni si precipitano sulla carrozza e vuotano i bauli. Gli Inglesi stanno già per esser portati nelle montagne quando arrivano dei soldati a liberarli. Tutte le caratteristiche dell'Inglese convenzionale con le sue «*national oddities*» sono riunite nel ritratto dell'eccentrico, ma appunto per questo tipico, John Bull:

it is characteristic of the peculiar humour of the English, and of their love for what is blunt, comic and familiar, that they have embodied their national oddities in the figure of a sturdy, corpulent old fellow, with a threecornered hat, red waistcoat, leather breeches, and stout oaken cudgel. They have thus taken a singular delight in exhibiting their most private foibles in a laughable point of view...

Più generoso che savio, iracondo, prosaico e gioviale, fedele nella amicizia, sempre pronto a menar le mani, ostinato, prodigo nelle grandi spese e meschino nelle piccole, John Bull abita un vecchio castello fatiscante, costruito in varie epoche, pieno di reliquie e di ricordi del passato, dove ospita veterani invalidi con le loro famiglie, mentre nel suo parco pascolano indisturbati anziani destrieri, le ron-

dini alloggiavano comodamente nei comignoli e i topi scorrazzano dappertutto. A questo personaggio simbolico Irving augura di

cease to distress his mind about other people's affairs; ...give up the fruitless attempt to promote the good of his neighbours, and the peace and happiness of the world, by dint of the cudgel; ...remain quietly at home; gradually get his house into repair; cultivate his rich estate according to his francy; husband his income — if he thinks proper; bring his unruly children into order — if he can; renew the jovial scenes of ancient prosperity; and long enjoy, on his paternal lands, a green, an honourable, and a merry old age.

Sotto l'apparente bonarietà di questi consigli trapelano, com'è ovvio, numerose critiche non prive di vigore, soprattutto l'avvertimento di pensare agli affari suoi e di lasciare in pace gli altri.

Alquanto scialba e forzata è la descrizione di un gruppo di personaggi non appartenenti alle categorie sin qua menzionate, *Buckthorne and his Friends (in Tales of a Traveller)*, quel gruppo di scrittori e attori falliti, venuti dalle loro provincie pieni di pretese e di ambizioni e costretti, per tirare avanti in città, ad adattarsi a mestieri di ogni genere.

Nella loro schematicità le macchiette disegnate da Irving con imparziale e benevola ironia servono dunque ad illustrare una satira di costume non molto estesa né approfondita. La passione per lo anacronismo dello *squire* Bracebridge ne costituisce lo spunto e il tessuto connettivo, permettendo all'autore di includervi alla rinfusa vari tratti disparati e di contentarsi di un'enumerazione senza pretese di continuità. Per questa ragione, lo *squire* può predicare la sincerità ai suoi figli e insieme cercare di ripristinare artificialmente e di imporre con la sua autorità e la sua ricchezza molti costumi caduti in disuso.

* * *

L'arte di Irving possiede la misteriosa facoltà di eludere qualunque esame parziale, accusando in essi le sue debolezze e i difetti, e di serbare la rivelazione delle sue più notevoli qualità solo per chi la consideri nel suo insieme. Per meglio sottolineare uno dei temi fondamentali di Irving, la ricerca del passato, abbiamo sin qua scisso

arbitrariamente, raggruppandoli secondo i paesi rispettivi, dei saggi disposti in ben altro modo dall'autore. Non abbiamo potuto vedere, perciò, una delle sue più caratteristiche e importanti qualità, quel continuo cambiar di tono e d'argomento per cui, persino in una opera decisamente unitaria come l'*Alhambra*, la narrazione procede su vari piani e oscilla senza sosta tra la cucina di Tia Antonia, (la vecchia guardiana) e il mondo fiabesco dei Mori. La transizione è qui quasi insensibile, com'è naturale tra due mondi ugualmente fantastici, nei quali l'autore si aggira come un cronista incantato. Più consapevoli e assai opportuni sono due dei tre racconti inseriti in *Bracebridge Hall* (*Annette Delarbre*, il terzo, è sentimentale e insipido come *The Widow and her Son* e *The Pride of the Village* nello *Sketch Book*). *The Student of Salamanca* e *Dolph Heyliger* non solo interrompono l'andamento un po' meccanico della satira ma, come folate di vento, introducono bruscamente nel calmo e aristocratico ambiente inglese squarci della Spagna sotto l'Inquisizione e dell'America nel Settecento.

The Tales of a Traveller è diviso imparzialmente tra l'Europa Centrale (*Strange Stories, by a Nervous Gentleman*) di cui sono sottolineati prevalentemente gli aspetti neogotici e romantici, l'Inghilterra contemporanea, rappresentata da intellettuali da strapazzo, vittime della grande città (*Buckthorne and his Friends*), l'Italia dal punto di vista dei viaggiatori (*The Italian Banditti*) e l'America nella sua sete di ricchezza (*The Money-Diggers*). Fusione già notevole di elementi diversi, superata però dallo *Sketch Book*, dove confluiscono veramente tutti gli accenti e i temi della sua arte, dalla dolce malinconia (cco della *grave-yard poetry*) alla satira, dalle considerazioni sui rapporti della letteratura col tempo all'invenzione poetica dei due migliori racconti di argomento americano (*Rip Van Winkle* e *The Legend of Sleepy Hollow*) fino al tono grave dei saggi polemici, gli unici che abbia scritto, *English Writers on America, Traits of Indian Character* e *Philip of Pokanoket*. Così, senza influenzare esplicitamente il lettore, Irving sembra voler esercitare su di lui un'azione educatrice, che consiste nel contrapporre ad ogni aspetto della realtà un aspetto completamente diverso, ma non per questo

meno vero e bello, lasciando il lettore libero di fare i suoi confronti e di trarre le sue conclusioni.

In questo Irving manifesta una delle sue caratteristiche migliori e più cariche di conseguenze per gli scrittori che sono venuti dopo di lui: egli era dotato di un ingegno non molto vigoroso né molto originale, assoggettato a limitazioni che gli impedivano di concentrarsi sui problemi fondamentali, mentre lo vediamo spesso appassionarsi a problemi minori, a questioni del tutto secondarie, quando non si tratta di vere e proprie stramberie, delle quali egli si dimostra acuto osservatore. Mantenendo sempre il suo contegno di *gentleman*, Irving entro questi margini appare a suo modo scevro di pregiudizi e di idee preconcepite, ansioso di spezzare la cornice e di ampliare la visione. Il convenzionalismo dei suoi atteggiamenti e dei suoi interessi e l'urbanità consueta del tono gli rendono qui un prezioso servizio, rinsaldando l'effetto del contrasto nell'escluderne a priori una stravaganza originaria. Equivalenti per la banalità e il moralismo, gli elementi disparati conferiscono, nel sovrapporsi, un'impronta inconfondibile alle sue opere più personali. Nel bandire ogni provincialismo, ogni gretta preferenza o attrazione faziosa, esse esprimono il suo desiderio di raggiungere un livello più elevato per fondervi e conciliarvi l'Europa con l'America, il passato con il presente, lo spazio con il tempo, la realtà con il sogno, gli Indiani con i bianchi, i «banditti» con i borghesi.

Tale sentimento trova la sua espressione poetica in una lettera scritta l'11 luglio 1828 da Siviglia a A. H. Everett, ministro d'America a Madrid:

A quiet saunter about a cathedral, particularly towards the evening, when the shades are deeper and the light of the painted windows more dim and vague, has the effect upon me of a walk in one of our great American forests. I cannot compare the scenes, but their sublime and solitary features produce the same dilation of the heart and swelling of the spirit, the same aspiring and longing after something exalted and indefinite; something — I know not what, but something which I feel this world cannot give me. When my eye follows up these great clustering columns until lost in the obscurity of the lofty and spacious vaults, I feel as I have done when gazing upon the trunks of our mighty trees that have stood for ages, and tracing them up to the topmost branches

which tower out of the brown forest into the deep blue sky — my thoughts and feelings seem carried up with them until they expand and are lost in the immensity.

Il suo spirito sinceramente equo ed umano lo porta a difendere le minoranze oppresse. Gli zingari d'Inghilterra sono

the free denizens of nature, and maintain a primitive independence, in spite of law or gospel, of county goals and country magistrates. It is curious to see this obstinate adherence to the wild unsettled habits of savage life transmitted from generation to generation, and preserved in the midst of one of the most cultivated, populous and systematic countries in the world. They seem to be, like the Indians of America, either below or above the ordinary cares and anxieties of mankind.

In quanto agli Indiani, conviene prima di tutto sottolineare che pur essendo uno dei fini principali di Irving ovviamente quello di dotare l'America di una tradizione romantica egli non pensa affatto a sfruttare a questo scopo i loro aspetti pittoreschi (e neanche quelli dei negri). Al contrario, dedica alla loro difesa oltre alle frasi satiriche, già viste nella *History of New York*, due saggi polemici, che costituiscono forse la maggior prova di vigore data da quest'uomo in genere così mite e calmo, e l'unico caso in cui la sua voce vibri di improvvisa passione. La sua curiosità, che spesso si sminuisce nel prender di mira stramberie e particolari irrilevanti, qui, stimolata da un forte impegno morale, raggiunge un livello più elevato, quello di una comprensione umana e razionale. Se si pensa all'epoca in cui fu scritta, la premessa appare arditamente polemica:

It has been the lot of the unfortunate aborigines of America, in the early periods of colonization, to be doubly wronged by the white man. They have been dispossessed of their hereditary possessions by mercenary and frequently wanton warfare; and their characters have been traduced by bigoted and interested writers... The rights of the savage have seldom been properly appreciated or respected by the white man. In peace he has, too, been often the dupe of artful traffic; in war he has been regarded as a ferocious animal, whose life or death was a question of mere precaution and convenience.

Irving, dunque, non soggiace qui al mito romantico del buon selvaggio, ma, quasi precorrendo le conquiste della psicologia afferma:

No being acts more rigidly from rule than the Indian. His whole conduct is regulated according to some general maxims early implanted in his mind. The moral laws that govern him are, to be sure, but few; but then he conforms to them all; — the white man abounds in laws of religion, morals, and manners, but how many does he violate!

Se s'intende rettamente il carattere degli Indiani, gli atteggiamenti dei quali li si suol accusare, barbarie, crudeltà o perfidia appaiono psicologicamente giustificati. Essi sono dotati di ammirevole coraggio e capaci, come dimostra la penosa storia di Philip of Pokanoket, di grande generosità e tolleranza. Il padre di costui aveva ospitato amichevolmente sui suoi territori una colonia di profughi inglesi, perseguitati in patria per motivi religiosi. Dopo la morte del gran capo Massasoit, gli Inglesi ripagarono gli Indiani con la più nera ingratitude, volendo convertirli, accusandoli di essere dei traditori, facendo morire dal dispiacere il figlio maggiore Alexander e trucidando con la massima crudeltà suo fratello Philip e i suoi seguaci.

Lo spirito democratico ha dunque capovolto la situazione convenzionale: i poveri pellegrini si dimostrano dei feroci e fanatici conquistatori, e i selvaggi sono le loro nobili vittime. Nel saggio *English Writers on America* Irving deplora l'ingiusta animosità e la cattiva opinione che l'Inghilterra nutre verso l'America, invita gli scrittori suoi connazionali a non rispondere agli insulti e a non vendicarsi, soprattutto per non fomentare l'odio e i pregiudizi tra i loro lettori, e a mantenere la loro equanimità nei confronti di una nazione degna d'interesse come l'Inghilterra.

Oltre alle solenni dichiarazioni, lo spirito democratico, evidentemente sincero, di questo *gentleman*, si rivela implicitamente nelle numerose macchiette che ha tracciate. Di origine borghese (suo padre era un commerciante), Irving passò gran parte della sua vita a contatto con i grandi di questo mondo. Re, regine, presidenti, membri dei vari governi, rappresentanti dell'aristocrazia, diplomatici, scrittori e poeti celebri lo ebbero amico e lo ricevettero nelle loro regge e nei palazzi. Nelle sue opere predominano i personaggi provenienti dalla piccola borghesia e dal popolo, e i pochi appartenenti a classi più elevate, come i governatori di New York, la famiglia

Popkins o lo *squire* Bracebridge sono tutti trattati in tono satirico. Accanto a loro pullulano i vagabondi e i pezzenti, gli zingari, i muratori, i portatori d'acqua, un vecchio pescatore negro, guardiacacce e cameriere, contadini, ortolani, bottegai, maestri di scuola, la corte dei miracoli alloggiata nell'Alhambra, gli scrittori famelici di *Buckthorne and his Friends* e i «banditti» italiani.

Il primo e, a quanto ci consta, unico incontro di Irving con la malavita dell'Ottocento ebbe luogo sul «Matilda», che lo trasportava da Genova a Messina. Tra l'Elba e Planosa [*sic*] il veliero fu abbordato dai «banditti of the ocean» e il nostro autore, come racconta in una lettera del dicembre 1804, fece da interprete tra il capo pirata e il capitano genovese. Fu, beninteso, un'avventura a lieto fine e il giovane Americano, pur provando una certa paura, non mancò di sottolineare umoristicamente l'aspetto feroce e stracciato dei pirati. Continuò a temere i «banditti» mentre viaggiava in Italia e in seguito in Spagna, dove non si poteva mai esser certi dell'identità di quelli che si incontravano strada facendo, ma queste apprensioni e la vista delle croci sulle tombe, disseminate nelle campagne, delle persone assassinate a scopo di rapina, non turbarono la sua consueta equità. Irving dedicò tutta una sezione di *Tales of a Traveller* ai «banditti» italiani, situandoli nella classica regione di Fondi (dove abbiamo assistito alla loro vittoria sulla famiglia Popkins) e nei dintorni di Frascati. Il suo punto di vista appare qui di un romanticismo moralistico: i «banditti» sono coraggiosi, di aspetto fiero e pittoresco, (il solo pasto, dice un pittore, sembra una scena tratta da Omero), si danno alla macchia per sentimento di giustizia o per contrarietà in amore e manifestano anche il desiderio di emigrare in America per condurvi una vita onesta!

* * *

Sul mondo fantastico creato da Irving aleggia sempre la presenza dell'autore, palese nell'uso frequente dell'«I» (lo *Sketch Book*, *Bracebridge Hall* e l'*Alhambra* sono quasi completamente scritti in prima persona) e non meno evidente nei numerosi interventi che spezzano il ritmo della narrazione: ora una massima, ora un commento,

ora un confronto inaspettato; più che altro, però, la sua presenza si manifesta nella pacata e caratteristica ironia con la quale tratta quasi ogni argomento. A questo punto si potrebbe forse esser tentati di stabilire un confronto del tutto superficiale tra Irving e il suo coetaneo Stendhal, che ha con lui dei tratti in comune: entrambi sono scapoli, soffrono pene d'amore, viaggiano molto, sono grandi fautori dell'*espagnolisme*, ammirano Scott e Byron, sono appassionati di teatro e di musica, scrivono opere d'immaginazione in cui creano dei mondi in miniatura e vite di personaggi illustri, si nascondono dietro dei *noms de plume* o dietro la finzione di manoscritti lasciati loro da vecchi canonici e Olandesi inesistenti. Ma mentre Fabrizio del Dongo, arrischiando la sua libertà, sale sul campanile dove l'abbé Blanès, dopo aver studiato a lungo le stelle, gli predice l'avvenire, Irving, munito di un telescopio tascabile si sistema comodamente sul balcone del « Hall of Ambassadors » dell'Alhambra da dove, rimanendo nascosto e non partecipando, come dice, al « drama of life », osserva la passeggiata degli Spagnoli nel viale sottostante. Si diverte anche a fantasticare e ad attribuire delle storie romantiche ai personaggi che lo colpiscono, ma il fido Mateo interviene prontamente e smentisce le sue invenzioni: la monaca non è né giovane né bella, ed è entrata in convento non costretta dalla famiglia ma di sua spontanea volontà, e l'aitante cavaliere che ha dei convegni segreti con la bella signora bruna non è il suo amante, ma il marito, ed è anche un noto contrabbandiere. Il fido Mateo, in questo caso, incarna semplicemente quell'ironia che Irving frappone come una difesa costante tra sé e il mondo, non per ottenere, come fa Stendhal, un brusco distacco da una vicenda nella quale si è profondamente impegnato, ma per rimanere sul balcone con il suo telescopio.

Questo di Irving è, in altri termini, un atteggiamento coerente, un rifiuto di scendere lui stesso tra la gente per osservarla da vicino e non più dall'alto, una dichiarata impossibilità d'impegnarsi. Tale posizione si ritorce contro chi la assume, condannandolo non solo a rimanere un estraneo, un isolato, ma anche a soffrire di una limitazione ben più grave. Il suo compromesso situa Irving in un limbo dal quale i valori estremi, bassi e alti, sono ugualmente esclusi: come non può mischiarsi con la folla, è altrettanto incapace di

elevarsi al disopra del mondo e di provare una qualsiasi intuizione metafisica, il senso del destino, dell'avvenire o del nulla.

Le sue stesse qualità tradiscono questa fondamentale debolezza. Innanzitutto lo stile, meravigliosamente limpido e sobrio (al punto che il poeta inglese Th. Campbell poté giustamente affermare: «Irving added clarity to the English tongue»), non consentendo dubbi e non presentando zone d'ombra, conferma che egli ha raggiunto la compiuta espressione della sua personalità. Essa si rivela duttile e sensibile nell'adattarsi e nel cogliere circostanze e atmosfere diverse, non solo ricettiva a impressioni fortuite ma diretta da intenti precisi e volta a fini determinati. Ma mentre esercita una funzione costruttiva nell'intessere la tradizione fantastica che mancava all'America, nel sottolineare gli aspetti ridicoli dell'anacronismo e del materialismo, nell'equità e nella spregiudicatezza, nel fondere civiltà e pacsi, nel quadro d'insieme che essa traccia non vi è posto per il presente: concepito non come conquista e realtà ma solo come termine di paragone o di riferimento, per Irving il presente in sé non esiste, e può quindi essere trascurato.

Il concetto che gli si suol attribuire di un «tempus edax rerum» non ci pare dunque del tutto esatto: gli mancava, per esprimerlo efficacemente, il concetto corrispondente del nulla, nel quale il flusso del tempo trascina col distruggerla ogni cosa. Si contenta quindi di registrare con qualche sospiro i cambiamenti avvenuti, oppure reagisce con un tentativo di catturare il tempo, desiderio confermato dalla sua tendenza alla cosmogonia. In questo senso la *History of New York* rappresenta un completo trionfo, un soggetto ideale: è un periodo vero e documentato, i cui limiti sono però nettamente segnati dalla partenza dei coloni dall'Olanda verso il Nuovo Mondo e dalla fine della dinastia olandese. Sospeso in questo lasso di cinquant'anni, il microcosmo può vivere secondo un suo proprio ritmo. La finzione di Diedrich Knickerbocker e il tono satirico sostenuto, consentendo e giustificando digressioni e intensificazioni, accentuano felicemente il distacco da ogni realtà. Nell'*Alhambra*, invece, Irving raggiunge la soluzione opposta, quella dell'avvicinamento e dell'identificazione: non crea più il tempo, ma se ne impossessa facendolo coincidere con lo spazio e abitandoci dentro. La forma di

diario data all'opera attesta l'avvenuta fusione di sogno e realtà. Nelle altre opere, che non occupano una di queste posizioni estreme, quando manca l'atmosfera poetica e il rapporto tra realtà e fantasia è insufficientemente marcato e ambiguo, si avverte un artificio sgradevole. Questo difetto colpisce soprattutto in *Bracebridge Hall*, dove si ha l'impressione di vedere qualcosa come un cartone animato in cui reciti anche un attore in carne ed ossa.

Racconti come *Dolph Heyliger* e *Wolfert Webber* risentono in modo particolare la mancanza di una dimensione metafisica. Si pensi, quanto, in essi, sia già vicino a Poe, e quanto in sostanza se ne rimanga però lontani: Dolph, il giovanotto incapace di condurre una vita regolare e quindi avido di avventure, che dopo aver visto uno spettro s'imbarca quasi inconsapevolmente, cade nel Hudson durante una tempesta, si salva a nuoto e dopo una faticosa ascensione su una montagna trova la felicità, o il dottor Knipperhausen, alchimista, ciarlatano e negromante, proprietario di una casa di campagna frequentata dagli spettri e di uno studio che sembra la tana di un mago, la ricerca del tesoro, indicata dal fantasma di un contrabbandiere, la scena notturna in cui Knipperhausen, accompagnato da Wolfert Webber e da un vecchio negro esegue gli incantesimi per localizzare il tesoro e scacciare gli spiriti cattivi, munito di una bacchetta, di erbe e droghe e di un grosso volume. Malgrado la messinscena pittoresca e l'uso del sovrannaturale, Irving non penetra oltre la superficie di ciò che racconta, rimane freddo e non riesce a comunicare nessun brivido perché gli manca il senso profondo del mistero della vita, quel senso appunto che Poe, Hawthorne, Melville o James sapranno esprimere così efficacemente. Si potrebbe continuare, sottolineando per esempio quanto il primo libro della *History of New York* (in cui sono esposte teorie fantastiche sulla scoperta precolombiana dell'America, sui suoi primi abitanti, e suggerite delle etimologie) e la predica pronunciata il giorno di Natale dal pastore di Bracebridge Hall (ribadendovi il tema centrale del libro) rimangano lontani dall'introduzione di *Moby Dick* e dalla predica di Father Mapple...

Le debolezze di Irving sono numerose e numerose le qualità. Ciò spiega le valutazioni contrastanti alle quali la sua opera dà

luogo tuttora. Comunque lo si giudichi, la sua parte di precursore e la sua ricerca del passato hanno indubbiamente appianato la strada ai grandi scrittori venuti dopo di lui e coi quali sempre per qualche verso appare connesso: continuità di rapporti che conferma l'importanza del suo contributo alla tradizione letteraria di cui è stato uno degli iniziatori.

LIA WAINSTEIN

IMPRESSIONI ITALIANE DI AMERICANI NELL'OTTOCENTO

Nella vastissima letteratura di viaggi in Italia, gli Americani, non per colpa loro, naturalmente, sono arrivati, tra le nazioni occidentali, ultimi, ma buoni ultimi. Sono infatti d'un americano, lo scultore William Wetmore Story, di cui dirò in seguito, certi versi sull'Italia che esprimono a meraviglia quel senso di intensificazione di vita che secondo un altro americano, Bernard Berenson, è comunicato non solo dalla contemplazione d'un'opera d'arte, ma anche da un paesaggio, da un ambiente così perfettamente intonato alle più alte aspirazioni umane, che il suo effetto non è molto diverso da quello di un'opera d'arte. Dicono dunque i versi dello Story che sembrano riassumere l'incanto del paesaggio italiano:

But what need I of pictures on my walls?
Out of my window every day I see
Pictures that God hath painted, better far
Than Raffaele or Bazzi: these great slopes
Covered with golden grain and waving vines
And rows of olives; and then far away
Dim purple mountains where cloud-shadows drift
Darkening across them; and beyond, the sky,
Where morning dawns and twilight lingering dies.
And then again, above my humble roof
The vast night is as deep with all its stars
As o'er the proudest palace of the king.

(Ma che bisogno ho io di quadri alle pareti? / Fuori della mia finestra ogni giorno vedo / quadri che ha dipinto Iddio, assai meglio / che non Raffaello o il Sodoma: questi grandi declivi / coperti di grano dorato e di ondegianti vigne e di filari d'ulivi; e laggiù in lontananza / pallidi monti violettati su cui passano le ombre delle nuvole / oscurandoli, e più oltre il cielo, / dove spunta il mattino e il tramonto s'indugia e muore. / E poi ancora, sopra il mio umile tetto, / la vasta notte è tanto profonda con tutte le sue stelle / quanto sul più superbo palazzo d'un re).

La scena italiana offre all'occhio una composizione già bell'e pronta; al riguardante non si chiede di fare una scelta dei suoi elementi, di fare lui stesso un gesto creatore; egli non ha altro da fare che sedersi e comportarsi come uno strumento registratore puramente passivo. Così dirà poi Aldous Huxley a proposito di quel tipo di paesaggio che possiede naturalmente alcune delle qualità d'una pittura fatta dall'uomo, un tipo di paesaggio a cui i grandi pittori preferiscono di solito scene più ordinarie, meno spettacolose, che consentono loro di fare quel gesto creatore che le trasforma in bellezza.

A ben guardare l'unico grande pittore straniero dell'Ottocento che abbia saputo render giustizia a tutto l'incanto del paesaggio italiano, è stato Corot, ma il numero di schizzi e quadri ispirati dall'Italia a pittori stranieri nel secolo scorso è enorme, e di quel numero molti portano nomi di artisti americani. Ma non è di codesto genere d'impressioni che io voglio parlare, e neanche delle opere degli scultori americani che vennero in Italia e si misero sulle orme di Thorvaldsen. Questi scultori ebbero però la loro importanza, perché formarono tra noi una colonia di italianizzanti a cui fecero capo nel loro viaggio d'Italia i grandi scrittori americani dell'Ottocento. Molti di quegli scultori si fermarono infatti tra noi, come Horace Greenough che si stabilì a Firenze nel 1826, Hiram Powers che prese residenza nella medesima città nel 1837; Thomas Crawford a Roma, nel 1834, e pure a Roma lo Story, nel 1843. E da questo ambiente d'artisti verrà in parte l'ispirazione del *Marble Faun* del Hawthorne, in questo ambiente nascerà uno dei più incantevoli libri che siano stati scritti su Roma, *Roba di Roma* dello Story.

È soprattutto il periodo che va dal 1840 al 1870 che ci offre una ricca messe di impressioni americane sull'Italia. Nella seconda metà del Settecento qualche raro viaggiatore americano si era spinto fino in Italia, per esempio i pittori Benjamin West e John Singleton Copley; anche Jefferson fece brevi soggiorni a Torino e Milano mentre era a Parigi come ministro degli Stati Uniti. Ma le prime impressioni di rilievo son quelle di Washington Irving che fu in Italia per la prima volta nel 1804-5, spingendosi fino in Sicilia; nel 1824 egli pubblicò i suoi *Tales of a Traveller* alla cui popolarità si

dovettero notizie e opinioni sull'Italia che ebbero corso in America nell'Ottocento; e se si pensa che l'Irving descriveva italiani vulcanicamente impulsivi o addirittura facinorosi, nella tradizione dei romanzi neri della Radcliffe ecc., si vedrà quanto poco l'Italia avesse da avvantaggiarsi di tale notorietà. Sulle orme della Radcliffe (che del resto non era stata in Italia, ma attingeva a opere di viaggiatori) l'Irving introduceva nelle sue storie di banditi, feroci e insieme capaci di gentilezza, descrizioni di paesaggi montani degli Abruzzi e della Sabina. È questa un'Italia di maniera, ma una osservazione di carattere generale è doveroso fare a scusa delle impressioni italiane di questi americani dell'Ottocento, che possono irritare la sensibilità di un italiano d'oggi. Gli americani han cominciato a conoscersi in un periodo in cui il nostro sole era singolarmente offuscato, o cominciava appena a rispuntare tra le nubi. Infine, sui loro giudizi pesava la tradizione puritana, e quali che siano i vantaggi che la tradizione puritana può conferire, certo non può annoverarsi tra essi la capacità di giudicare gli stranieri. L'ordinario visitatore americano dell'Ottocento, se era protestante, non poteva guardare San Pietro senza inveire contro la meretrice di Babilonia, o il Palazzo dei Dogi e il Ponte dei Sospiri, senza pensare al terribile Consiglio dei Dieci o addirittura sentire le grida delle vittime agonizzanti nei Piombi; se era cattolico, allora ci riteneva felici pel solo fatto di ospitare il Papa e inorridiva all'idea che noi potessimo desiderare d'esistere come nazione. Per l'uno, eravamo perversi perché decaduti, per l'altro lo eravamo perché si cercava di risorgere. Protestanti e cattolici, era la stessa musica, poiché è risaputo che le minoranze cattoliche in paesi protestanti sono d'un rigorismo da disgradarne i puritani stessi. Ed ecco Fenimore Cooper, che scese in Italia dalla Svizzera nell'autunno del 1828 e passò l'inverno a Firenze, in primavera si recò per mare a Napoli, e passò l'estate a Sorrento, quindi l'inverno del 1829-30 a Roma, e la primavera del 1830 a Venezia, ecco Fenimore Cooper dinanzi alla Torre Garisenda a Bologna irritarsi della sua pendenza e sentenziare: « Questi giochi da fanciulli su larga scala generalmente prendono il posto delle concezioni più nobili quando una grande nazione è in decadenza ». Accecato dal preconconcetto, l'autore dell'*Ultimo dei Moicani*

non si curò d'informarsi della data della torre e della ragione della sua pendenza; ma anche se gli avessero detto che verso il 1109 Bologna era città fiorentissima e che la torre era rimasta così incompiuta per un cedimento del terreno, avrebbe egli creduto? Come tanti altri suoi compatrioti, egli avrebbe potuto dar la pariglia al cardinale Albani che, cieco, venendogli presentato il pittore Benjamin West, chiese: « È bianco o nero? » — e rimase incredulo quando gli fu risposto che era bianchissimo. Il West, poi, davanti all'Apollo del Belvedere, esclamò: « Dio mio, come somiglia ad un guerriero indiano! »; e il Cooper, ispirandosi alla Venezia della leggenda puritana, scrisse *The Bravo* (1831), ove il protagonista, che dà il titolo al romanzo, non è altro che uno dei soliti guerrieri pellirosse imbiancato e travestito per l'occasione. Codesti aneddoti sembrano sporadiche curiosità, che io cito solo per divertire il lettore. Ma purtroppo la storia delle nostre relazioni culturali con l'America è spesso fatta di travestimenti e di malintesi. Ammirino anche la nostra natura e la nostra arte, siano anche pieni delle migliori disposizioni per gli abitanti, e volenterosi di lasciarsi avvolgere dal nostro sole, dicano anche con George Ticknor, che fu in Italia tra il 1817 e il 1818: « Se io fossi condannato a vivere in Europa, Roma è il posto che sceglierei », e « Io ho provato maggior piacere in Italia che in tutti gli altri paesi d'Europa, e Roma vale da sola tutte le altre città del mondo », — nonostante tutto, viene il momento in cui gli Americani si sentono tra noi a disagio; ora è il già entusiastico Longfellow che nel 1869 sente che Roma lo deprime, che è « una incredibile città morta-viva », ora è Hawthorne che viene a Roma per scrivere *a sunshiny book*, un libro pieno di sole, e scrive quella melanconica favola che è il *Fauno di marmo*, ora è Henry James che fa esclamare al suo Roderick Hudson: « Portatemi via da questa terribile Italia dove ogni cosa mi sorride, mi rimprovera, mi tormenta e mi elude. Via da questa terra di bellezza impossibile! ».

Di questa attrazione e repulsione insieme Nathaniel Hawthorne offre l'esempio più caratteristico. Venne a Roma alla fine del gennaio del 1858 e vi rimase fino al 23 maggio. Passò l'estate vicino a Firenze e poi l'inverno seguente di nuovo a Roma. In primavera ripartì per il viaggio di ritorno in America. La prima impressione

che di Roma ebbe Hawthorne fu di freddo, di squallore, di mancanza d'ogni *comfort*: « Invano mi sforzo di metter sulla carta lo squallore, la bruttezza, la desolazione, l'aspetto non accogliente di una via di Roma » (I vainly try to get down upon paper the dreariness, the ugliness, shabbiness, un-home-likeness of a Roman street). Alcuni passi basteranno a dar l'idea del tono dominante del suo diario romano:

La prima osservazione che capita di fare a uno straniero nella vicinanza delle rovine romane, è che gli abitanti sembrano stranamente ossessionati dal bucato: perché tutte le case prospicienti sul Foro Traiano, sul Foro romano, e dovunque altrove un'inferriata offra facilità di appenderli, biancheggiavano di lenzuoli e di altra biancheria di tela e di cotone che s'asciugava al sole. Dev'essere che le lavandaie nidificano tra i vecchi templi. La seconda osservazione non è altrettanto favorevole al senso di pulizia dei romani moderni; anzi, è così poco favorevole, che stento a trovar le parole. Ma il fatto è che per tutto il Foro... e in ogni angolo un po' discosto dalla via battuta, bisogna che stiate molto attenti ai vostri passi... Se camminate sotto l'arco di trionfo di Tito o di Costantino, fareste meglio a guardare in basso che in alto, qualunque sia il merito delle sculture lassù... Dopo un po' il visitatore comincia ad abituarsi a quest'orribile stato di cose; e i pensieri di sublimità e di bellezza spirituali provocati dai monumenti paiono stendere un velo sullo squallore fisico a cui alludo. Forse c'è qualcosa nell'animo della gente di questi paesi che permette loro di dissociare la piccola bruttezza dalla grande bellezza e sublimità. Sputano sullo splendido pavimento di San Pietro e dovunque loro aggradi; mettono meschini confessionali di legno sotto le sublimi arcate della basilica e li ornano d'immaginette colorate da pochi soldi della crocifissione; appendono cuori di stagno e altri orpelli e chincaglierie agli splendidi altari dei santi, in cappelle che sono incrostate di gemme o di marmi quasi altrettanto preziosi; mettono statue di cartone di santi sotto la cupola del Pantheon; insomma lasciano accostarsi il sublime al ridicolo, e non si sentono affatto turbati da tal vicinanza. Dev'essere che il loro senso del bello è più forte di quello proprio agli anglosassoni, e si fissa solo su ciò che è atto a soddisfarlo.

Il poeta inglese Arthur Hugh Clough, in una famosa poesia, *O Land of Empire, art and love!* era stato colpito dallo stesso contrasto, e sapendo come Hawthorne fosse suo amico, possiamo pensare che questi si ricordasse proprio della poesia in *Amours de Voyage*, che aveva circolato a Boston nella cerchia del Norton che

comprendeva Hawthorne, il quale aveva conosciuto il Clough alorché questi fu in America dal novembre 1852 al giugno 1853: *Amours de Voyage* fu pubblicato per la prima volta a Boston sull'«Atlantic Monthly» dal febbraio al maggio del 1858: dicevano i versi del Clough:

O terra dell'Impero, dell'arte e dell'amore, che cos'è che mi mostri?
Sul capo un cielo perché v'incedano gli dei, e sotto di me un suolo pei
maiali! Oh in ogni luogo e forma e specie, oltre a quanto può immagi-
nare il pensiero, il grazioso si combina col grossolano, il solenne col puz-
zolente! Mentre per decifrare parole di possente amore che vedo sui
tuoi muri, io cammino nel tuo portico o entro nel tuo interno, o grande
Pantheon, su che indicibili spettacoli di arditi contrasti i miei occhi
vaganti debbon posarsi!... Se rifiuti che i porci non raccatterebbero deb-
ban essere disseminati sul tuo pavimento istoriato, e piaghe che dareb-
bero la nausea a un medico presentarsi implorando la carità?... se il pre-
te non consideri disdicevole fermarsi a sputare presso il solenne altare...
O tu benedetta da un ricco suolo e da un sole generoso, esuberante,
fervida e feconda! Son queste le condizioni stabilite pei pellegrini di
Oltralpe acciocché possan venire a respirare il tuo etere, e calcolare la
tua dovizia d'antiche tradizioni? Dobbiamo gelare nei nostri climi, e
rimaner puliti, o affondare fino alla caviglia nella sporcizia sul clas-
sico suolo?

Il Clough finiva per concludere che forse questa mescolanza di squallore e di grandiosità era voluta da Madre Natura per una ragione metafisica non molto diversa dalla *grande synthèse* che proprio in quegli anni mandava in estasi Gustave Flaubert.

Quanto alle rovine romane, Hawthorne trovava che, a parte l'immensa differenza di proporzioni, esse non eran più pittoresche d'una vecchia cantina americana con un camino di mattoni che vi fosse crollato dentro. L'ultima pagina del *Fauno di marmo* dà forse una sintesi di ciò che gli anglosassoni sentivano di fronte a Roma nel secolo scorso:

Una volta che abbiamo conosciuto Roma e l'abbiamo lasciata dove essa giace, come un cadavere che lentamente si putrefà, conservando una traccia della nobile forma d'un tempo, ma con la polvere accumulata e una fungosità diffusa per tutti i suoi lineamenti più ammirabili — quando l'abbiamo lasciata estremamente stanchi, senza dubbio, delle sue strade strette, tortuose, intricate, così mal pavimentate, con quadratini di

lava che sono una vera penitenza, così indescrivibilmente brutte, per di più, così fredde, così simili a vicoli nei quali non batte mai il sole, e dove un vento gelato penetra col suo soffio mortale dentro i nostri polmoni: — quando l'abbiamo lasciata stanchi della vista di quelle immense topaie a sette piani, di tinta giallognola, chiamiamole pure palazzi, dove tutto quanto v'è di tetro nella vita domestica sembra ingrandito e moltiplicato; e stanchi di salire quelle scale che ascendono da un pianterreno di trattorie, botteghe di ciabattini, stalle e reggimenti di cavalleria, a una regione media di principi, di cardinali e d'ambasciatori, a un piano superiore d'artisti, proprio sotto l'inaccessibile cielo — quando l'abbiamo lasciata esausti di rabbrivire accanto a un caminetto tetro e fumoso di giorno, e di dar pascolo colla nostra sostanza all'ingorda popolazione d'un letto romano la notte — quando l'abbiamo lasciata col cuore malato per la furfanteria italiana, che ha sradicato qualsiasi fede potevamo nutrire nell'integrità degli uomini, e malati di stomaco per il pane acido, pel vino acido, per il burro rancido e la cattiva cucina che s'esercita inutilmente su cibi cattivi — quando l'abbiamo lasciata disgustati per la finzione di santità e la realtà di sordidezza, l'una cosa e l'altra del pari onnipresente — quando l'abbiamo lasciata mezzo morti pel languore della sua atmosfera, il cui principio vitale è stato consunto da lungo tempo e corrotto da miriadi di stragi — quando l'abbiamo lasciata oppressi nello spirito dalla desolazione della sua rovina e dalla disperazione del suo avvenire — quando l'abbiamo lasciata, in breve, odiandola con tutte le forze, e aggiungendo la nostra maledizione agl'infiniti anatemi che i suoi antichi delitti le hanno senza dubbio tirato addosso — quando abbiamo lasciato Roma in tale umore, rimaniamo stupefatti di scoprire a poco a poco, che le corde sensibili del nostro cuore si sono misteriosamente attaccate alla Città Eterna, e ci tirano di nuovo verso di essa, come se essa ci fosse più familiare, come se fosse più intimamente la nostra patria del luogo medesimo dove siamo nati.

La conclusione è inaspettatamente positiva in questa pagina che fa pensare alle sontuose evocazioni funebri delle prediche di John Donne; ma per quanto gli occhi di Hawthorne dovessero restare anche abbarbagliati dal sole, dai pini e dai marmi di Roma, quando si trattò d'ispirarsi pel *Marble Faun* il languore dello scirocco, la malaria, i sordidi vicoli, e quel macabro cimitero dei Cappuccini che, certo per un capriccio grottesco, è nascosto a due passi dal solarissimo Tritone, furon le cose che trovò in cima ai suoi pensieri come quelle tra cui si moveva più a suo agio. « Quando ritorno, cercherò di scrivere un libro più allegro; ma il diavolo in persona

par sempre cacciarsi nel mio calamaio...» scriveva. E ci si cacciò anche quella volta, o, per meglio dire, non era una questione di calamaio, perché il povero Hawthorne il diavolo ce l'aveva in corpo. Neanche Roma gli poté far scrivere un libro non lugubre; figuriamoci poi se gli fece far progressi sulla via del realismo! Cupi palazzi, paurosi fantasmi, poco meno dei misteri dell'Inquisizione, penitenze e torracchioni desolati, codesta Italia da melodramma che i drammaturghi elisabettiani avevano scoperto a sollazzo e raccapriccio delle folle protestanti, e che i romanzieri «neri» avevan riesumato alla fine del Settecento è pure l'Italia del *Marble Faun*. Se dei monumenti impressiona Hawthorne soprattutto quello che, invece che di pietre, è fatto delle ossa di quattromila cappuccini, dei quadri lo attrae lo pseudo-ritratto della pseudo-martire Beatrice Cenci.

Un po' più serene, ma non senza le loro ombre, le impressioni di Firenze. «Fa pena che ci sia della gente che muore senza vedere un'antica vetrata a colori traverso cui splende il sole magnifico d'Italia», osservava Hawthorne nel giugno del 1858 parlando delle vetrate del Duomo di Firenze. Ebbe poi a dire al figlio Julian che il soggiorno fiorentino era stato il periodo più felice della sua vita. La prima impressione che gli fece la città fu ben diversa dall'impressione cupa, medievale che avevano ricevuto Madame de Staël, Musset, i Goncourt: «Dapprima Firenze mi colpì per il suo aspetto di città nuovissima in confronto di Roma; ma, a un più attento esame, trovo che molti edifici sono antichi e massicci, sebbene l'atmosfera tersa, il sole brillante, i colori chiari e allegri dello stucco e — forse non meno del resto — il carattere vivace della vita umana nelle strade, tolgano alla città l'aria antica... Non posso immaginare posto al mondo dove la vita sia più deliziosa che qui pel puro piacere di vivere». Il diario fiorentino di Hawthorne è tutto pervaso da questo senso di chiarezza, di serenità, all'opposto del suo diario romano che, probabilmente per colpa dei mesi invernali, eccezionalmente freddi quell'anno, risente dello sconforto del romanziere. Ed è veramente un trionfo per Firenze, esser riuscita a placare e a soddisfare un temperamento irrequieto e instabile come quello di lui, che presto si stancava di ogni luogo dove risiedesse, e in Ame-

rica anelava all'Inghilterra, in Inghilterra alla Francia e all'Italia, e in questi due paesi all'Inghilterra di nuovo: «Le mie radici sono state strappate», egli diceva, «e noi non possiamo vivere nel vero senso della parola finché non le rificchiamo in terra».

Ecco un sereno quadro dei Lungarni, una sera di giugno: «Mentre tornavamo a casa di là d'Arno, attraversando il Ponte Santa Trinita fummo colpiti dalla scena del fiume largo e calmo, coi palazzi delle due rive che vi si riflettevano, e i ponti vicini, perfettamente nitidi sullo specchio d'acqua sottostante come nell'aria di sopra — una città di sogno e d'ombra così vicina a quella vera e propria».

E concludeva, secondo il suo vezzo, trasportando l'immagine al morale: «Iddio, senza dubbio, intende qualcosa nel collocare questo simbolo spirituale continuamente accanto a noi». L'aria cristallina dell'Italia non finiva di riempire di stupore Hawthorne: «Credo di dover onestamente confessare che il cielo italiano, di giorno, è più azzurro e splendido del nostro, e che l'atmosfera ha la proprietà di far fare agli oggetti la miglior figura. Non si tratta semplicemente di luce diurna; sembra che ci si mescoli la magia del chiaro di luna, sebbene quell'atmosfera offra un tramite così trasparente per la luce».

Dapprima gli Hawthorne abitarono a Casa del Bello o «Casa Bella», non lontana da Casa Guidi, e frequentarono molto i Browning e lo scultore americano Hiram Powers. L'appartamento, provvisto d'una loggia, attorno a un cortile pieno di fiori, era tutto luce e grazia, al dire del figlio di Hawthorne, Julian; lo studio del romanziere guardava sul giardino, e là, non molto assiduamente, egli attendeva a comporre. Ma al principio dell'estate il caldo li cacciò dalla città, e presero in affitto la Villa Montauto a Bellosguardo. Così il nome di Hawthorne venne ad aggiungersi alla lista dei grandi a cui era stato o doveva essere caro quel colle che, a differenza di tanti altri luoghi celebri, ha conservato fino ad oggi una sua aria intima ed erma, sicché i suoi muri e i suoi prati ci fan pensare al nobile castello e al prato di fresca verdura che ospitavano le grandi ombre nel Limbo dantesco. Qui James Fenimore Cooper e i Browning, Henry James, Hans von Marees, Adolf Hildebrand, Franz Brenta-

no, e altri insigni stranieri conversano con le ombre di Galileo e di Foscolo. Dalla torre di Villa Montauto Hawthorne contemplava il paesaggio inaridito dall'estate, e nel cielo la cometa di Donati che colla sua coda di fiamma occupava il firmamento: colà meditò e stese nella prima versione *Il fauno di marmo* in cui trasportò in altra regione, col nome di Monte Beni, la villa che era sua dimora, e ne rese ameno di laghi l'arido paesaggio circostante. Ché veramente la campagna troppo soleggiata, senza ombre di alberi frondosi, l'opprimeva. « Anche la vigna », egli dice, « essendo coltivata in modo così assestato non suggerisce l'idea di fertilità lussureggiante, secondo il concetto poetico che si ha d'una vigna. Gli oliveti hanno un colore pallido e sgradevole. Un paesaggio inglese sarebbe senza confronto più ricco nel suo verde che non impallidisce, e al paese mio le colline boscosose sarebbero state più amene di queste creste e di queste cime di desolato e sterile riverbero; e poi ci sarebbero stati gli occhi lucenti di una mezza dozzina di piccoli laghi, rivolti verso il cielo in uno spazio come quello del Valdarno ». Appena la calura e il riflesso si smorzavano nel refrigerio della sera, Hawthorne colla famiglia saliva in cima alla torre della villa, e là sedevano o stavano sdraiati fino all'ora di coricarsi, e guardavano le stelle e la cometa che spazzava il cielo con la sua lunga piuma di fuoco. In questo struggimento nostalgico per un paesaggio più generoso, e di attonita sottomissione al demone meridiano dell'estate toscana (Vernon Lee dirà poi che l'incanto proprio dell'Italia esiste soltanto durante i mesi caldi), Hawthorne cominciò il suo romanzo di Monte Beni, *Il fauno di marmo*, e qualcosa dell'incanto meridiano di quell'arido paesaggio intorno alla sua villa, qualcosa di quella presenza aliena d'un nume pagano animò l'immagine del fauno di marmo che Hawthorne aveva ammirato al Museo Capitolino, e nacque quel personaggio di Donatello, creatura semiferina, ancora immersa nell'amoralità della Natura, finché il senso della colpa dovrà educare in lui la coscienza morale; simbolo non molto riuscito, questo Donatello, d'uno dei motivi fondamentali del mondo di Hawthorne, la funzione elevatrice del peccato. Donatello non può dirsi certo un ritratto psicologico convincente d'un italiano, come lo è invece quello del giovanotto italiano di provincia in *Where Angels Fear to Tread* di E. M. Forster; ma l'anima e l'arte del popo-

lo nostro il romanziere americano si sforzò di capire (e anche la cucina: egli ricorda il fritto di fiori di zucca e perfino di fiori d'acacia ad un certo stadio del loro sviluppo, piatto, quest'ultimo, che si ripromette di render noto in America) e nei suoi *Note-Books* ci ha lasciato alcune acute osservazioni, per esempio sull'impressione di aridità cerebrale che gli dà l'architettura toscana, sull'oppressione delle troppe pietre di Firenze: pietre di palazzi, pietre di strade lastricate, senza che trapeli un centimetro di terra nuda e di verde; e sul contegno della folla fiorentina, sempre garbata, senza ebollizione, somma di spettatori che conservano ciascuno la propria individualità, non costituiscono veramente una folla, una massa. Quest'ultimo fenomeno egli cercava di spiegarselo come un effetto del regime dispotico che avrebbe distrutto il principio di coesione e frantumato il popolo in atomi. Eran gli ultimi anni del regime granducale, e quel Leopoldo II che da giovane aveva affascinato Lamartine e Manzoni pareva da vecchio un tiranno, che Mrs. Hawthorne così descriveva: « Aveva l'aspetto d'una scimmia malintenzionata, e mostrava quello spaventoso grossolano labbro inferiore sporgente proprio della razza imperiale austriaca. Vale la pena di estinguere la razza fosse solo per estirpare quel labbro e tutto ciò che esso significa ».

Le osservazioni di Hawthorne sulle opere d'arte sono un curioso indice del gusto: Cimabue e Giotto gli parevano rozzi, e tali da poter « esser licenziati una volta per sempre senza detrimento della causa della buona arte »; superiore a entrambi gli sembrava Buffalmacco; il Beato Angelico buon pittore di testine in miniatura, ma fiacco e incompetente in opere più ambiziose, ammirabile Gentile da Fabriano, ma più di tutti il Perugino, le cui pitture gli parevano ispirate da sincero fervore religioso (e sappiamo quanto Hawthorne si ingannasse in questa supposizione). « Dopo Perugino i quadri cessano di essere interessanti; l'arte fece rapidi progressi, ma i pittori e le loro opere non afferrano più tanto lo spettatore: dipingono tutti meglio di Giotto e di Cimabue, per certi rispetti meglio del Perugino, ma dipingono invano, probabilmente perché non facevano altrettanto sul serio, e avevano tanto meno da dire, sebbene possedessero la abilità di esprimere di più ». Tra le sculture il Mercurio di Giambologna e la Venere dei Medici lo incantavano, ma tanto era varia-

bile il suo umore che c'eran giorni in cui la stessa Venere sembrava a lui « poco più d'un pezzo di marmo giallastro ». L'attrazione e la repulsione erano molto vicine nell'animo di Hawthorne, e il suo atteggiamento verso l'arte ne risente; il suo fiuto di puritano sospettava dappertutto la presenza del male. Questo fiuto faceva sì che egli s'indugiassero su un'opera macabra e curiosa come le cere delle tre pesti di Milano, di Firenze e di Roma dello Zumbo, custodite allora nel Museo della Specola, passate poi al Museo Nazionale di Firenze, dove ora non si mostrano che dietro richiesta. Come s'era indugiato sul Cimitero dei Cappuccini di Roma, così Hawthorne è affascinato da questi capolavori dell'orrido: « In bacheche di vetro », egli osserva, « v'erano alcune singolari rappresentazioni, d'una verosimiglianza orribile, in piccole figure di cera, del tempo della peste; la frettolosa sepoltura, o scaraventamento in una fossa comune, corpi lividi — davvero un'opera turpissima. Credo che la guida del Murray dica che queste figure furono fatte pel granduca Cosimo! se è così, non gli fanno onore, indicando qualcosa di cupo e di morboso nel suo carattere ».

Le cere dello Zumbo e la cosiddetta Beatrice Cenci di Guido Reni avevano attirato l'attenzione anche di Herman Melville, il cui soggiorno in Italia aveva di poco preceduto quello di Hawthorne; e un comune sostrato di cultura potrà probabilmente render conto del perché questi americani notassero queste opere e i loro sottintesi morbosi, mentre la maggior parte dei visitatori stranieri non vi faceva caso (a eccezione dei Goncourt, che descrissero le cere della peste nella *Italie d'hier*, che risale press'a poco a quello stesso torno di tempo, il loro viaggio essendo del 1855-6).

Le impressioni del Melville sono conservate in rapidi appunti, decifrati, non sempre con successo, e pubblicati da Raymond Weaver nel 1935 (*Journal up the Straits*, October 11, 1856 — May 5, 1857, New York, published by the Colophon).

Traversato lo stretto di Messina, e osservato l'effetto da quadro di Salvator Rosa dei monti della Calabria, il 18 febbraio del 1857 Melville giungeva a Napoli. Le rapide notazioni del diario, spesso in stile telegrafico, hanno il potere di conferire alle singole impres-

sioni un'intensità che colpisce. Anche le frasi più banali echeggiano in quel vuoto dello stile:

Prima dell'alba passammo tra Capri e la terraferma e entrammo nella baia di Napoli. Ero sul ponte. Presto avvistata la confusa massa del Vesuvio. La riconobbi da figure di mia madre. Presto *sentii l'odore* della città. Brillare di luci... Colpito dal primo aspetto di Napoli. Gran folla, nobili strade, case eccelse... Pompei come qualsiasi altra città. La stessa vecchia umanità. È lo stesso tanto che si sia morti che vivi. Pompei una confortevole predica. Preferisco Pompei a Parigi. Il cratere moderno come una vecchia cava di pietre abbandonata - Arde... Rosso e giallo. Mugge. Soffietto. Vampa di fiamma. Entrai nel cratere. Liquorizia congelata. Scesi giù a precipizio. Crepuscolo.

Veramente questo passo, in inglese, per il suo stile condensato, arieggia la tecnica del Joyce: «Red and yellow. Bellowing. Bellows. Flare of flame. Went into crater. Frozen liquorice». Del Joyce c'è anche il gioco d'associazione di suoni: «Bellowing. Bellows». Del giorno 19 è anche questo rapido schizzo: «Uscii a passeggio da solo. Strada di Toledo. Nobile strada. Broadway. Grandi folle. Splendore della città. Palazzo - soldati - musica - clangore d'armi per tutta la città. Irruzione di truppe da sotto un'arcata. Cannone puntato verso la città». Il Melville doveva poi ampliare queste note in una poesia, *Naples in the Time of Bomba*, ma le note son più efficaci dei versi. Ancora su Napoli: «Le banchine mostrano poco traffico. Mi domando di che vivono qui. Magnificenza della città. Si vede il Vesuvio dalla piazza. Fuma». Il 20 febbraio va a visitare la Grotta del cane a Posillipo. Di questo spettacolo penoso parla a lungo Alessandro Dumas nel *Curricolo*. Ma la concisa impressione di Melville è altrettanto se non più efficace: «Visitata la Grotta del Cane. Vecchio mena a guinzaglio povero cagnolino paziente. Apre il cancello. Il cane si capovolge, boccheggia, insensibile. Si trascina fuori e torna in sé. Giace sull'erba, si rotola e se ne va via con aria paziente. Povera vittima». Lo stesso giorno, in Via Toledo, ha di nuovo l'impressione di trovarsi in Broadway a New York per via delle grandi folle: «In carrozza al Caffè dell'Europa per pranzare a buon mercato. Lite col vetturino. Pranzato e passeggiato per un'ora in Strada di Toledo. Grandi folle. Potevo appena

distinguerla da Broadway. Mi pareva d'esser là. Caffè pieni. Molti banchi lotto, tutti con un'edicola della Vergine col Bambino, illuminata: ornamenti da quattro soldi. Curiose riflessioni. Religioso invito al peccato». Conclusione su Napoli: «La più gaia città del mondo. Non ci sono equipaggi che scintillano come questi, non ci sono beltà superbe come queste. Non cavalieri così fieri, non palazzi così sontuosi. Appropriata immagine di quella noncuranza, benignamente ordinata, dell'uomo che impedisce a una generazione di imparare dalla precedente. "Mangiamo, beviamo e diamoci bel tempo, ché moriamo domani". Tale sembra la lezione appresa dai Napoletani dal loro scenario. La bellezza del luogo in relazione alla sua pericolosità. Pattinatori sul ghiaccio». Come Robert Browning nella poesia *The Englishman in Italy, Pian di Sorrento*, Melville è colpito dalla moltitudine di aspetti pittoreschi che presenta il paesaggio napoletano: «Tale profusione di grotte, boschetti, gole, colline seminate di ville, che ci vuol tempo e pazienza per dispanare tali matasse di bellezza». Così osserva di una passeggiata a Posillipo. L'allitterazione intensifica l'effetto: «Such a profusion and intricacy of grotto, grove, gorge...».

Il 25 febbraio era a Roma, e prendeva alloggio all'albergo Minerva; a un primo sguardo, scambia l'elefante dell'obelisco per un ippopotamo. Roma dappprincipio lo lascia completamente freddo, lo delude in modo opprimente: «Rome fell flat on me. Oppressively flat». Ma si affretta ad aggiungere: «È vero che non ho chiuso occhio la notte scorsa». Si reca a piedi a San Pietro, e rimane deluso dalla facciata, pur riconoscendo che l'approccio è grandioso. «L'interno non delude l'aspettativa. Ma la cupola non è così meravigliosa come quella di santa Sofia». (Melville aveva di recente visitato Costantinopoli). «Il Tevere è un fosso, giallo zafferano». «Il Colosseo è come una gran cavità tra le colline». In una nota alla fine del diario ripete: «Il Colosseo, gran cavità verde — restaurarla — ripopolarla con tutte le statue del Vaticano, Gladiatori morenti e combattenti». Va a sentire la musica al Pincio e alla vista del passeggio elegante osserva: «Le mode son ridicole dappertutto, ma in special modo a Roma». E perché? Perché a un tiro di pietra dall'Antinoo gli uomini dovrebbero comportarsi diversamente. «Quanto poco ef-

fetto ha la verità sul mondo!» esclama. E subito dopo: «Non c'è un posto dove un uomo solitario si senta così solitario come a Roma (o a Gerusalemme)». Molto lo impressionano le Terme di Caracalla: «27 febbraio. Mi son recato ai Bagni di Caracalla. Meravigliosi. Massicci. Le rovine formano come ponti naturali» — e a questo punto interviene un'esagerazione che fa pensare alle *Carceri* del Piranesi — «di migliaia di archi. Ci sono radure e boschetti tra le rovine in alto. Pensato a Shelley. In verità s'è ispirato qui. Corrisponde col suo dramma e la sua mente. Silenziosa maestà e desolata grandezza». Le rive del Tevere presso Ponte Sant'Angelo per il loro aspetto alluvionale recente gli paiono «primordiali come l'Ohio in mezzo a tutti questi monumenti dei secoli». A Villa Borghese nota il peculiare profumo dei giardini italiani. A chi ricorda certa fotografia dell'Ottocento pubblicata nell'*Album romano* di Silvio Negro, della via che ora si chiama XX Settembre e che allora s'apriva tra bassi muri tranquilla come una strada di Ferrara, parranno adeguato commento queste parole del Melville: «Di là a Porta Pia, alla fontana del Mosè. Non male. Un bue che s'abbeverava; intorno una gran quantità d'orci... Quantità di terreno non costruito entro le mura di Roma. Silenzio e solitudine di lunghe strade di ciechi muri di giardini». Per quanto le condizioni sociali di Roma rilevate da Hawthorne e da altri viaggiatori di paesi «progrediti» fossero allora deplorabili e la città fosse mezza rovina, mezza villaggio (sporco) e meravigliosi giardini di signori, come non rimpiangere quel fascino che aveva allora la città, che grazie alla sua stessa fatiscenza era riuscita a una convivenza perfetta con le rovine? A un'altra di quelle fotografie si può raccostare quest'osservazione: «Solitudine del luogo presso Porta San Giovanni. Camminato lungo le mura esternamente. Solitudine e silenzio. Passato dinanzi a porte murate. Passato dinanzi alla porta per cui entrò Totila: perfetto silenzio di tutte le cose. I giardini fuori le mura». La guida del Murray del 1850, che fu certamente quella che usò Melville, osserva a pagina 302 a proposito della Porta San Giovanni: «Interamente moderna, costruita da Gregorio XIII nel Cinquecento. Accanto a questa porta è l'antica Porta Asinaria, fiancheggiata da due torri tonde di mattoni. Adesso è murata, ma è una rovina molto pittoresca. È me-

morabile come la porta per cui Belisario entrò in Roma. Fu anche la scena del primo ingresso di Totila». È curioso notare come lo stile ellittico del Melville talora induca il suo moderno editore, il Weaver, a colossali granchi. Per esempio questa nota: «Sala degli Animali (ai Musei Vaticani) — Lupo e pecora», sebbene ricorra anche poche pagine dopo: «Sala degli Animali — Lupo e agnello, zampa alzata, lingua — vello», non lasciando dubbio alcuno che il Melville pensa ai gruppi d'animali scolpiti, è così commentata dal Weaver: «Is Melville intending a pronouncement upon his host? Earlier he had written in Naples: 'Mr. R. (cioè Rouse) a little queer at dinner. His sister affable'». Per un incredibile malinteso il commentatore identifica il lupo con Mr. Rouse, *a little queer*, dunque ... simile a un lupo, e con una sorella *affable*, dunque simile ad agnello. Quali che siano i meriti del Weaver per aver dato alla luce questo diario del Melville, si può dubitare se egli fosse proprio qualificato a commentarlo, leggendo tale nota o quella che troviamo poche pagine dopo a proposito della chiesa di San Pietro in Montorio. Scrive Melville: «Flagellation of Piombo». Il Weaver nota a Piombo: «The painter, and not the victim»; come se al lettore potesse venire in mente che un tal Piombo fosse flagellato! Del 3 marzo è una tipica nota sulla Beatrice Cenci: «Mi son recato a Palazzo Barberini (veramente il diario ha: Palazza Barberini, o così lo trascrive il Weaver) a vedere la Cenci — Espressione di sofferenza intorno alla bocca — (aspetto d'innocenza che conquide) che non si coglie in nessuna copia o stampa». Il ritratto di Guido Reni doveva ossessionarlo: in *Pierre*, libro XXVI, leggiamo: «la più dolce e commovente, ma anche la più spaventosa di tutte le teste femminili: La Cenci di Guido... l'impressione di fantastica anomalia che si prova a vedere una creatura così dolcemente e seraficamente bionda, velata sotto il duplice crespo nero dei due più terribili delitti che si possano perpetrare nell'umano consorzio: l'incesto e il parricidio». E in *Clarel*, vol. II, il Melville s'indugia a osservare l'indicibile aspetto della bocca della figura di Guido, un aspetto che si perde nelle copie, quasi che i copisti l'attenuassero perché lo trovavano insostenibile: un tremito di minute pene nelle deboli labbra gonfie:

He wore that nameless look
 About the mouth — so hard to brook —
 Which in the Cenci portrait shows,
 Lost in each copy, oil or print;
 Lost, or else slurred, as 'twere a hint
 Which if received, few might sustain:
 A trembling over of small throes
 In weak swoll'n lips, which to restrain
 Desire is none, nor any rein.

Tra le chiese, lo colpisce « la piccola gemma di chiesa nella strada che mena a Porta Pia — le gemme — i cherubini che guardan giù dalla cupola — i marini preziosi ». Il commentatore non lo dice, ma si tratta di Sant'Andrea al Quirinale. Trova la Via Appia poco dignitosa per la sua angustia, osserva la tomba detta Casale rotondo, con gli ulivi sulla cima, e appunta un epigramma: « Sown in corruption, raised in olives »; « seminato nella corruzione, risorto in ulive ». Ha un occhio fine per i contrasti. Così a San Paolo fuori mura osserva: « Magnifico. Malaria tra le dorature. Costruzioni contro la Natura ». È del 13 marzo questo quadretto di Villa Borghese: « Bella giornata. Al parco di Villa Borghese. Sua gran bellezza. Squisiti e ricchi odori di cespugli e di alberi. Alloro, ecc. La villa chiusa, statue viste attraverso le sbarre. Silenzio ed incanto ».

Per Civitavecchia e Pisa il Melville si recò a Firenze dove giunse la sera del 23 marzo. Le visite a Pitti e agli Uffizi non provocano commenti degni di rilievo; ma ecco quel che differenzia Melville dall'ordinario visitatore. Al Museo di Storia Naturale nota i preparati anatomici e « the Sicilian's Work », cioè la cera dello Zumbo (il Weaver non fa nessuna nota a questo proposito). Ed entra in particolari:

N. 1. Interno della custodia di vetro: archi rotti — uno scheletro gittato sotto un arco — testa d'una statua — espressione morta — corona e scettro tra le ossa — medaglioni — la Morte con la falce — nell'atto d'indicare — scheletri e utensili a catafascio. Orribile umiliazione. Un crepaccio mostra templi rovinati e una piramide.

N. 2. Camera a volta — mucchi — tutti i colori dal verde cupo al tané — tutto in rovina — ossa che si staccano — madri bambini vecchi, mucchi aggrovigliati. Uomo con panno sul volto che porta giù un altro corpo il cui color tané contrasta col verde putrido.

N. 3. In una rovina a mo' di caverna. Superbo mausolco come di papa, il coperchio tolto mostra scheletro e putridume. Sarcofago romano — gioiosa processione trionfale — sopra vi è gittato un corpo putrido — inferriata — topi, vampiri — insetti — fanghiglia e stillicidio di corruzione. — Un moralista, questo siciliano.

Codesta descrizione del contenuto delle tre spaventose teche di cristallo non è lunga come quella dei Goncourt, ma è fuori d'ogni proporzione in confronto a quanto il Melville dice di tutte le altre opere d'arte che ha visto, per le quali si limita spesso al nome o a pochi aggettivi. Si reca subito dopo a Pitti e nota: « Transizione della splendida umanità della Galleria al Siciliano ». Ma dei due termini del contrasto, la tenebra e la luce, certo la tenebra attirava il Melville non meno, se non di più. Come scriveva il Flaubert in quegli anni: « Il ne faut pas oublier les latrines, surtout les latrines ».

Un'altra opera curiosa è ricordata nel diario del Melville. Il primo aprile è a Padova, e tra le varie note troviamo questa: « To the (parola illeggibile, dice il Weaver) palace to see the "Satan & his host". Fine attitude of Satan. Intricate as heap of vermicelli ». Il Weaver crede che il Melville « is pretty certainly referring to Giotto's *Last Judgment*. On the entrance wall of the chapel of the Madonna dell'Arena ». Ma il Melville parla della cappella dell'Arena solo più sotto, e la località « palazzo » anziché « chiesa » avrebbe dovuto mettere in guardia il commentatore. Si tratta invece della Caduta degli angeli ribelli di Agostino Fasolato al Palazzo Papafava (e Papafava è certamente il nome che il Weaver non è riuscito a decifrare). Il Fasolato ripete in una materia più ardua, un blocco di marmo, i capolavori della plastica in avorio di artisti tedeschi: sessanta figurette ricavate da un solo blocco di marmo, sgambettanti e serpentine proprio come un mucchio di vermicelli, secondo che annota il Melville.

A Venezia, dove arriva il primo d'aprile, il Melville ammira naturalmente quella pubblica sala da ballo che è Piazza San Marco: « No place like the St. Marks Square for enjoyment. Public ball rooms — no hours. Lights. Ladies taking refreshments outside. (In morning they breakfast on sunny side). Musicians. Singers. Soldiers, etc. etc. Perfect decorum. Fine architecture. » Ammira il rivestimen-

to di marmi imitante la stoffa nella chiesa dei Gesuiti, paragona i Giardini alla Battery di New York, ed è impressionato dalla chiesa degli Armeni nell'isola che ad essi s'intitola. « Attraverso all'erbosa laguna al convento degli Armeni. Ammirevole luogo di ritiro dal mondo, addormentato nella calma laguna, il Lido come un frangionde contro il tumultuoso oceano della vita... La cappella... Superbi abiti sacerdotali, soffusi dalla prodigiosa luce che penetra dentro dalla splendente laguna attraverso alle finestre velate da seta rosea. Canti, oscillare d'incensieri d'argento — una nuvoletta d'incenso per ogni astante. Grande opulenza d'effetto... L'approccio, l'insensibile scivolare tra l'erba accostandosi. Odore d'incenso stantio caratteristico di queste vecchie chiese. Solo oggi ho scoperto questo — la sua causa ». Le veneziane: « Quantità di belle donne. La carnagione calda delle donne del Tiziano era copiata dalla natura, dopo tutto. D'un bruno chiaro, ricco, dorato. Lineamenti netti, come in un cammeo... In questi calmi giorni estivi (il tempo doveva essere eccezionalmente mite perché Melville parli di giorni estivi al principio d'aprile) le belle veneziane galleggiano in pieno fiore come ninfee ». Il serpeggiare del Canal Grande lo fa pensare al Susquehanna; San Marco nella luce del tramonto coi suoi mosaici dorati e le guglie gli pare un *holyday affair*; « come se il Gran Turco avesse piantato il suo padiglione per un giorno d'estate; ottocento anni! L'interno, affreschi, marmi, per la grande età, sembra una decorazione murale di vecchi saponi — hanno un aspetto untuoso. Hanno subito abbondantemente i vapori delle vecchie devozioni come i refettori quelli dei vecchi pranzi ». E conclude su Venezia: « Meglio essere a Venezia in un giorno di pioggia che in altre capitali in una bella giornata ». Il 6 aprile partì per Milano, il cui Duomo gli parve *more satisfactory* di San Pietro; a Torino, che gli parve più regolare di Filadelfia, ammirò il decoro di operai e altre persone umili che facevano la loro frugale colazione in caffè eleganti; a Genova le finte architetture dipinte sulle facciate delle case lo fanno pensare ai vantaggi del fingere la virtù raccomandato da Machiavelli: trova che il modo di acconciarsi il capo delle donne genovesi è un'ottima ricetta per far sembrare leggiadra una donna senza attrattive; una passeggiata intorno alle fortificazioni lo riempie di meraviglia: il paesaggio de-

solato tra i forti solitari e distanti gli fa immaginare di trovarsi nel campo trincerato di Satana, fortificato contro gli arcangeli, con baluardi a picco sul mare e archi gettati attraverso gole di una solitudine come quella dei *glens* scozzesi. Alla fine del diario troviamo alcuni abbozzi di saggi. «Soggetti per affreschi romani»: tutti ispirati a quell'emblematica moralista che era in fondo alla tradizione puritana. Così i cipressi di Villa d'Este sussurrano come le Parche di Michelangelo; «dal Tartaro a Tivoli non son che uno o due passi»; «il ritratto di Beatrice Cenci», e infine: «Sisto V e i suoi obelischi sorti dal popolo. Che cosa voleva dire esser papa in quei giorni. Niente democrazie. L'unico modo di salire all'eminenza — e una malvagia eminenza. Che cosa fece per essere questo». Progettava anche un volume sul Vaticano, con temi come il contrasto tra il busto di Tito e quello di Tiberio, l'amarezza e il Mar Morto, i soliti cipressi di Villa d'Este e le Parche, e a conclusione «Dolce Niente» («Sung softly»).

Mi sono dilungato sulle impressioni del Melville perché il *Journal up the Straits* non è così accessibile come altri libri di viaggi in Italia. Assai comune invece, sebbene non ve ne sia alcuna edizione moderna, il volume dello Story, *Roba di Roma*, che presenta una pittura quasi idillica in confronto a quella del Hawthorne e a quella, francamente caricaturale, del giornalista inglese George Augustus Sala, per non parlare della deliberata presentazione umoristica di Mark Twain negli *Innocents Abroad* (1869). Non che lo Story sia cicco agli inconvenienti della Roma ottocentesca, ma trova una scusante: la pulizia meticolosa è monotona, non si accorda col pittoresco: «Nature is not neat, - Poetry is not formal, - and Rome is not clean». E ribadisce: «Era sporca, ma era Roma, e per chiunque ha vissuto a lungo a Roma perfino il suo sudiciume ha un fascino che la pulizia di nessun altro posto ha mai posseduto... Ma l'imbrattamento e le macchie che molti chiamano sudiciume io lo chiamo colore, e la pulizia di Amsterdam rovinerebbe Roma pel vero artista. L'economia e la pulizia eccessiva sono malauguratamente in guerra col pittoresco». «Nessuno vive a lungo a Roma senza amarla», e *Roba di Roma* è un libro d'amore, a cui si possono permettere anche certe ingenuità, come quella di trovare i pifferari

che scendevano dall'Abruzzo a suonare la loro novena davanti a ogni tabernacolo di Roma, « un quadro che ogni artista desidera di dipingere ». E in fondo al volume dava lo spartito musicale di quel canto dei pifferari che a lui pareva così poetico, mentre al Sala, e a molti di noi moderni (poiché quelle discese di pifferari son ricomparse, probabilmente a istanza di qualche organizzazione turistica) sembrano una lagna da non finire.

Resterebbe da parlare di William Dean Howells che molto soggiornò in Italia e molto conobbe della letteratura italiana, al punto di subire l'influsso di Goldoni in cui egli vedeva una specie di puritano raggentilito, e perciò « quasi un americano »; e soprattutto di Henry James, che tra il 1872 e il 1880 visse in parte in Italia e in parte in Francia. Ma l'argomento vorrebbe più spazio di quello che io non possa ora dedicargli. Molti dei romanzi e delle novelle di James hanno per sfondo l'Italia, soprattutto *Roderick Hudson* (1876), *Daisy Miller* (1879) e *The Portrait of a Lady* (1881), che appartengono tutti al suo primo periodo. È da queste opere narrative, dai vari tipi di americani che egli fa muovere contro lo sfondo della scena italiana, soprattutto Firenze e Roma, che si ricavano le sue reazioni all'ambiente italiano, più che dal suo libro di viaggio *Italian Hours*. Il James parla soprattutto di Firenze e di Venezia, e nel suo saggio su Venezia parla di « ore squisite, avvolte nella luce e nel silenzio, averle conosciute una volta vuol dire possedere sempre un terribile modello di godimento ». Ma già in questa frase « un terribile modello di godimento » si insinua quel sospetto che farà pronunciare a Roderick Hudson quelle parole che riportavo dappprincipio: « Portatemi via da questa terribile Italia dove ogni cosa mi deride, mi rimprovera, mi tormenta e mi clude. Via da questa terra di bellezza impossibile! ». Ché per l'anima puritana (e tale è rimasta in fondo anche l'anima di americani moderni che si atteggiavano a spregiudicati, come Eleanor Clark nel suo *Rome and a Villa*) nella bellezza c'è sempre un sospetto di tentazione diabolica, d'inquinamento morale. È così che l'Italia di alcuni romanzi del tedesco Thomas Mann è la stessa di quelli del Hawthorne e del James. La malaria di *Daisy Miller*, il colera della *Morte a Venezia*: la malattia fisica è come il simbolo d'un'impurità morale.

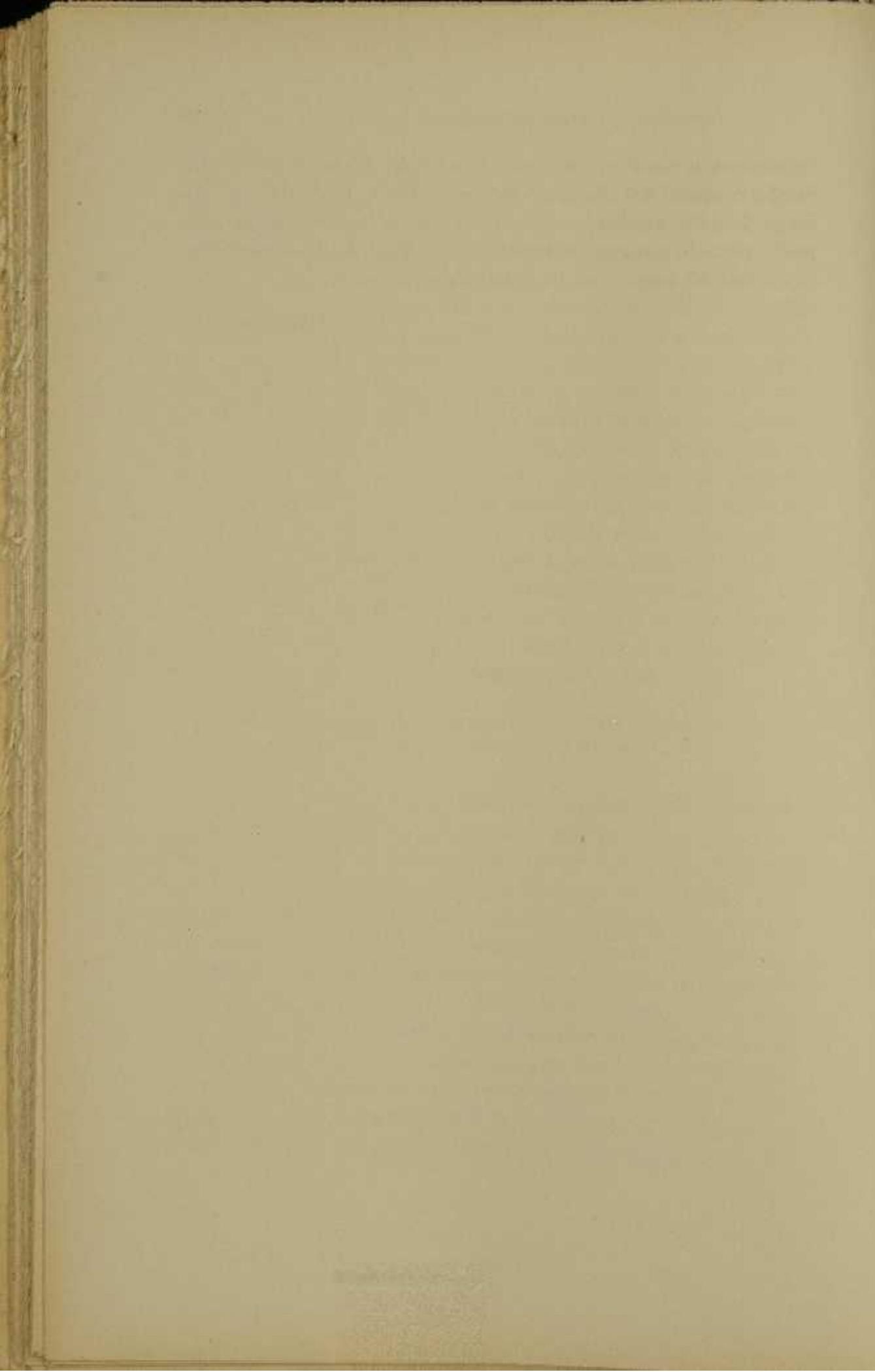
Henry James, che dappprincipio crede di vedere il suo ideale artistico incarnato nell'opera di D'Annunzio, e la esalta al di là di quanto abbian fatto i nostri stessi critici, in un lungo saggio dell'aprile 1904, a un certo momento sente le sue delicatissime nari offese: « Ci sentiamo alla presenza d'una singolare nota falsa, e ne cerchiamo ansiosamente la causa, come una persona che con una candela in mano va in giro per la stanza cercando di trovare una fuga di gas. L'odore ci assicura che una fuga c'è; ma com'è possibile che ci sia, fra tante rose, gigli e fiori di melograno, tra tante essenze e fragranze? Ma ad un tratto finalmente la nostra candela fa la scoperta, accompagnata dallo scoppio con cui la fuga di gas prende fuoco. Non vi è più dubbio, la fuga di gas c'era ed era il prodotto d'un elemento positivo di volgarità ». La volgarità di D'Annunzio sarebbe data dalla « mancanza del senso dei valori »: il poeta fa centro della sua rappresentazione estetica l'amore sessuale. Scoperta fatale per un puritano. In fondo il sentimento dei protestanti nei confronti della Bellezza l'aveva formulato una volta per sempre il vecchio Spenser quando nella *Faerie Queene*, sulle orme del Tasso, fa distruggere a Sir Guyon il luogo di delizie dell'incantatrice Acrasia:

But all those pleasaunt bowres, and Pallace brave,
Guyon broke downe with rigour pittlesse.

In fondo all'anima di ogni protestante, si chiami egli Hawthorne o James o Thomas Mann, s'annida un piccolo Guyon. Ammiri e lodi pure la Bellezza, tenti pure di ripetere col Keats: « Beauty is Truth ». Il piccolo Guyon ribatte: « Beauty is Sin »; l'elogio è né più né meno che una condanna a morte. « Ammira, ammira », dice Hawthorne, James, Mann, e il piccolo Guyon sussurra: « Distruggi, distruggi ». Parrà una conclusione un po' severa, ma si rifletta che questa messa in stato d'accusa della bellezza, frutto di una corrosiva critica religiosa, comincia coi drammaturghi elisabettiani, che furtano il peccato in ogni forma leggiadra, si precisa in Milton che dà a Satana il seducente aspetto d'un angelico Prometeo, e procedendo per gradi più e più sottili di crudeltà, finisce nel genere di terrore metafisico di un Hawthorne e di un James, nell'orrore del-

l'innocenza invasata dal demonio. Pearl nella *Scarlet Letter*, i due bambini invasati nel *Turn of the Screw*. Ciò richiederebbe un più lungo discorso; ma basti notare che a codesto discorso offrono non poche pezze d'appoggio le impressioni italiane degli scrittori americani dell'Ottocento a cui ho dato una rapida scorsa.

MARIO PRAZ



MARK TWAIN ALLA SCOPERTA DELL'EUROPA: *THE INNOCENTS ABROAD*

La scelta che nel 1865 alcuni giornali americani fecero di Mark Twain quale corrispondente al seguito della crociera in Europa e in Terra Santa del Quaker City, doveva dimostrarsi eccezionalmente felice. Due anni dopo, la pubblicazione in volume delle lettere da lui inviate ai giornali, si trasformava in uno dei maggiori successi della letteratura americana e lo scrittore diventava di colpo una vera e propria celebrità sulla scena contemporanea¹.

Appare significativo che Mark Twain, il quale in precedenza si era rivelato come autore di racconti umoristici 'western', in primo luogo con il notissimo «The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County», trovasse l'occasione per esprimere le sue capacità e la sua personalità di scrittore tanto genuinamente americano, in un confronto con l'Europa.

Il momento era propizio per un confronto del genere, soprattutto se affidato a lui, infatti, già verso la seconda metà del secolo aveva avuto inizio quel pellegrinaggio degli americani alla volta dell'Europa che non si sarebbe più arrestato, sino a diventare il cosiddetto turismo di massa dei nostri giorni.

Le corrispondenze di Mark Twain, e poi il libro che le raccoglieva, si rivolgevano appunto al grande pubblico degli americani che nella loro scoperta dell'Europa volevano avvicinare quel patrimonio di cultura e di tradizioni che ovviamente mancava al loro paese, ma allo stesso tempo aspiravano ad una affermazione del proprio modo di vita e di quanto in America aveva prodotto una

¹ Il libro non era tuttavia una semplice ristampa delle corrispondenze scritte per il *Daily Alta California* di San Francisco, il *Tribune* e lo *Herald* di New York. Mark Twain curò l'edizione di *The Innocents Abroad*, riscrivendone alcune ed eliminandone altre. La parte dedicata alla Francia fu ampliata e anche circa una metà dei 'capitoli italiani' era nuova. Vedi: DE LANCEY FERGUSON, *Mark Twain: Man and Legend*, Indianapolis, 1943, pag. 136 e G. C. BELLAMY, *Mark Twain as a Literary Artist*, Oklahoma Univ. Press, 1950, nota pag. 245.

civiltà nuova e indipendente, fiera delle sue energie tutte rivolte all'avvenire.

Quasi tutti i principali scrittori americani del XIX secolo ci hanno lasciato le loro testimonianze sull'Europa, affidando a *journals* e *notebooks* le loro esperienze di ordine pratico e spirituale; basterà ricordare tra i maggiori in senso assoluto, Melville, Hawthorne, e il più compromesso di tutti, Henry James. La differenza tra le risposte date da questi scrittori all'Europa e quella di Mark Twain, consiste nel fatto che nelle prime il peso ad esse conferito dalla loro particolare 'nazionalità' sarà sempre per noi un motivo di interesse, ma non quello dominante; Mark Twain, invece, si dispone nei confronti del Vecchio Mondo, e in *Innocents Abroad* attua il suo incontro con esso, in primo luogo come americano e in ogni occasione il suo 'innocent' tiene a dimostrarsi veramente tale.

Lo spirito 'yankee' che affiora in tutte le pagine del libro rappresenta l'esaltazione di un carattere nazionale che, rilevato dapprima con intenti umoristici o di critica, venne col tempo assunto dagli americani medesimi come uno dei più espressivi del proprio tipo umano². Nello 'yankee', accanto ai difetti, prendevano risalto alcune qualità positive delle quali era lusinghiero potersi vantare: comprendevano lo spirito pratico, l'intraprendenza, l'indipendenza di giudizio, la sincerità, l'innocenza. L'innocenza, che ha lasciato una traccia di sé in tanta parte della letteratura americana, Mark Twain l'attribuisce a se stesso e ai suoi pellegrini dichiarandola già nel titolo del libro.

Una particolare dote del genio letterario twainiano, consisteva nella disposizione a dar voce agli atteggiamenti più tipici del 'common people' americano, nella sua adesione ai temi destinati a trovare in esso maggior rispondenza. Nelle sue opere è costante l'adozione di numerosi elementi del patrimonio folkloristico e dialettale, come ad esempio il 'western humor', e in *Innocents Abroad* si ritrovano gli accenti del popolare e vecchio 'contrast' tra americani ed europei. Tutto questo non era frutto di premeditazione,

² Per il sorgere del personaggio dello 'yankee' e per la letteratura che lo riguarda, v. CONSTANCE ROURKE, *American Humor*, New York, 1931.

bensì la spontanea manifestazione del sentire profondamente americano dello scrittore, confermato pure, a nostro avviso, dall'eco che i suoi libri sapevano suscitare nel pubblico americano, il quale dimostrò sempre la sua predilezione per lo scrittore. La vita stessa di Twain, specialmente quella degli anni giovanili, che si presta così bene ad essere trasformata in leggenda, come si prestò allo scrittore per la sua trasfigurazione letteraria, può veramente essere considerata un modello della formazione e della esistenza di una larga parte della società americana del suo tempo. Con Twain prendeva il suo posto nella letteratura americana un personaggio del West, quella parte occidentale del continente verso i cui orizzonti la nazione americana si era da poco spinta e dalla quale traeva nuovi impulsi e ricchezze. Una vita dunque, così ricca di sapore americano, così indicativa, che non si può fare a meno di concordare con il DeVoto³ quando pone in rilievo una suggestiva affinità fra Lincoln e Twain: «La stessa identità, la stessa organizzazione della personalità che fecero di Lincoln l'artefice della nostra unità continentale, fu quella che fece di Mark Twain un grande scrittore». E grande scrittore americano, bisogna intendere.

Di Twain conosciamo il dichiarato e deliberato proposito di scrivere per il 'common people' ('the bigger game... the masses' e non quindi 'the thin top crust of humanity', per usare le sue stesse parole), e ciò suggerisce una considerazione che investe tutta l'opera sua, non solo gli *Innocents Abroad*. Nel 'common people', lo scrittore vede l'America, così come la riconobbero Lincoln e Whitman. È a questi americani comuni che egli intende parlare, non perché la sua arte sia 'for the belly and members only', come con troppa modestia dice in una lettera, o perché egli sia realmente 'the Philistine's laureate', ma perché, sentendosi più vicino a costoro, gli sembra giusto e naturale che la sua arte si rivolga ad essi.

L'interesse dei suoi contemporanei per l'Europa era accompagnato e incoraggiato da tutta una letteratura, per così dire specifica, di *travel-books*, i quali per la maggior parte si erano fissati in un cliché, dove nulla si allontanava dalla più risaputa convenzionalità.

³ V. B. DEVOTO, 'Introduction' a *The Portable Mark Twain*, New York, 1946.

Anche gli altri umoristi non si erano lasciata sfuggire l'opportunità di raccontare le loro visite all'Europa, e la loro prima e più spontanea reazione in chiave comica colpiva quelle forme di ammirazione incontrollata o addirittura di esaltazione per l'arte europea e le antichità, da cui si faceva travolgere una parte dei turisti americani, dietro la guida dei libri di viaggio 'ufficiali'. Analogamente, in *Innocents Abroad*, questa categoria di pellegrini fa più volte le spese dell'umorismo di Twain.

The Innocents Abroad si inserisce dunque in una serie di libri di viaggio di assunto serio o umoristico che lo precedono e lo seguono. La diffidenza verso l'Europa, il proclamato buon senso, l'orgoglio nazionale che vi si dichiarano, sono presenti pure negli altri libri umoristici. I passi di *Innocents Abroad* che vengono più comunemente citati sono proprio quelli dove l'umorismo *yankee* di Twain si esercita sull'arte europea o quelli dove la sua spregiudicatezza nei confronti di ciò che dovrebbe essere consacrato dalla tradizione raggiunge gli effetti più esilaranti.

Se ci è sembrato utile al nostro fine notare che lo spunto iniziale e vari accenti di *Innocents Abroad* non sono del tutto originali, è perché a volte quest'opera è presentata come un isolato esempio di reazione americana all'Europa.

Tuttavia, per le ragioni già accennate, Twain rimane, tra gli scrittori contemporanei, il più qualificato ad esprimere nel suo incontro con l'Europa, i caratteri propri dell'abitante del Nuovo Mondo; pertanto il suo particolare atteggiamento verso l'Europa è l'aspetto del libro destinato ad accentrare su di sé l'attenzione di chi lo prende in esame. E in realtà non si potrebbe trascurarlo senza privarsi di un elemento essenziale per la valutazione dell'opera. Tale interesse, inoltre, andando in un certo senso al di là del libro stesso, stimola a tentare una definizione più ampia del rapporto America-Europa, che si rivela nel secolo scorso non meno ricco di implicazioni che nel nostro.

Detto questo, ci pare indispensabile aggiungere che su un piano più strettamente letterario, *The Innocents Abroad* si presta a molto di più che a una semplice ricerca sul famoso atteggiamento iconoclasta dell'autore: esso merita soprattutto di essere preso in consi-

derazione per quello che ci può dire sull'arte di Mark Twain, non solo 'innocent', ma in primo luogo scrittore. Infatti, ora che sono superate le cause contingenti che contribuirono al successo di quest'opera, un gran numero di pagine del libro vive ancora per la validità dell'espressione che lo scrittore seppe dare alle sue reazioni.

* * *

Nel libro è possibile indicare alcuni motivi, o temi, che modulati secondo l'occasione, ne costituiscono il sostegno; sono quelli che conferiscono all'opera la sua individualità, attraverso la loro aderenza all'inconfondibile personalità dello scrittore e dell'uomo. L' 'humor' stesso, che è il mezzo principale con cui Twain affronta la realtà, è impiegato con una grande varietà di toni.

Sarebbe quindi del tutto insufficiente considerarlo limitatamente alle battute celebri per la loro irriverenza: infatti esso si esprime mediante la semplice *gag*, a volte anche piuttosto grossolana, e l'uso della tecnica del *tall-tale* o del racconto comico *western*; esso va dal *burlesque* inteso come parodia della storia passata, agli accenti più amari ove traspare la concezione moralistica di Twain, la sua volontà di riforma nei confronti degli uomini o delle istituzioni.

L'*humor* che potremmo definire di tono discorsivo, e più facile, rivela il *lecturer* comico, padrone di ogni risorsa del mestiere atta a suscitare il riso con una rapida battuta, con un indovinato giro di frase. È un genere di umorismo essenzialmente orale e possiamo immaginare a quali effetti si prestasse trattato da un abilissimo conversatore quale era Twain. Riportato sulla pagina, esso perde necessariamente molta della sua comunicativa e questo accade soprattutto quando Twain se ne serve nei momenti di stanchezza, ripiegando su un repertorio comico di cui egli conosceva ogni particolare, ma che non sempre è riuscito a sfuggire all'invecchiamento.

Su questo umorismo è intessuto, tra gli altri, l'insistito motivo delle guide, rappresentanti una ineluttabile persecuzione inflitta al povero turista.

Anche la riproduzione del loro inglese approssimativo o i tentativi di parlare o scrivere il francese da parte degli americani, sono

spesso inseriti a ravvivare una pagina, e si sa quale orecchio sensibile avesse Twain nel rendere i vari linguaggi e dialetti.

Egli introduce nel libro anche una narrazione (ci riferiamo al racconto del giovane avvocato Oliver⁴, in cui l'*humor* della frontiera gioca sull'*understatement*. E a questo proposito si ricordi come l'*understatement*, che sta all'estremo opposto dell'altra caratteristica principale del racconto *western*, l'esagerazione, sia una delle tecniche passate dall'umorismo del folklore all'umorismo americano in genere, una tecnica alla quale ricorre tuttora frequentemente la letteratura umoristica contemporanea in America, e non solo quest'ultima.

Tipico dell'umorismo americano del secolo scorso è pure l'impiego del personaggio che rappresenta il *fool*, e cioè il tipo credulone e quasi commovente nella sua sprovvista semplicità. Twain si compiace spesso di attribuirsi la parte dello sciocco e si immedesima con un gusto particolare nel suo personaggio quando si vede costretto a ingoiare le più grosse assurdità che le guide gli ammanniscono.

Come classico esempio, si può citare il lungo 'ragionamento' sulla colonna che nella Chiesa del Santo Sepolcro a Gerusalemme, dovrebbe indicare il centro della terra:

If even greater proofs than those I have mentioned are wanted, to satisfy the headstrong and the foolish that this is the genuine center of the earth, they are here. The greatest of them lies in the fact that from under this column was taken the *dust from which Adam was made*. This can surely be regarded in the light of a *setter*. It is not likely that the original first man would have been made from an inferior quality of earth when it was entirely convenient to get first quality from the world's center. This will strike any reflecting mind forcibly. That Adam was formed of dirt procured in this very spot is amply proven

⁴ Per i riferimenti e le citazioni ci serviamo dell'edizione in 2 voll. pubblicata da Harper & Bros., New York, London.

Il giovane avvocato Oliver è presentato dall'autore come eccezionalmente tollerante verso tutti i più gravi disagi che ha dovuto affrontare durante un viaggio alla volta dei distretti minerari del Nevada. Giunto al campo, Oliver viene una notte ripetutamente disturbato mentre scrive dei versi, il che lo porta infine all'esasperazione; ma la prima ed unica protesta che Twain gli pone sulle labbra, suona: « This thing is growing monotonous! ».

by the fact that in six thousand years no man has ever been able to prove that the dirt was not procured here whereof he was made⁵.

Poco più avanti non ci viene risparmiato neppure il compianto sulla 'tomba' di Adamo:

The tomb of Adam! How touching it was, here in a land of strangers, far away from home, and friends, and all who cared for me, thus to discover the grave of a blood relation. The unerring instinct of nature thrilled its recognition... I leaned upon a pillar and burst into tears... Noble old man — he did not live to see me — he did not live to see his child.

Al *burlesque*, Twain fa più volte ricorso per una ricostruzione del passato in termini moderni, e la visita al Colosseo è una buona occasione per offrirci un manifesto pubblicitario degli spettacoli circensi e la critica dello spettacolo stesso, redatta con lo stile dei critici drammatici; a proposito dei quali non rinuncia a osservare:

I have been a dramatic critic myself, in my time, and I was often surprised to notice how much more I knew about Hamlet than Forrest did; and it gratifies me to observe, now, how much better my brethren of ancient times knew how a broadsword battle ought to be fought than the gladiators.

Twain ci narra anche la famosa vicenda di Abelardo ed Eloisa con uno spirito estremamente positivo, ben determinato a spogliare « the cool-hearted villain » e la storia del suo amore per Eloisa di tutto il fascino, e la retorica, che nei secoli hanno fatto versare 'cateratte' di lacrime agli animi romantici.

Non manca neppure un bollettino del mercato delle schiave a Costantinopoli, steso secondo le formule di Wall Street.

Il *burlesque* si presta assai bene all'atteggiamento anticonvenzionale dello scrittore e nella parodia risuona sempre una nota di buon senso *yankèe*. In alcuni di questi *burlesques* e in particolare nella leggenda medievale del Conte Luigi⁶, si preannunciano i motivi

⁵ Vol. II, pag. 306 e segg. Per altri esempi di questo motivo, v. vol. II, pag. 28, pag. 132.

⁶ Vol. I, pag. 210.

del *Connecticut Yankee in King's Arthur's Court* e le idee che Twain esprimerà sulla storia e sugli aspetti sociali di essa. Inoltre, il motivo del *burlesque* non è per Twain solo un pretesto per esibire la sua abilità parodistica, ma è anche un mezzo per avvicinare il passato al presente, nella convinzione che i sentimenti fondamentali dell'uomo sono sempre stati uguali e li possiamo osservare, apprezzare o condannare in tutti i tempi.

Il tempo e gli immaginari spostamenti in esso, la sovrapposizione delle epoche, esercitavano un forte richiamo su Twain. Il suo *yankee*, onesto capo officina di Hartford nel Connecticut, si risveglierà il 19 giugno dell'anno 528, alla Corte di re Artù; in *Innocents Abroad* Twain conclude invece le pagine dedicate alla visita delle rovine di Efeso, narrando la storia dei sette dormienti che tornano nella loro città dopo un sonno durato duecento anni.

In questo caso, nonostante il tono iniziale, non ne risulta un *burlesque*. Si direbbe che Twain, in tale narrazione, che dichiara di dedicare ai bambini, si sia piuttosto sentito attratto dal desiderio di riprendere un motivo reso celebre in America da Washington Irving. Sembra che lo scrittore voglia proprio giocare sugli echi che il racconto non può mancare di suscitare e non voglia staccarsi dal racconto tradizionale; a tal punto che abbiamo un insistito parallelismo con il «Rip Van Winkle», un evidente compiacimento nel servirsi di un ritmo narrativo così semplice e familiare⁷.

Proprio dell'*humor* di Twain è l'accostamento ad espressioni convenzionali di un aggettivo insolito e imprevedibile che ne capovolge il senso; poche parole poste alla fine di una frase che nel suo tono generale è seria, ottengono l'effetto di distruggere tutto quello che viene prima, come se lo scrittore non avesse resistito alla tentazione di farci capire quello che veramente pensa.

⁷ V. vol. II, pag. 143.

In Rip Van Winkle si ha: 'The very village was altered, it was larger and more populous. There were rows of houses which he had never seen before...'

Twain dice: 'but see how the city hath stretched abroad...'; Rip 'found the house gone to decay', le case dei dormienti di Efeso 'seemed old and mean'; 'he now hurried forth', 'they ran to the doos...'

Rip chiede: 'Where's Nicholas Vedder?' e i dormienti: 'Where are Dionysus and Serapion?'; a Rip rispondono 'He is dead and gone these eighteen years' e ai dormienti di Efeso: 'The names ye utter rot upon the tombs...'

Qui gli esempi sono praticamente innumerevoli, ma citiamo ad apertura di pagina: « inspired idiot », « the savage reader », con l'aggiunta: « I only use it because the gentle reader has been used so often that any change from it cannot but be refreshing ». Il soldato sorpreso e ucciso al suo posto di guardia dall'eruzione del Vesuvio, suggerisce a Twain la commossa riflessione che egli rimase al suo posto perché, essendo un soldato, l'istinto guerriero gli proibiva di fuggire, ma abbiamo l'aggiunta: « had he been a policeman he would have stayed also because he would have been asleep ».

Questo modo di procedere, che potremmo definire del 'raffreddamento' (la Bellamy, nel suo libro già da noi citato, usa per esempi analoghi il verbo « to puncture »), è in realtà qualcosa di più di una tecnica. Se, come abbiamo detto, Twain affronta la realtà anzitutto con il mezzo dell'umorismo, questa particolare qualità del suo *humor* ci può dire molto sull'atteggiamento dello scrittore nei confronti della realtà del mondo esterno, delle cose viste e avvicinate per la prima volta, e nei confronti della sua stessa intima e individuale realtà.

Twain ricorre a questo 'raffreddamento' principalmente quando si accorge di essersi lasciato trascinare da quei veri e propri sfoghi d'ira o di indignazione che rendono così spesso incandescenti le sue pagine; vi ricorre quando ha il sospetto di essere stato troppo assoluto nei suoi giudizi o quando il sentimentalismo gli ha preso la mano, il che effettivamente avviene in *Innocents Abroad* come in molti altri suoi libri.

C'è in questa reazione di Twain un pudore, che confina con la sofferenza, di fronte a tutto ciò che è convenzionale, e che essendo per lo più anche falso, egli detesta sopra ogni altra cosa.

D'altra parte, le sue reazioni, è facile intuirlo, rivelano come egli fosse quasi morbosamente sensibile alla realtà, ai suoi molteplici aspetti, affascinanti e patetici, crudeli o ingiusti, e come egli, non tollerando la convenzionalità con cui questi vengono solitamente guardati, ricorresse al distacco creato dal sorriso e dall'ironia per superare a un tempo e il rischio della convenzionalità e il suo troppo acuto sentire.

La personalità di Twain era in realtà molto complessa: essa ospitava senza dubbio quell'« innocent » che, soprattutto per i suoi

atteggiamenti nei riguardi dell'Europa, è lecito considerare il prototipo dell'americano; lo scrittore stesso volle esserlo per vocazione ed elezione, ma Twain non è tutto nell'«innocent»: per accettare di lui un'immagine così semplificata, bisognerebbe lasciare nell'ombra una quantità di problemi e di aspetti che invece trovano il loro posto nel libro.

A proposito di Twain, visto come lo scrittore che, sotto molti riguardi, rappresenta per eccellenza l'America, si può fare la stessa osservazione che per gli scrittori vittoriani, e cioè che i più grandi tra questi non furono mai integralmente vittoriani e che se lo fossero stati, il loro valore non sarebbe così universale.

Anche senza voler applicare a Twain i criteri psicanalitici di cui Van Wyck Brooks si è servito ampiamente nel suo *The Ordeal of Mark Twain* per giungere alle ben note e tanto discusse conclusioni che fanno di Twain quasi un caso di doppia personalità, bisogna tuttavia notare che anche in *Innocents Abroad* è facile registrare una specie di reazione a due facce da parte dello scrittore rispetto a molti dei fatti e dei problemi che si offrono alla sua considerazione.

Spesso i suoi conflitti interiori, le sue difficoltà psicologiche, non solo si dichiarano nelle opere, ma, in un certo senso, e questo è più importante, determinano la struttura e i difetti delle medesime, come appare quando vengano vagliate da un punto di vista letterario. Solo *Huckleberry Finn* è l'opera in cui Twain raggiunge un quasi perfetto equilibrio dei suoi mezzi espressivi.

Sotto questo aspetto, anche *Innocents Abroad* è nella sua essenza un libro disuguale, a cui manca un intimo centro che possa assicurare continuità di tono e di risultati e fornire a Twain una valida prospettiva in cui inquadrare l'Europa.

La disparità dei toni e degli spunti, che vanno dall'umorismo, a sua volta impiegato nelle più svariate forme, alle considerazioni sui paesi visitati, che sembrano dettate da un appassionato di problemi sociali o umanitari, non è solo varietà e non può essere del tutto giustificata dalla origine del libro o dal suo stesso genere di «resoconto di viaggio». La varietà diventa spesso vero e proprio contrasto: nel breve spazio di una pagina si passa dal grottesco al pa-

tetico e il passaggio pare determinato, più che dalla volontà di abbandonarsi alle associazioni dei ricordi o del pensiero (e a volte ciò avviene felicemente), da una impossibilità da parte dello scrittore a trovare una forma che si presti ad esprimere l'intima sua disposizione, anche quando questa è originariamente divisa, in modo unitario.

Si veda come l'*humor* stesso di Twain, si tinga spesso di moralismo, e lo scrittore ha in questo dalla sua parte dei grandi nomi, Swift, per esempio, o Molière; ma si consideri inoltre come, se Twain si sente a disagio di fronte a un problema morale non risolto, la sua preoccupazione moralistica anche sulla pagina rimanga allo stadio iniziale di sentimento o pensiero che, seppur apprezzabilissimo di per sé, non riesce a trasformarsi in un'espressione artisticamente convincente.

Il «moralist in disguise», come Twain stesso ebbe una volta a definirsi, affiora ad esempio pur nella vena leggera che ci dà la pagina dedicata a «Mr. Laura». Twain non apprezza il fatto che nessuno abbia mai preso in considerazione i sentimenti del marito di Laura, che fu costretto a vedere sua moglie cantata ed eternata da un altro che «lavished upon her all through life a love which was a clear waste of the raw material».

Qui Twain si esercita ancora, come ha fatto per Abelardo ed Eloisa, a presentare una storia famosa nel modo più antitradizionale e realistico possibile, ma in più c'è una evidente sottolineatura di carattere morale.

Anche la storia dell'amore del Petrarca per Laura appare, al giudizio di Twain, bene in carattere con quella tradizione europea le cui manifestazioni artistiche non convincono mai del tutto lo scrittore, perché prive, a parer suo, di quella moralità essenziale che egli andava ricercando.

Al Louvre, di fronte alle opere dei grandi pittori, il primo pensiero che lo colpisce è la loro «nauseous adulation of princely patrons», e la stessa reazione egli prova a Firenze contro

the groveling spirit that could persuade those masters to prostitute their noble talents to the adulation of such monsters as the French, Venetian and Florentine princes of two and three hundred years ago.

In *A Tramp Abroad*, Twain riprenderà questo tema, e crediamo che non si possa immaginare una indignazione maggiore di quella che egli sente guardando la Venere del Tiziano, « the foulest, the vilest, the obscenest picture the world possesses... ».

Twain stesso scherza sulla sua dichiarata incapacità a comprendere l'arte del passato; egli non dimentica mai di presentarsi ai nostri occhi come l'americano cui non viene in aiuto una tradizione di cultura, e allo stesso tempo si fa vanto di essere più sincero di coloro che vengono da ogni parte del mondo per fingere di provare davanti all'« Ultima Cena » di Leonardo quello che in realtà non sentono o, come Twain insinua, « non possono » sentire e vedere, con il risultato di risvegliare tutta la spregiudicata irriverenza dello scrittore. Tuttavia, nella maggioranza dei casi, appare evidente che è soprattutto il suo atteggiamento morale ad impedirgli di osservare l'arte europea che incontra nei musei o sulle piazze, con quell'equilibrio che è la prima condizione per giudicare o almeno godere l'arte in genere.

Twain esagera senz'altro la sua indignazione, come esagera la sua incompiensione, a fini umoristici, ma è proprio nel suo umorismo che a volte viene a mancare quel tono rasserenato e rasserenante di cui l'umorismo stesso e qualunque altra espressione letteraria, non possono non avvantaggiarsi.

A Versailles, Twain vede il tavolo a cui Luigi XIV e poi Luigi XV pranzarono con le loro favorite « naked and unattended »: è una semplice annotazione, ma gli serve a indicare quanto riprovevoli fossero i costumi dei re francesi; Twain, rispetto a loro, si sente davvero un puritano.

La descrizione del Can-can è al tempo stesso una critica di questa danza sfrenata in cui il pudore viene messo da parte; tuttavia questa volta l'osservatore ha avuto la meglio sul moralista: « I placed my hands before my face for very shame. But I looked through my fingers ». E poiché il gusto di rendere uno spettacolo così animato ha prevalso, la scena presentataci da Twain è efficacissima: la sua pagina potrebbe essere la trascrizione letteraria di quelle indimenticabili sequenze di Can-can girate dal regista Huston per un film americano di qualche anno fa.

La profusione di reliquie nelle chiese cattoliche muove sempre l'ironia di Twain ed è un'ironia piuttosto bonaria, ma la vista dei poveri ammassati sulle porte delle splendide chiese d'Italia (« a land which has groped in the midnight of priestly superstition for sixteen hundred years ») provoca in lui una reazione così forte da fargli abbandonare ogni riserva ed esclamare, rivolto ai poveri: « Why don't you rob your church? »

Tutte le volte che gli pare di scorgere un'ingiustizia, sociale o morale, e l'Europa gliene presta sovente l'occasione, egli non può rinunciare a sottolinearla e a scagliarvisi contro. Allora, la spinta del sentimento è così forte che persino Twain cade nella retorica.

La critica alla Chiesa Cattolica è uno dei temi ricorrenti nei capitoli dedicati all'Italia. La ragione principale della sua avversione deriva dal fatto che la Chiesa Cattolica, secondo Twain, non ha fatto tutto quello che era in suo potere per migliorare le condizioni del popolo; e lo scrittore protestante, osservando i tesori contenuti nei templi e nel Vaticano, pensa che non le sarebbero mancati i mezzi.

Tuttavia i termini di moralismo, puritanesimo, protestantesimo, riferiti a Twain, non vanno intesi troppo rigidamente; in effetti, egli non è per nessuna chiesa o per nessuna morale particolare, egli vorrebbe solo che l'umanità realizzasse una dignità di vita e di comportamento, ispirandosi ai principî che ogni uomo dovrebbe trovare in se stesso e nel rispetto degli altri.

Lo scrittore non esita a bollare con amara ironia i suoi 'pellegrini' quando questi, per strappare dei *souvenirs* dalle mura di una moschea, calpestano i tappeti da preghiera degli arabi. Egli ci invita a immaginare cosa proveremmo noi cristiani, se qualcuno si comportasse allo stesso modo nelle nostre chiese e conclude: « However, the cases are different. One is the profanation of a temple of our faith — the other only the profanation of a pagan one ».

D'altra parte Twain non esita a riconoscere le grandi prove di abnegazione offerte a Napoli dai domenicani durante il colera e quando ha modo di conoscere la generosa ospitalità dei conventi cattolici in Palestina, trova sincere espressioni per lodare la carità di quei padri.

Nell'osservare i paesi in cui viaggia, Twain si serve di alcuni

criteri, derivanti dal suo sincero interesse sociale per le popolazioni e dal suo animo profondamente democratico, in virtù dei quali egli rimane sempre 'da una parte sola della questione'. Sono questi i principî che troviamo nella Dichiarazione d'Indipendenza e nel loro costante ricorrere servono ad accentuare lo spirito americano da cui il libro è pervaso.

Gli aspetti del vizio e della malavita, conseguenze della miseria, che egli nota a Parigi nel Faubourg Saint-Antoine (e la pagina viene subito dopo quelle che descrivono le magnificenze di Versailles); le condizioni di abbandono e di sporcizia degli abitanti di Civitavecchia; « the rags and riches » che a Napoli procedono a contatto di gomito per le vie animate; l'abbietta desolazione degli infelici di Magdala, attirano gli sguardi dello scrittore e gli suggeriscono appassionate considerazioni.

In *Innocents Abroad* non si trova mai il compiacimento per il colore locale, compiacimento che spesso nasconde un disinteresse per le sofferenze delle popolazioni: c'è, se mai, lo sdegno, quando all'autore pare che queste misere popolazioni non facciano nulla per migliorare il loro stato e ripieghino con troppa rassegnazione sugli espedienti più umilianti, come l'accattonaggio. Ma anche nell'indignazione si sente lo spirito umanitario dello scrittore, ferito da quanto è costretto a vedere.

Quando descrive questi aspetti della realtà, Twain si serve di un realismo quasi esasperato, che non rifugge dal gettare lo sguardo sulle figure o sugli ambienti più rivoltanti, che scruta le piaghe più segrete, come se per mezzo di questo realismo egli volesse meglio imprimere nella mente del lettore il significato di certe scene e farlo partecipe del suo stesso senso di rivolta, che va oltre l'istintiva repulsione verso tutto ciò che è sporco, puzza o è, in un modo o nell'altro, disgustoso.

Qui i monarchi hanno per lo meno la stessa somma di responsabilità della Chiesa Cattolica, poiché ancora meno di questa, hanno saputo assolvere, attraverso i secoli, ai loro doveri verso le popolazioni governate. In più, in Twain, c'è una ben precisa diffidenza ver-

so ogni autorità che si impone per la nascita e non per il merito personale⁸.

Quando Twain riesce a superare il suo primo sentimento di avversione, anche su questo motivo si innestano delle descrizioni valide di per sé, e non solo per il loro contenuto. Si ricordi il ritratto di Napoleone III, « with eyes half closed, and *such* a deep, crafty, scheming expression about them! » e quello del Sultano Abdul Aziz⁹.

Lo stesso si può dire delle pagine dedicate al governo aristocratico dell'antica Repubblica Veneziana, dove « the common herd had no vote and no voice », e su cui il Consiglio dei Dieci gettava la sua ombra sinistra, sebbene, procedendo, Twain si perda nel patetico con la descrizione del Ponte dei Sospiri e delle prigioni del palazzo dei Dogi.

Lo scrittore, che è ben deciso a vedere l'Europa con i propri occhi, senza lo schermo di quello spirito di devozione che certi libri di viaggio vorrebbero inculcare, e che sovente riesce nei suoi giudizi così indipendente come si augura di esserlo, non può tuttavia spogliarsi della sua formazione di americano; questa a volte affiora con atteggiamenti che sono fondamentalmente gli stessi che ancora oggi ritroviamo in certi moderni 'pellegrini' americani, magari nella loro manifestazione più grezza di veri e propri pregiudizi.

Twain ammira tutto ciò che è nuovo, pulito, ordinato. Il miglior complimento che può fare a Odessa è che « it looked just like an American city ». Al contrario, egli nota sfavorevolmente le case alte e buie di Genova e Napoli, la sporcizia delle strade; si scaglia contro il procedere ottuso e burocratico della polizia e la mancanza di organizzazione in genere. Laddove quest'ultima non manca, egli si compiace di rilevarlo, come nel caso delle ferrovie francesi ed italiane, e nei suoi apprezzamenti si sente l'ammirazione degli americani per l'*efficiency* basata sul progresso moderno. Le cifre, i dati lo attraggono sovente e così pure ciò che è grande, imponente, *gigantic*

⁸ Unica eccezione il ritratto dello zar e della sua famiglia; questo perché lo zar si mostra agli ospiti semplice e 'alla mano' e la sua famiglia appare un po' come tutte le famiglie borghesi.

⁹ Vol. I, pag. 120.

è la parola, come nel caso del Duomo di Milano o di San Pietro («the monster church»).

Come avverrà in Terra Santa, luoghi famosi lo deludono per le loro proporzioni relativamente modeste. Il Lago di Como appare allo scrittore «as crooked as any brook, and only from one quarter to two-thirds as wide as the Mississippi», per quanto egli sappia poi ammirarlo, giudicandolo un paradiso di quiete.

L'Arno rappresenta forse la più grande delusione provata in Italia, e di ciò si vendica facendo dell'ironia su questo «great historical river» che sarebbe «a very plausible river if they would pump some water in it...».

Il discorso che Twain fa pronunciare al contadino della campagna romana, che immagina di ritorno fra la sua gente dopo una visita all'America, risuona dell'orgoglio nazionale per la grandezza del Nuovo Mondo e della fiera per le condizioni di benessere che il progresso ha assicurato al paese; però questa specie di ingenua allocuzione è soprattutto interessante perché costruita su un preciso contrappunto, in chiave umoristica, tra le lodi all'America e le critiche che Twain, in prima persona, sente il dovere di rivolgere al suo paese. Infatti, se in *Innocents Abroad* Twain si fa scrupolo di essere obiettivo e di non usare tanti riguardi verso i paesi europei visitati, egli non passa neppure sotto silenzio, quando gliene capita l'occasione, quello che dei suoi connazionali o del suo paese non gli va a genio.

Anche questo fa parte di una libera tradizione americana, che proprio attraverso l'umorismo è sempre stata particolarmente viva ed efficace nella sua critica.

L'americano volgare e rumoroso che al ristorante fa esibizione di sé e del suo scarso *savoir vivre*, lo infastidisce, come lo irritano gli *snob* americani di ogni genere: quelli che per aver trascorso poche settimane a Parigi affettano di non intendere più la loro lingua, oppure quegli «old connoisseurs from the wilds of New Jersey» (la definizione è un piccolo capolavoro) che si compiacciono di svuotare il loro «critical bathos» su ogni forma d'arte. Ma forse gli *snob* non hanno patria, e quindi sembrano assumere maggior significato l'insoddisfazione che Twain mostra di provare verso certe istituzioni e gli appunti che egli muove a quelli che ritengono difetti del suo popolo.

A Tangeri, visitando la prigione locale, lo scrittore nota che i detenuti sono occupati a intrecciare stuoie e cestini, e commenta: « This thing of utilizing crime savors of civilization »; così quando si sofferma sugli spettacoli del Colosseo nei quali i cristiani dati in pasto alle belve costituivano un 'numero', Twain riflette:

In America we make convicts useful at the same time that we punish them for their crimes. We farm them out and compel them to earn money for the state by making barrels and building roads. Thus we combine business with retribution, and all things are lovely.

Twain pare qui suggerire che il progresso e la civilizzazione non sempre hanno migliorato le cose. Ed egli, col passar degli anni, sarebbe diventato sempre più scettico in proposito.

Lo scrittore ci informa che in uno dei vangeli apocrifi c'è un versetto che non dovrebbe essere respinto, perché esso suona autentico ed è evidente il suo profetico riferirsi al Congresso Americano. Il versetto dice: « 199. They carry themselves high, and as prudent men; and though they are fools, yet would seem to be teachers ».

I milanesi a passeggio di sera nel parco suggeriscono a Twain due pagine che, se fosse qui possibile, bisognerebbe commentare frase per frase, tanto ci pare che lo scrittore abbia colto nel segno quella che è una reale differenza tra gli italiani, o gli europei in genere, e gli americani, in questo caso delle grandi città. Esse toccano un problema che è di grande attualità per gli psicologi e gli studiosi di sociologia americani. Twain, dunque, osserva e invidia i volti distesi della gente a passeggio, della gente che ha saputo deporre, finito il lavoro giornaliero, le proprie preoccupazioni e gusta il tranquillo camminare, il fresco dell'aria, la sosta al caffè. Egli trova che questo gli americani non sanno farlo e commenta: « What a robust people, what a nation of thinkers we might be, if we would only lay ourselves on the shelf occasionally and renew our edges! ».

Twain non scorge attorno ubriachi: evidentemente non c'è bisogno di ricorrere all'alcool per scacciare l'ansia e l'affanno dei pensieri. « We begin to comprehend what life is for », conclude lo scrittore, e auguriamoci che proprio i milanesi non debbano entro breve tem-

po guardare a questa immagine che di loro ci ha lasciato Twain come a qualcosa di preistorico¹⁰.

Esaminando alcuni temi di *Innocents Abroad*, ci siamo soffermati soprattutto sui capitoli dedicati alla Francia e all'Italia perché essi si prestavano a illuminare quella che fu per Twain la sua personale scoperta dell'Europa. Tuttavia, la parte dedicata alla visita in Terra Santa è la più estesa del libro e Twain stesso dice che proprio la Palestina costituiva la principale attrattiva per i 'pellegrini' del Quaker City, che a questo riguardo erano veramente dei pellegrini secondo la più antica tradizione.

Gli atteggiamenti di Twain, il suo modo di interpretare ciò che vede rimangono fondamentalmente gli stessi, sebbene qui le occasioni siano diverse.

Twain è sinceramente attratto dai luoghi della Bibbia e dal passato storico che essi richiamano, ma, come dovrebbe essere ormai chiaro, in lui non c'è posto per la bigotteria, la superstizione. Twain deve accorgersi ben presto che non ne sono invece esenti alcuni dei suoi compagni di viaggio, i quali, ispirandosi forse al nome della nave che li porta, fanno di tutto per affermare la loro rettitudine, la

¹⁰ La crociera del Quaker City non includeva nel suo programma la visita dell'Inghilterra; alcuni viaggiatori dalla Francia passarono in Inghilterra, ma Twain non scelse questa deviazione per il proprio itinerario. Forse non è spingere troppo le nostre deduzioni, se vediamo in ciò una specie di insicurezza da parte di Twain. Non si può pensare che la relazione di una sua visita in Inghilterra non sarebbe stata di interesse per gli americani. Questi si erano sempre sentiti osservati con particolare attenzione dagli inglesi e, per l'affinità di stirpe e l'uguaglianza di lingua, è comprensibile come essi fossero sempre stati persino eccessivamente sensibili ai giudizi e alle critiche britanniche che li riguardavano. Si può quindi suggerire che Twain preferì evitare di pronunciarsi sulla grande cugina, e forse solo di fronte ad essa provò quella soggezione che, come abbiamo detto, manca assolutamente negli *Innocents Abroad* per quanto riguarda gli altri paesi europei visitati dallo scrittore. A conferma si può addurre la revisione che Twain fece della propria opera prima di farla pubblicare in Inghilterra, benché qui essa fosse già comparsa in edizioni piratesche. Le revisioni riguardano soprattutto la lingua, a cui l'autore tolse la patina di *slang* dell'edizione americana, ma toccano altresì la scelta degli aggettivi e l'attenuazione di alcune espressioni troppo forti (v. *American Literature*, vol. XXIV, 1953): il che conferisce al libro un aspetto più letterario, a volte anche a scapito della sua efficacia. Twain volle così rendere omaggio ai lettori inglesi, di fronte ai quali egli ambiva presentarsi come un vero scrittore, con tutte le carte in regola, e non solo come umorista.

loro ortodossia morale e religiosa. Neppur nei confronti di costoro, Twain, che per reazione si sente e si comporta immediatamente come un reprobato, abbandona il suo spirito critico e la sua malizia.

Visitando i luoghi santi, lo scrittore rievoca quasi sempre i fatti che vi si svolsero, e soprattutto le 'storie' della Bibbia son costantemente presenti alla sua memoria: quella di Giuseppe è ripresa con molto garbo nel capitolo XX del secondo volume, perché Twain la trova 'squisita', sebbene « it is hard to make a choice of the most beautiful passage in a book which is so gemmed with beautiful passages as the Bible ». Anche per lui, infatti, la Bibbia è il libro più familiare; la sua stessa prosa ne assume a volte le cadenze, ed è stato provato che le citazioni della Bibbia e i riferimenti ad essa occupano il primo posto nelle sue opere.

Però, al tempo stesso, il trovarsi proprio nei luoghi su cui la fantasia e la devozione si sono così spesso soffermate, genera nello scrittore un sentimento di delusione e crediamo che lo stato d'animo su cui Twain insiste sia, nella sua sincerità, psicologicamente esatto.

Per la Palestina avviene come per quegli enormi grappoli d'uva che, nelle illustrazioni dei libri per ragazzi, Giosuè e i suoi compagni riportano da Canaan sospesi a un robusto bastone e che sarebbero stati « a respectable load for a packtrain »: nella realtà questi grappoli d'uva sono di normali proporzioni, seppur di gusto eccellente. La realtà, a paragone dei pressoché illimitati poteri della fantasia, risulta quasi sempre di misure e qualità inferiori: questo è un altro motivo ricorrente di *Innocents Abroad*.

Non saranno le 'guide' più o meno reputate, delle quali in questa parte del libro Twain fa definitivamente giustizia, a indurre lo scrittore a dire quello che non sente. La stessa Gerusalemme appare ai suoi occhi « mournful and dreary and lifeless ».

Oltre alla scala ridotta in cui la Terra Santa si presenta, è la sua desolazione a colpirlo, una desolazione dove, a parte le rovine, nulla più richiama il passato: solo con la fantasia si può ricomporlo, e ciò riesce meglio a distanza.

Il motivo della 'barreness' scorre, quasi ossessivo, in tutte le pagine sulla Terra Santa: Twain vede veramente in atto la profezia

biblica che aveva promesso a quei luoghi la desolazione. Quella desolazione al cui cospetto Melville si era posto una domanda così rivelatrice del suo animo: « Is the desolation of the land the result of the fatal embrace of the Deity? »¹¹.

Twain non si sofferma sui luoghi che si prestano alla pratica della superstizione o di cui, peggio ancora, si è impadronita la speculazione turistico-religiosa: egli cerca piuttosto di ritrovare la figura del Cristo. Essa gli si presenta almeno una volta e nel suo aspetto più umano e universale di consolatrice di coloro che soffrono. Questo accade quando, colpito dallo spettacolo dei bambini ammalati e tormentati dalle mosche, lo scrittore è portato a meditare: « Christ knew how to preach to these simple, superstitious, disease-tortured creatures: He healed the sick ». Ma è meno facile per Twain riconoscere su quelle pietre che egli al presente sta calpestando, i segni precisi del passaggio terrestre di Cristo: « the gods of my understanding have been always hidden in clouds and very far away ». La riflessione è profondamente seria, il sentimento è identico a quello che Melville dice di aver provato di fronte al Monte Oliveto¹².

Se il contatto diretto con la Terra Santa offre a Twain molte ragioni di delusione, egli, alla fine del viaggio, esprime la convinzione che il tempo, la lontananza, il processo di sublimazione che sempre i ricordi subiscono nella memoria, lasciando cadere ciò che è stato spiacevole o insoddisfacente nelle esperienze fatte, gli avrebbero permesso entro un anno di godere e apprezzare meglio le cose viste: anche Gerusalemme si sarebbe trasformata in una « enchanted memory ... a memory which money could not buy from us ».

Tale concetto sembra derivare da quell'estetica a cui Twain aveva obbedito quando, nel giardino del conte Pallavicini, guardando il panorama di Genova attraverso il vetro giallo posto ad arte nel tempietto che domina il golfo, si era sentito compiutamente soddisfatto¹³. Il realismo di Twain non esclude la trasfigurazione magica ed egli era troppo sensibile come artista per non cogliere il fascino

¹¹ H. MELVILLE, *Journal of a Visit to Europe and the Levant (1856-1857)*, Princeton Univ. Press, 1955, pag. 154.

¹² H. MELVILLE, *op. cit.*, pag. 164.

¹³ Vol. II, pag. 257.

del velo che la fantasia, la memoria, e quindi l'arte stessa, sanno gettare sull'oggetto della contemplazione.

* * *

Abbiamo visto che Twain assume spesso nei confronti dell'arte europea un atteggiamento di moralismo diffidente e così quando osserva la gente, che pure rappresenta uno dei suoi principali interessi, preoccupazioni sociali o personali idiosincrasie, lo allontanano da una contemplazione del tutto serena; ma di fronte agli spettacoli naturali nessuna considerazione, se non quella estetica, entra nel suo giudizio e proprio sugli spettacoli naturali, tra cui rientrano anche le città, Twain scrive le migliori pagine descrittive di *Innocents Abroad*.

Soprattutto invitante è per Twain il paesaggio visto a distanza, o immerso nella luce della luna, quando i contorni esatti si perdono per lasciare una immagine più ideale, più bella, e il silenzio avvolge la scena. Venezia, di notte, ritrova una « quiete misteriosa », e, intatta, quella magnificenza che alla luce del sole si rivela allo scrittore come ormai in preda al decadimento; la visione di sogno dell'Acropoli di Atene sotto la luna, ispira a Twain una descrizione di allucinata bellezza, che fa scorrere un brivido surreale su tutte quelle stupende statue che sbarrano la strada all'intruso notturno e solennemente, con braccia senza mani, gli indicano di lasciare il luogo sacro.

Al godimento del bello naturale si contrappone l'attrazione per l'orrido e il macabro: un altro motivo su cui Twain si sofferma con descrizioni che rivelano la ricca e contrastante sensibilità di questo 'umorista'.

Nel Duomo di Milano, la celebre statua di San Bartolomeo, che rappresenta il martire spogliato della sua pelle, attrae Twain: « It was a hideous thing, and yet there was a fascination about it somewhere ». Questa impressione riporta a Twain un macabro ricordo della sua infanzia ed egli ci narra come, una notte, penetrato di nascosto nello studio del padre, scoprì sul pavimento il cadavere di un uomo assassinato. È un vero racconto del terrore e Twain lo attinge dalla sua infanzia, il « capitale », per usare la sua stessa parola, di cui egli si servirà tante volte nella sua carriera di scrittore.

Con il medesimo occhio affascinato, Twain scruta e descrive il cadavere di un annegato alla Morgue; accurata e persino elaborata è la descrizione dei sotterranei del convento dei Cappuccini a Roma, con le sue pareti ricoperte di ossa umane e i teschi ghignanti che anche Hawthorne introduce in *The Marble Faun*.

Le citazioni, seppur limitate, che abbiamo fatto dal testo di *Innocents Abroad* possono aver anche servito a mettere in evidenza la principale qualità dello stile di Twain e cioè la sua efficacia espressiva, ottenuta anzitutto per mezzo della semplicità.

La semplicità della prosa di Twain dipende strettamente dal suo intento di scrittore che intende rivolgersi ai 'common men': la stessa semplicità, nel perseguimento del medesimo fine, che distingue la prosa di Lincoln. Come Lincoln, Twain vuole essere capito da tutti e il suo discorso si serve sempre di termini concreti, le sue immagini, e così i suoi paragoni, nascono dalla attenta osservazione della realtà, dall'esperienza quotidiana che sovente sa esprimere anche un'idea, uno stato d'animo attraverso sensazioni fisiche che tutti possono aver sperimentato¹⁴.

La grammatica e la sintassi, sono usate in modo non ortodosso, mentre gli americanismi conferiscono disinvoltura al suo stile. Ma anche nel caso di Twain, la semplicità del discorso è un risultato raggiunto attraverso una grande abilità di scrittura. Quella che all'orecchio del lettore suona come una facilità che si serve di tutte le risorse del 'parlato' atte a dare al discorso il suo ritmo sciolto e naturale, è in effetti determinata da un'accurata scelta e disposizione dei singoli elementi, da una consapevole dosatura degli effetti particolari diretti all'effetto finale.

Dalla chiarezza e dalla semplicità sgorgano sovente frasi che restano nella memoria per la loro lapidaria espressività. In esse ogni parola è dotata di una ben precisa carica espressiva che non ha bisogno di ulteriori sostegni e l'insieme suscita un'eco che è tanto più forte in quanto pare generarsi spontaneamente. Lo *shock* provocato da certe espressioni, e questo si applica soprattutto all'umorismo di

¹⁴ Per un'ampia analisi dello stile di Twain, v. G. C. BELLAMY, *op. cit.*, cap. XV.

Twain, è particolarmente violento per la sua rapidità e precisione nel colpire la mente del lettore.

Se è possibile imputare alle sue opere una certa debolezza di struttura, una mancanza di quella *consciousness* critica di cui Henry James ci dà un esempio limite, è tuttavia innegabile che come veicolo della sua creazione Twain si vale di una prosa che rappresenta un concreto risultato per la narrativa americana.

«As to the Adjective: when in doubt, strike it out», è una delle auree massime del Calendario di Pudd'nhead Wilson, e la consapevolezza da parte di Twain dell'assoluta importanza dello stile è documentata, oltre che in maniera determinante dalle sue opere, anche dalle sue lettere, dai suoi commenti alle opere di altri scrittori.

Twain si applicava coscienziosamente alla ricerca del «right word», «the shifting grain of gold», rifiutando di accontentarsi della parola approssimativa. E la definizione che egli ci dà della parola 'giusta' e dell'effetto che essa provoca, è di per sé un esempio dell'efficacia e della concretezza del suo stile:

Whenever we come upon one of those intensely right words in a book or a newspaper the resulting effect is physical as well as spiritual, and electrically prompt, it tingles exquisitely around through the walls of the mouth and tastes as tart and crisp and good as the autumn butter that creams the sumac-berry.

* * *

Da un punto di vista letterario, l'indipendenza di *Innocents Abroad* da ogni legame con l'Europa è totale, e veramente non sapremmo quali elementi possa offrire il libro per provare una tesi diversa; infatti, tra gli altri suoi meriti, primeggia quello di sapersi innestare con tanta autorità e tanta felicità di risultati in una tradizione squisitamente americana che fornisce all'opera linfa e forza.

Ma è stato anche detto che la più intima sostanza di *Innocents Abroad* consiste nella sua indifferenza verso l'Europa: ed è il significato di questa indifferenza che si dovrebbe ricercare.

D'altra parte, è difficile convincersi che Twain potesse veramente essere indifferente verso qualcosa: anche l'indifferenza doveva es-

sere per lui una conquista. Alla base del suo atteggiamento verso l'Europa, c'è quello stato di innocenza che i personaggi americani di James porteranno con sé sulla scena del Vecchio Mondo, e abbiamo visto come sovente l'innocenza di Twain cerchi appoggio nella diffidenza o si trasformi in indignazione, quando è messa a confronto con quegli aspetti della realtà europea che potrebbero sopraffarla.

Ma anche in Twain l'innocenza non è uno stato di grazia definitivo e come concesso dall'alto, e nulla meglio delle parole di James, che per tutta la sua vita di uomo e la sua carriera di scrittore visse e meditò questo problema, potrebbe guidarci: « It's a complex fate, being an American, and one of the responsibilities it entails is fighting against a superstitious valuation of Europe ».

Twain assolve senz'altro alla sua responsabilità, ma il 'complex fate' di essere un americano pesa anche su di lui. È ancora James a dirci in un suo taccuino che lo scrittore americano ha un fardello di cui non può sbarazzarsi: egli *deve* occuparsi dell'Europa mentre lo scrittore europeo non è tenuto a fare altrettanto con l'America. Per questo, attraverso l'indipendenza, o l'indifferenza, espressa da Twain verso l'Europa, saremmo tentati di cercare il delinearsi di una compiuta e positiva affermazione dell'americano stesso, la quale andando oltre la stessa indifferenza, raggiunga una precisa prospettiva, soprattutto morale, nei confronti dell'Europa.

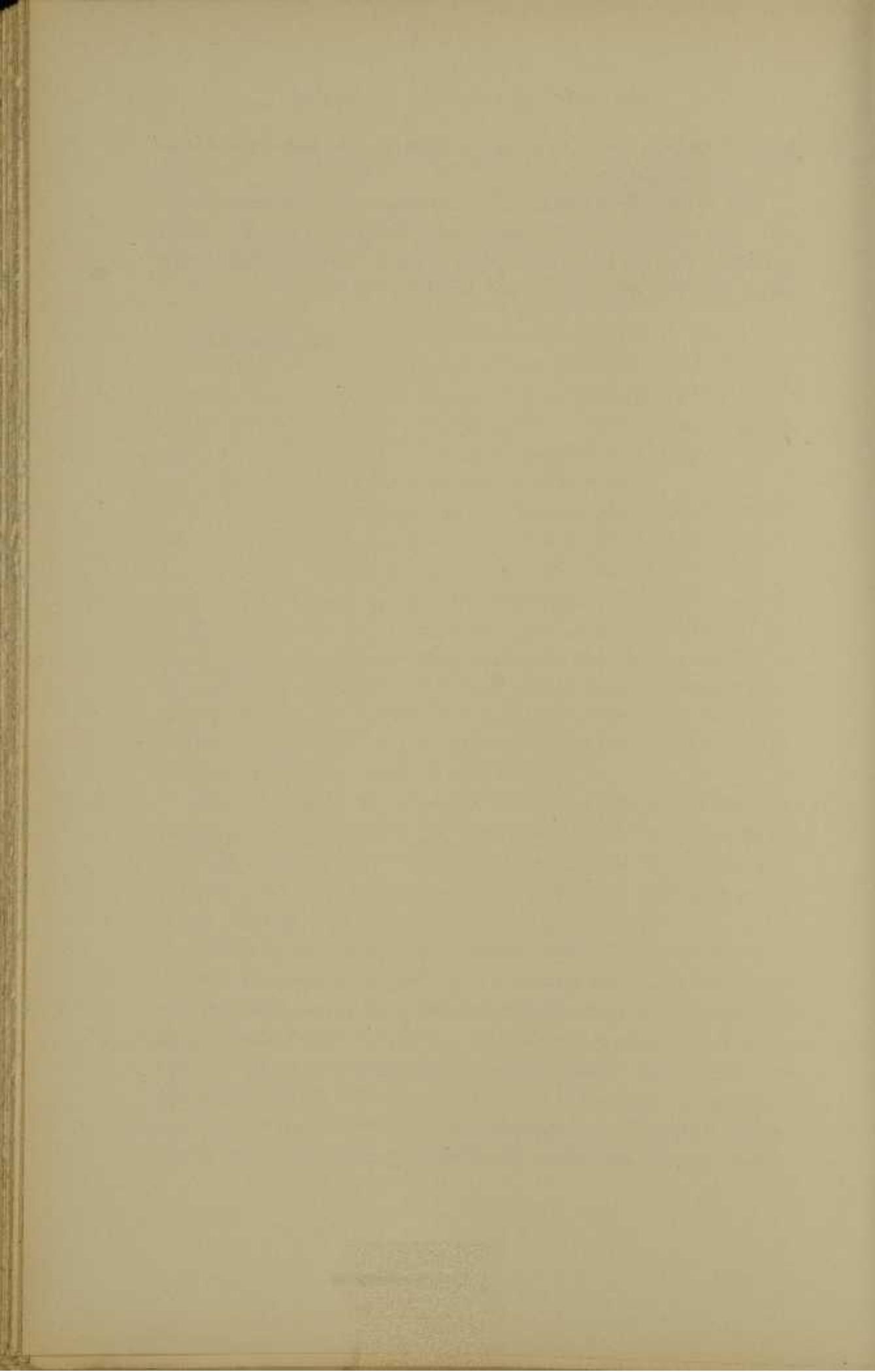
Ma questo sarà il compito riservato nell'ambito della letteratura americana a Henry James. Gli *Innocents Abroad*, pur permettendo a Twain di manifestare con tanta chiarezza e coerenza la sua personalità di americano, non possono compiutamente soddisfare questa nostra richiesta.

Tuttavia, l'animo di Twain diviso rispetto a tanti problemi, il carattere di questi problemi, la sua intuizione che anche in America una promessa non è forse stata mantenuta, una promessa non si è completamente realizzata, la sua stessa innocenza, insomma tutto ciò che si rivela in *Innocents Abroad*, oltre ad essere importante per capire l'individualità dell'autore, non manca di assumere un significato più vasto se riportato a quella più generale 'quarrel' degli americani con se stessi, che James giudicherà così connaturata nei suoi compa-

trioti. E quindi, anche sotto questo aspetto, *The Innocents Abroad* è un libro indicativo.

Per quello che riguarda i suoi aspetti più specificatamente letterari, esso costituisce inoltre una fruttuosa introduzione per avvicinarsi alla vigorosa fibra dello scrittore, che darà alla letteratura americana un libro esemplare come *Huckleberry Finn*.

ALMA PELLEGRINI



MARK TWAIN AND ITALY

Mark Twain first saw Italy in 1867 during his Quaker City tour and his impressions are recorded, with ample humorous license, in *The Innocents Abroad*. Italy was the major part of his introduction to Europe as he spent more time here than in France, the only other European country visited on this journey. His Italian experiences were the occasion for his extended reflection and judgment on European civilization in comparison to American. His preference for Nevada's Lake Tahoe over Lake Como, his unflattering pictures of Florence, Rome, and Naples, and his dismissal of many admired masterpieces as animable frauds or worse—in short his brash indifference or hostility to Italy's—and Europe's—claims became, with some magnification in the process, notorious as examples of American vulgarity.

In 1878 Twain made another brief tour through Italy, which is described in *A Tramp Abroad*. The chapters on Italy in this book are more mellow and judicious than similar chapters in *Innocents Abroad*. A tramp has a different outlook than an innocent travelling on a luxury tour, and there is less aggressive upholding of American superiority. Twain revisited Italy, he said, to give the country and himself a second chance. He did modify his prejudice for copies of noted paintings rather than the originals, and he discovered that there was more to aesthetic judgment than he had suspected, though he was never to know exactly what it was. His chief reason for returning was to see if he had learned anything in twelve years, and he was pleased to discover that he had. He always thought of himself as willing and ready to learn from Europe, but in fact there never was an American literary man of comparable stature to whom Europe imparted less.

In April, 1892, he made an excursion into Italy with his family that was intended as only a pleasant interval in their stay in Germany. But the Italian spring and Florence were so enticing that the

Twains decided to winter here, and they rented the Villa Viviani near Settignano. By September they were established in their new home, and Twain was describing in his notebook the gorgeous vistas, the attractive independence and good nature of the contadini, and the excessive charges made to him for the transportation of his trunks from the station. That winter was an immensely productive one for him. He finished *Tom Sawyer Abroad*, wrote the « £ 1,000,000 Bank-Note », started to convert « Those Extraordinary Twins » to *Pudd'nhead Wilson*, and began *Joan of Arc*. Perhaps the romantic surroundings, the air of antiquity and elegance that lingered about the villa helped spur Twain to begin his long-contemplated work on *Joan*. But his delight in the villa, where he said « the seclusion from the world and its worries[was] as satisfactory as a dream »¹ was soon interrupted by the nightmare of reality. The collapse of his business enterprises drove him back to New York in March of 1893, and he returned to Italy only to close the villa and move his family to Germany in June. A new return to Florence in November, 1903, was on doctor's orders, a last desperate search for a healthful climate for his wife, and a tribute to the happiness his family had found there before. Living in the Villa Reale di Quarto on the road to Sesto about four kilometers northwest of Florence, plagued by bad weather, an American landlady, and fears for his wife, Twain was at first miserable. But by January, 1904, he could write: « this secluded and silent solitude, this clean, soft air, and this enchanting view of Florence... are the right conditions for work. They are a persistent inspiration ».² Though he finished a few articles and did some work on his autobiography, little of any significance was written before the death of his wife on June 5, 1904, ended his stay and his association with Italy.

Twain, then, spent nearly two years in Italy as traveler or resident. But his experience here meant little to him and left few marks on his mind or work. Though he could read Italian with some facility, he never learned to speak it, as he did German, declaring himself

¹ A. B. PAINE, *Mark Twain, A Biography* (New York, 1912), II, 957.

² PAINE, *Mark Twain*, III, 1210.

too old or busy or indolent. His amusing articles, « Italian Without a Master » and « Italian With Grammar », reveal no great interest in or knowledge of the language. « A Whisper to the Reader », the preface to *Pudd'nhead Wilson*, in its sprawling syntax, is evidently intended as a parody of Italian prose style, but is not very successful. The only Italian characters in his fiction are, I believe, the twins in *Pudd'nhead Wilson*, and their nationality is not significant to their characters or to the story. They are Italian only because the story's original idea was suggested by some Italian Siamese twins who toured America. The only short story with an Italian setting is « The Capitoline Venus ». But the story's origin was in an American hoax, and the setting is incidental to the development of Twain's familiar theme that since old art imposes upon us simply by its age, the value of new works can be increased by contribution to the stock of ideas or characters upon which Twain drew for his fiction. And there are few references to Italian personages or events in his fiction, speeches, articles, or letters.

His two travel books which include sections on Italy confirm the impression that he learned little about or from it. If we look to them for insight into Italian life and culture, we are disappointed. But we do learn from them something about Twain and a certain type of American mind. They raise the interesting problem of why the Missourian imbibed so little from a country that has traditionally been an inspiration and a revelation to Anglo-Saxons. In considering this problem, Twain's response to Italy can be treated as if it were a single impression, instead of a series of experiences stretching over almost four decades. It is all of a piece, even though there were modifications and reversals in his judgments which must be noted. His attitude towards Italy remained essentially the same throughout the years. And his knowledge of the country never deepened far beyond what he acquired on his first trip. He knew only the usual tourist circuit of Venice, Florence, and Rome, and knew it little better than the average tourist. Even his residence close to Florence did not lead to an intimate knowledge of its treasures. He once wrote that the Rome the tourist saw had as much interest for him as « East Hart-

ford... and no more», though adding that «there are other things here which stir me enough...»³.

Twain lacked any deep curiosity about Italy and Europe in general. He was more indifferent than irreverent. Europe seems to have no special attraction for him, and one feels that as a young man he would have set out as cheerfully for Borneo as for Italy, if the chance had offered. The destination of the first trip out of the United States that he ever contemplated was the Amazon, not the Tiber or the Rhine. When he did come to Europe, he jocularly claimed that he came simply because everyone was going. His first venture was in a group undertaking and there is a kernel of history truth in his joke. He was part of the beginning of the mass movement of Americans surging abroad. While earlier Americans had gone to pay homage, to admire, study, absorb, Twain went frankly, like the bulk of visitors that followed him, to enjoy himself—and to complain when he didn't. He was off, as he said, «on a picnic»⁴, and he grumbled when the picnic grounds were not suitable or the ground-keepers seemed obnoxious.

He returned on later visits in search of an inexpensive and healthy place to live. Though he spent some thirteen years of his life, including most of the last decade of the nineteenth century, outside of America, curiosity about Europe was the least of the motives for his sojourns. A recurring theme of his letters is his hatred of travel. By 1891, he could say, «I have seen all the foreign countries I want to see»⁵. Never, it seems, was he drawn to Italy by any of the motives connected with a sense of the cultural heritage it possessed. Nor did he experience in Italy the exhilaration and sense of discovery Anglo-Saxon artists have usually felt. With rare exceptions, his impressions of Italy give no sense of the spontaneous overflowing of a mind and heart deeply touched by a powerful experience. Twain was closer to an American bourgeois for whom Italy was an inexpensive home or pleasant interlude than to the typical American artist who reveled in its sensuous wealth. He came, like the millionaires who

³ PAINE, *Mark Twain*, II, 634.

⁴ MARK TWAIN, *The Innocents Abroad* (New York, 1911), I, 45.

⁵ A. B. PAINE, *The Letters of Mark Twain* (New York, 1917), II, 548.

followed him, to loot Italy of its material, not its spiritual treasures. One of the strangest associations between Twain and Italy was the fact that the massive, regal bed, with its carvings and serpentine columns, in which he did much of his writing as well as his sleeping during many decades of his life, was purchased in Venice. In this relic of Italian elegance Twain liked to loll and compose.

Twain was never a passionate pilgrim. In *Innocents Abroad* the discomforts of travel loom almost as large as its thrills. No landscape or fabled ruin can compensate more than momentarily for the absence of creature comforts. Twain had neither the curiosity or the opportunity on this trip to develop an intimate acquaintance with Italian culture. Then and later he implicitly conceded in his account of his experiences that he lacked either the profound knowledge or the intuition that permits the acute and sympathetic observer to illuminate the spirit of a culture. Recent attempts to vindicate the Twain of *Innocents Abroad* as a perceptive observer of foreign life have not been convincing⁶. Twain's own opinion that it, like the universe, had « a trifle too much water », seems sounder⁷. He attempted to chronicle only the externals of what he observed, believing that only years of unconscious absorption of an atmosphere could permit an authentic description of it. He confined himself to making an honest report of his own impressions. His audience's demands and his own inclinations led him to focus on dramatic or comic episodes that were ends in themselves rather than representative scenes. Pledged to amuse, he sometimes exaggerated his feelings, especially his indignation, for comic purposes. He came to investigate not to reject Europe. But on his first trip he seemed less concerned to see it than to see through it.

Twain's frame of reference was inevitably formed by his earlier experience in western America. It was this that caused such anomalies as his watching and admiring the gondolier's skill in Venice

⁶ JOHN C. McCLOSKEY, « Mark Twain as Critic in *The Innocents Abroad* », *American Literature*, XXV (May 1953), 139-151. ARTHUR L. SCOTT, « The Innocents Abroad Re-evaluated », *Western Humanities Review*, III (Summer), 215-223.

⁷ In a letter in BERNARD DeVOTO ed., *The Portable Mark Twain* (New York, 1946), p. 746.

rather than the scenery, or his appreciation of Italy's turnpikes and railroad depots at the expense of its art treasures. He was aware that the objects of his spontaneous admiration were hardly what one came to Italy for, but he humbly submitted that his training equipped him to value these and not Italy's cultural objects. If Florence has never been more cavalierly dismissed than it was in *Innocents Abroad* and Rome and Naples have never suffered greater indignities than they did at the hands of Twain, still it was candidness not irreverence that was responsible. Twain never argued that his way was the way one should see Italy, only that it was his way. He knew that he, not Italy, was likely to suffer from his reporting. But the pose of an honest man is a dangerous one, and Twain was sized by hubris as his stay here lengthened. His modesty evaporated and he developed an inflated opinion of his own judgment on that first trip, tending to condemn other's that put a higher evaluation on paintings, for example, as hypocritical or preposterous.

Twain viewed Italy through eyes that had looked upon fairer spots. Few westerners would have found anything unreasonable in Twain's preference for Lake Tahoe to Como, and might have admired his restraint in not pointing out the superiority of San Francisco bay to the bay of Naples. Twain's comments on Como are representative of his attitude toward Italy's picturesque landscape. There was no lack of generosity in it, nor did he underestimate its attractiveness, calling it «the most voluptuous scene we have yet looked upon», and paying ample tribute to its striking views⁸. Yet it was, after all, only about one-fourth to two-thirds as wide as the Mississippi and lacked the impressiveness of Tahoe, that vast basin ringed by sheer mountains. Italy often seemed small and cramped by western standards, save for its buildings, which Twain in *A Tramp Abroad* said were «dark and chilly vast tombs, costly enough, maybe, but without conveniences»⁹.

Twain had a feeling for Tahoe and the West which he never developed for any spot in Italy save perhaps his Florentine villas.

⁸ TWAIN, *The Innocents Abroad*, I, 261.

⁹ MARK TWAIN, *A Tramp Abroad* (London, 1881), p. 518.

He had visited the West on *his* grand tour and had had there a careless, gay, exuberant life. This joy and pleasure imbued its scenes in retrospect with a mythical beauty. No European scene, no matter how hallowed by time or favored by nature of man could hope to compete with this. Twain had been, as they say in the West, «to see the elephant», and no wonderful «animal» the Old World could exhibit could equal its dimensions, which in his mind were considerably larger than life.

Twain tries on occasion to rise to the proper pitch of expected enthusiasm for European landmarks, but he rarely gives a description of this sort which is not either overwritten or sentimental. His glowing passages of appreciation are strained¹⁰. The best descriptions in *Innocents Abroad* are of American scenes that Twain was reminded of by something in Europe. Later while living in Florence he drew more effective pictures of the Italian landscape than anything found in his travel books. He is especially good in his repeated attempts to capture something of the delicious beauty and mysterious charm of a Florentine sunset. But even these passages in his letters and notebooks cannot compare with the radiant glory of his descriptions of a Mississippi sunrise or life in Hannibal. Italian landscape never made such a vivid impression on his sensibility as that of America.

One of the features of the Italian landscape, even then, was the American tourist, and Twain was as scathing about these gnats as anything else he found abroad. He was annoyed by either their excess of nationality, their pitiful attempts at a cosmopolitan air, consisting of a few stock French phrases and their gross and false adulations of European art. Resolving never to be like them, he let them influence his own impressions. His evaluation of painting was conditioned by their praise and he exaggerated his displeasure in disgust at their ravings. But he did not blame America for these tourists; there is a significant difference in his attitude toward Ame-

¹⁰ But SCOTT, *op. cit.* p. 219, says that *Innocents Abroad* is «distinguished for its vivid descriptions of the natural beauties of the old world».

ricans and Europeans. He criticizes Americans rather than America, and Europe rather than Europeans.

He may at times vent his disgust with the mercenary spirit of the Italian serving class and «their lickspittle smirks»¹¹; his gallantry can be affronted by Neapolitans jeering an old opera singer, and he can call down curses upon their heads. But he made a handsome retraction of his primary criticism of Italians when, in *A Tramp Abroad*, he repeatedly emphasized the honesty of Italians in refutation of the usual tourist slanders. His chief criticisms of Italians, their abysmal ignorance, superstition, and dirtiness, were directed not so much at them as at their institutions, the monarchy and established church, which were responsible, Twain thought, for their degradation. Twain leaped at once from the concrete event to the force which had shaped it. He was obsessed with the idea of civilization Italy represented.

His chief complaint is that Italy lacks lux, in both the American and Latin sense. His diatribes against the populace's ignorance are matched only by those against their dirtiness. He called the absence of soap in hotels, «a haunting atrocity that has embittered our lives in so many cities and villages of Italy and France»¹². He was personally insulted when forced to submit to fumigation against cholera in Bellagio. He directed his ire at the people at large: «They must either wash themselves or fumigate other people. Some of the lower classes had rather die than wash... They need no fumigation themselves. Their habits make it unnecessary; they sweat and fumigate all the way long»¹³. In Florence he gave the soldiers who searched him the piece of soap they found, «seeing that they regarded it as a curiosity»¹⁴. The Italians, however, were not a special target on this score. Only the English according to Twain valued soap; «other foreigners do not use the article»¹⁵. Twain's indignation about soap is, of course, significant because soap is symbolic for him.

¹¹ TWAIN, *The Innocents Abroad*, II, 23.

¹² TWAIN, *The Innocents Abroad*, I, 243.

¹³ TWAIN, *The Innocents Abroad*, I, 257.

¹⁴ *Ibid.*, 317.

¹⁵ *Ibid.*, p. 244.

« You see Englishmen, here in Italy, to a particularly good advantage. In the midst of these false and beautiful Italians they glow with the light of the great fact, that after all they love a bathtub and they hate a lie » — the writer is Henry James, touring Italy in the year *Innocents Abroad* was published¹⁶. We see that Twain's feelings about soap are sturdily American rather than personal, infecting even the most cosmopolitan of the New World's sons, and we perceive that the identification between physical and spiritual cleanliness latent in Twain's abuse of Italian dirtiness was part of his American heritage. Even James, who wrote that the vulgarity of Americans abroad consisted of a « stingy, defiant, grudging attitude towards everything European [and] reference of all things to some American standard... », was not exempt from the American abhorrence of less than antiseptic bodies and morals¹⁷.

Twain devoted a disproportionately large space of *Innocents Abroad* to the stupidity and dishonesty of guides. His preoccupation with them is not only because of the comic episodes they provide but also because they are for him representatives of European attempts to impose on trusting Americans and of Europe's demand for admiration for what to the untutored eye seems a peeling or faded picture or a mouldy ruin. The West with its zest for playing upon the gullibility of the newcomer had something to do with Twain's suspicions that Europe was trying to take him in. Having already been initiated, with the painful results to pride and pelt that western hazing involved, Twain was wary of new attempts on his credulity. Because guides claimed too much for their wares, Twain, in turn, undervalued them.

There is something adolescently stupid in Twain's practice of withholding any expression of admiration of what he saw lest he should give any satisfaction to the expectant guides, and by proxy all Europeans. However funny his criticism of the quality of Columbus' handwriting might be, similar jokes soon pale. His party left in their wake a long series of bewildered guides, reduced to

¹⁶ *The Portable Henry James*, ed. MORTON ZABEL (New York, 1951), p. 641.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 640-641.

shaking silence by its perpetual question before every statue and every monument, « Is—is he dead? » Conceived only as a joke, the question is deeply resonant. It was the question Twain put to European civilization. What use was it to the present? And what, in human terms, had it cost and was it costing?

The standard by which he assessed European culture is found in his description, for the benefit of Roman « sloth... superstition... and boundlessness of ignorance », of the United States, a land where education was widespread, poverty was almost banished, and one might « fall from a third-story window three several times, and not mash either a soldier or a priest »¹⁸. In this land of efficiency, comfort and justice, people know more than their grandfathers and are not burdened by an excessive reverence for their ancestor's ways. By Twain's standard Italy had no civilization, and, as he argued later, the only true civilizations found anywhere in Europe « were all begotten by the seed of the American Revolution »¹⁹.

Twain, then, set up, in familiar American fashion, as a teacher not a pupil to Europe. *Innocents Abroad* is one expression of the American spirit, so irritating and amusing to the rest of the world, which conceives of its mission as one of making precedents, not following them. Melville, for example, at about Twain's age on his first tour of Italy, wrote « The Past is, in many things, the foe of mankind... In the Past is no hope... The Past is the text-book of tyrants... Let us be a teacher to posterity instead of being the pupil of by-gone generations »²⁰. One reason Twain learned so little abroad was that he was too occupied with the present and the future. To one living upon the manna of today and tomorrow, the past seemed to offer only stale crusts.

Twain, the democrat and humanitarian who judged a civilization by the material and moral welfare of the average man, was rarely able to enjoy the abundant grandeur of Italy because of the human suffering that surrounded it. He called Italy « one vast

¹⁸ TWAIN, *Innocents Abroad*, I, 339.

¹⁹ TWAIN, « On Foreign Critics », in *Mark Twain's Speeches* (New York, 1923) p. 151.

²⁰ HERMAN MELVILLE, *White Jacket* (Boston, 1950), pp. 143-144.

museum of magnificence and misery... the wretchedest, princeliest land on earth »²¹. With his voluptuous nature, he might have been expected to have reveled in the spectacle the Italian church and aristocracy provided. Another man with his strong dramatic and sensuous traits might have felt his democratic faith insidiously threatened by the pageants and trappings of the church and the monarchy. But the only sign of this is in «The \$ 30,000 Bequest», written in Italy, when Sally in her dream life of wealth abandons her Presbyterianism for first the Episcopal and then the Roman Catholic Church, because of the latter's candles, shows, and cardinals. Twain himself was unable to relish the splendor of porphyry and gold because of the thought of the human agony from which the money for it had been wrung. The riches of the cathedrals were overshadowed for him by the beggars at their doors. After like all other men being overwhelmed by the grandeur of the Duomo of Florence, he was moved by the swarm of beggars surrounding it to mutter, «Curse your indolent worthlessness, why don't you rob your church?»²². He was willing to sacrifice its treasures for the general welfare the more readily because he felt that the general welfare had been sacrificed to make them possible.

Twain did not blame Italy for the Roman Catholic Church, but he did blame the church for Italy's plight and for the low state of European civilization. The church, Twain argued in *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, introduced heritable ranks and centralized power and thus most of mankind's social ills. Conceding the merit of individual priests, he still feared the church's power. His encounters with the papal power were ominous. His party was searched at Civitavecchia and underwent surveillance at Livorno. These experiences did nothing to alleviate his ingrained Southern protestant fear of the Papacy. The Catholic Church for Twain was largely the embodiment and the support of tyranny.

Italian art also impressed him disfavorably because it displayed the «groveling spirit»²³ of the «old masters», which enabled them

²¹ TWAIN, *The Innocents Abroad*, I, 269.

²² TWAIN, *The Innocents Abroad*, I, 330.

²³ *Ibid.*, p. 331.

to shamefully glorify their wicked patrons. More importantly, he lacked both the sensibility and training which might have enabled him to appreciate Italian painting. He began without any pretensions to judge art, writing of it only because «it is impossible to travel through Italy without speaking of pictures»²⁴. He asked only the undeniable right to mock the usual prefabricated insincere admiration tourists lavished on Italian masterpieces. He cried that the Emperor had no clothes when he found others applauding the fading remains of The Last Supper as a miracle of art. But his independence from stereotyped responses soon became mere truculence and he criticized Italian art for not meeting his expectations of a representational, historical art. He came close to bragging of his ignorance. Later he grew more tolerant of others' pleasure in art, but he never understood it. His own criticism of art, as Mr. R. Gilkey has noted, «implies a fundamental confusion of art and morality, which is due almost entirely to a lack of the culture that one needs in order to feel even an elementary appreciation of aesthetic values»²⁵.

Twain's lack of culture also hampered him in comprehending the past and understanding history. He was sentimental and skeptical by terms. Though Mr. Arthur Scott finds that Twain could imaginatively recreate the past, I would agree with majority opinion that his recreations ring hollow²⁶. Twain had basically only two ways of coming to grips with the past. The first involved what can only be called a «gee, isn't it old» attitude. The apostrophes in *Innocents Abroad* have the recurrent theme of mere antiquity; some venerable relic has been present, as Twain says of a tear-jug, «when even the Pyramids of Egypt were young... and ancient Troy not yet dreamt of...»²⁷ and so on in the strain of a monotonous and rather simple-minded insistence on the length of

²⁴ *Ibid.*, p. 307.

²⁵ R. GILKEY, «Mark Twain and the Fine Arts», in *Atti del Quinto Congresso di Lingue e Letterature Moderne* (Florence, 1950), p. 492.

²⁶ SCOTT, *op. cit.*, p. 218.

²⁷ TWAIN, *Innocents Abroad*, I, 321.

time. Though he makes some effort to clothe the past with its proper flesh, we never feel it as a living presence.

His second technique for approaching the past reduced it to the dimensions and form of the American present. It is typified by his version of a Roman drama critic's account of an afternoon at the Colosseum which described the events in the manner of a writer for an American provincial newspaper. Twain was joking, but he was also in earnest. He believed that human nature was everywhere the same and consequently the life of the past could be appropriately expressed in the forms of the life he had known in Hannibal. Thus, in Venice of the present, he imagined conversation among the young ladies and courtship to be identical to their Missouri equivalents. He had a minimum of feeling for varying styles and manners. He seemed unaware that life might not be so uncomplicated, so direct and straightforward, so primitive and barren as that he had always known. By reducing everything new to him to the terms of his previous experience, he distorted it and stripped it of its uniqueness and value.

If Twain was largely insensible to the appeal of Italy's past and art, he was alive to its spirit of repose and peacefulness. In Milan (of all places) he was first struck by the relaxed air of the people, and he contrasted this with the American constant hurry and obsession with business. In one mood, he envied Europeans their quiet orderly life and yearned to export it to «restless, driving, vitality-consuming America»²⁸. He noted the change that came over his own party as they absorbed some of Italian tranquility: «We grow wise apace. We begin to comprehend what life is for»²⁹. He seemed on the verge of what is the classical discovery Americans have made in Italy, the discovery of a life richer and more dignified and meaningful than that of the bustling, materialistic New World. In these human terms he could appreciate the dignity and measure of what the past had to teach the present. But he never fully succumbed to the attraction he felt, even though his residence in the

²⁸ TWAIN, *The Innocents Abroad*, I, 241.

²⁹ *Ibid.*, p. 243.

Villa Viviani enhanced his sense of the ease and elegance a traditional way of life could afford.

Twain delighted in describing in letters and in his notebooks the Villa Viviani, dwelling upon the plaster-relief portraits over its doors of Florentine senators and judges, former owners of the estate. His longing to be identified with the tradition of which they formed a part expressed itself in his comment that the busts are «all Cerretanis—or Cerretani-Twains, as I may say, for I have adopted myself into their family on account of its antiquity—my origin having been heretofore too recent to suit me»³⁰. This is private fun and Twain elsewhere, in the proper democratic spirit, mocked ancestor-worship. Still the thought had a residue of real desire for long-established roots.

Villa Viviani afforded other pleasures of an aristocratic nature. In his rapt descriptions of tranquil days and the late afternoons with their tea-drining and gossip with friends and silent observation of the breath-taking sunsets, he was almost as lyrical as Henry James about the atmosphere of English country homes. He experienced something of the grace of a mellow golden life that one could find where tradition with its ivy had softened the angles of both the buildings and manners. He was content to enjoy life instead of worrying the facts that his beloved villa had been built by a despot and the sun set over Florentine misery. But the villa and Italy were not the real world, but a refuge from it. The real world for him was formed by American enterprise.

In other moods, he found the extent of Italians' happiness to be the measure of their «ignorance, superstition, degradation, indolence, and everlasting unaspiring worthlessness», and asked «how can men, calling themselves men, consent to be so degraded and happy»³¹. He once wrote his wife, «But for the shame of it, the indignity to my pride I would like to be a priest's slave, glide into church and duck my head and crook my knee at a painted image,

³⁰ PAINE, *Mark Twain*, II, 956. Cf. also «A Whisper to the Reader», in *Pudd'nhead Wilson*.

³¹ TWAIN, *The Innocents Abroad*, I, 329.

and glide out again with my immortal part refreshed and strengthened for my day's burdens »³². But he was entirely unwilling to pay the high price of the complete submission of one's personality that he thought was the price required to purchase the peace the church and Italian life offered.

Despite the warmth of his feeling for some aspects of Italy, he was immune to the allure of most of its glory. Refusing to be solemn about Italy, he made the mistake of rarely taking seriously what it said so deafingly to the receptive spirit. Persisting in seeing for himself, he saw pitifully little. One might say of him what he said of James Fenimore Cooper, he saw through a glass eye darkly. To adopt a remark of Chesterton's made in another connection, Twain was so alert to the danger of being «taken in», of being duped, that he was never «taken in», welcomed into the heart of European experience. After all allowances are made and all exceptions noted, there is an inescapable shallowness about Twain's lack of sensibility to the magnificence of the past. Few ghosts stirred for him in Italy and the air was not thick with the voices of the past. He was too little the artist in anything unconnected with his own art to be fired by the treasures found here, and so he received no sense of «the world raised to the richest and noblest expression», which art and Italy can give³³. Consideration of Twain's Italian experiences creates the melancholy awareness of the opportunities he missed or declined. In Italy, Mark Twain, the nineteenth-century American, met the past; but he cannot be said to have made its acquaintance and, therefore, there were few results from the encounter.

ROBERT D. LUNDY

³² *The Love Letters of Mark Twain*, ed. DIXON WECTER (New York, 1949), p. 205.

³³ HENRY JAMES, *A Small Boy and Others*, in *The Portable Henry James* (New York, 1951), p. 561.

IL MONDO DI MARK TWAIN*

Scrivendo un giorno a Mark Twain, Bernard Shaw affermava:

I am persuaded that the future historian of America will find your works as indispensable to him as the French historian finds the political tracts of Voltaire. I tell you because I am the author of a play in which a priest says, « Telling the truth's the funniest joke in the world » — a piece of wisdom which you helped to teach me¹.

L'affermazione dello scrittore irlandese non è ormai più confutata da alcuno. Mark Twain, considerato in vita dal largo pubblico e da molti critici un umorista dagli atteggiamenti un po' istrioneschi, va acquistando col passar degli anni la fama che di diritto gli compete: quella di grande scrittore, uno dei più grandi d'America, le cui opere, oltre all'intrinseco valore artistico che hanno, rappresentano una copiosa fonte della quale chi si occupi di storia del costume degli Stati Uniti non può non tenere il massimo conto. Che tanto spesso i suoi scritti ci muovano al riso è un fatto che non invalida la fondamentale serietà delle sue pagine, dalle quali inoltre traspare, rilevata e vivida quant'altra mai, la personalità dell'autore. Personalità tutta chiaroscuri, che gli attirava la generale simpatia; ciò che, insieme all'immediato successo editoriale che i suoi scritti incontravano, rendeva i critici diffidenti circa il reale valore dello scrittore: si pensava che fosse l'affascinante personalità dell'uomo a renderne popolari le opere². Fu preso per un « clown » ed era invece

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

¹ *Mark Twain Journal*, Bernard Shaw Memorial Number, Kirkwood, Missouri, 1954. Archibald Henderson riporta in un breve articolo le frasi citate, indirizzate nel 1907 da Shaw a Mark Twain, che rivisitava l'Inghilterra accolto con un entusiasmo che le parole di Shaw esemplificano. Qualche giorno prima Shaw aveva confidato a Henderson: « Mark Twain is in very much the same position as myself. He has to put things, as do I, in such a way as to make people, who otherwise would hang him, believe he is joking » (dall'articolo della rivista citata).

² Scorrendo la critica di cui Mark Twain è stato oggetto, si può rilevare come egli venisse considerato dai critici, salvo rare eccezioni, uno scrittore per il popolo, senza grande importanza letteraria. In seguito si cominciarono gradualmente a scoprire i reali pregi letterari della sua opera e a rinvenirvi motivi e significati degni

« l'uomo più serio del mondo »³. Vedremo che questa non può considerarsi del tutto una frase ad effetto.

Mark Twain si formò in un ambiente prevalentemente calvinista. Suo padre, John Marshall Clemens, giudice di pace a Hannibal al tempo della fanciullezza di Sam Clemens, fu un uomo serio e di una onestà scrupolosa; « libero pensatore » in un ambiente di osservanza calvinista, non si differenziava però dagli altri se non forse per una maggiore austerità. Idealista, era in continua e sfortunata caccia di chimere, rappresentate da sogni di ricchezza e da irrealizzabili invenzioni. Jane Lampton Clemens invece, la madre, era di diverso stampo. A un profondo sentimento religioso si accompagnava in lei un indulgente senso dell'umorismo; sensibile e generosa, pur non rinnegando lo schiavismo cercava sempre di alleviare la condizione dei negri ed era portata a difendere chiunque subisse torti o violenze.

Da entrambi Mark Twain ereditò i tratti fondamentali del suo carattere, insieme a una forte tendenza riformatrice alla quale l'ambiente forniva ad un tempo stimolo e alimento. Nacque, com'è noto, nel 1835 a Florida, Missouri, ma la sua famiglia si trasferì a Hannibal, nello stesso stato, quando egli aveva quattro anni. La sua infanzia, vissuta in un periodo tranquillo della storia americana, fu tuttavia non di rado turbata da visioni di violenze e delitti che venivano a interrompere la monotonia della vita del villaggio⁴. La sensibilità del ragazzo ne veniva scossa e si sviluppava in lui, anche in seguito alla morte del padre e di tre dei cinque fratelli, un ingiustificato quanto insistente senso di colpa. Il giovane, e poi l'uomo, non

di attenzione. Ciò risulta evidente anche alla lettura del libro di ARTHUR L. SCOTT, *Mark Twain: Selected Criticism*, Dallas, 1955, che è una rassegna di scritti critici di vari autori che va dal 1867 al 1951.

³ È la definizione che il Reverendo Parker, uno che Mark Twain lo conosceva bene, ebbe a darle a Matthew Arnold quando questi, recatosi a Hartford per visitare William Dean Howells, conobbe Mark Twain e si chiese donde provenisse il fascino delle parole dello scrittore. Matthew Arnold era di quei critici che, pur senza conoscerlo, mal sopportavano il nostro scrittore. (ALBERT BIGELOW PAINE, *Mark Twain, A Biography*, New York, 1912, p. 759).

⁴ Oltre alla già citata biografia di A. B. Paine, riferiscono i primi duri contatti di Mark Twain con la vita i libri *Mark Twain's America*, Cambridge, Mass., 1951, di BERNARD DeVOTO, e *Sam Clemens of Hannibal*, Boston, 1952, di DIXON WECYER.

riusciva a restare semplice pur se interessato spettatore, ma si sentiva spinto a intervenire per influenzare l'altrui condotta. Il giornalismo, cui incominciò a dedicarsi verso i tredici anni iniziandone la carriera, poco dopo la morte del padre, come apprendista tipografo, rappresentò lo sbocco naturale per le sue tendenze riformatrici. Lo stimolò inoltre ad approfondire da autodidatta la sua cultura, che fino allora era consistita in quel po' di nozioni che venivano impartite collettivamente a scolari d'entrambi i sessi e di età varia da maestri di non grande levatura e ancor meno grande passione, quali il Dobbins che lo scrittore ritrasse in *Tom Sawyer*. Parte dell'insegnamento era assorbita dalle letture della Bibbia, sulla quale ovviamente si basavano le riunioni religiose domenicali che Sammy Clemens, come gli altri ragazzi, frequentava senza soverchia voglia. A quindici anni aveva letto tutta la Bibbia, e questo è un dato non trascurabile nello studio della sua vita e della sua carriera artistica. Il suo stile non di rado riecheggia l'ampia cadenza biblica; e se egli, da quel grande individualista e dispregiatore di dogmi che era, non accettava tutto il Libro a occhi chiusi, ma si dichiarava talvolta in aperto e perfino veemente disaccordo, pure non poté non restarne influenzato⁵. E per questo il Clemens sta senz'altro nella tradizione americana, che — ormai non dovrebbero esservi più dubbi — discende dalla particolare concezione della vita che si ebbe nella Nuova Inghilterra e che, attenuandosi col tempo, si propagò alle altre parti della nazione e perciò anche al Sud-ovest, del quale Twain fu originario.

Hannibal era un piccolo villaggio con un porticciolo sul maestoso Mississippi, che fino all'avvento della ferrovia doveva monopolizzare i più importanti traffici di tutta la vasta zona del suo bacino. Il villaggio era dunque un punto di passaggio di tutto quello che fosse dato di vedere dell'America del tempo. La libreria di Hannibal manteneva in qualche modo i contatti con l'Europa, ma la vita del villaggio era condizionata dal fiume e l'attenzione di tutti era irre-

⁵ Nella messa a punto delle sue idee religiose che egli fece verso i cinquanta anni e della quale riparleremo in seguito, egli confesserà di non credere che la Bibbia fosse stata scritta sotto una qualsiasi forma d'intervento divino. (A. B. PAINE, *op. cit.*, pag. 1582).

sistibilmente attratta dall'arrivo del vapore, che giungeva da St. Louis risalendo il fiume o lo discendeva venendo da Keokuk. In una famosa, bellissima pagina del quarto capitolo di *Life on the Mississippi* è magistralmente fatto rivivere uno di questi momenti. La citazione che segue non potrà includere la descrizione, un po' lunga, dell'animarsi e del riaddormentarsi del villaggio, la cui vita monotona ma «glorious of expectancy» è qui rappresentata:

After all these years I can picture that old time to myself now, just as it was then: the white town drowsing in the sunshine of a summer's morning; the streets empty, or pretty nearly so; one or two clerks sitting in front of the Water Street stores, with their splint-bottomed chairs tilted back against the walls, chins on breasts, hats slouched over their faces, asleep — with shingle-shavings enough around to show what broke them down; a sow and a litter of pigs loafing along the sidewalk, doing a good business in watermelon rinds and seeds; two or three lonely little freight piles scattered about the «levee»; a pile of «skids» on the slope of the stone-paved wharf, and the fragrant town drunkard asleep in the shadow of them; two or three wood flats at the head of the wharf, but nobody to listen to the peaceful lapping of the wavelets against them; the great Mississippi, the majestic, the magnificent Mississippi, rolling its mile-wide tide along, shining, in the sun; the dense forest away on the other side; the «point» above the town, and the «point» below, bounding the river-glimpse and turning it into a sort of sea, and withal a very still and brilliant and lonely one.

Come tutti i ragazzi Mark Twain era affascinato dalla figura del pilota dei battelli; e si sa che divenne egli stesso uno dei più abili piloti del Mississippi. Come ciò potesse avvenire non è facile spiegarcelo, dato il carattere del nostro autore, che si può dire ignorasse la virtù della costanza, e il lungo, assiduo tirocinio che bisognava fare per «imparare il fiume» in modo tale da conoscerne a menadito, di notte come di giorno, con la nebbia o col sole, le mille e trecento miglia del corso; e ciò fatto occorreva tenersi al corrente delle sue frequenti variazioni. Ma Sam Clemens ci riuscì⁶.

⁶ Il suo ben indovinato pseudonimo Mark Twain (che, ovviamente, significa: lo scandaglio «segna due»: fondo sicuro) non lo ricavò direttamente dalle grida degli scandagliatori dei battelli, ma lo prese a prestito da un ex-pilota, il Cap. Sellers, che sotto tale nome redigeva in un giornale di New Orleans una rubrica ad uso dei

Gli anni in cui fu pilota (dal 1858 allo scoppio della Guerra Civile nel 1861) rappresentarono per lui un'importante esperienza; e, se per allora sospese la sua attività di giornalista — in verità piuttosto modesta —, poté d'altra parte esercitare a fondo le sue cospicue doti di osservatore notando gli aspetti vari e interessanti della vita sul Mississippi per registrarli più tardi nel suo ben noto libro.

Mark Twain affermò di non essere un erudito, un uomo di libri, e ciò è evidente. Lo conferma inoltre il suo autorevole biografo, A. B. Paine, che dello scrittore fu anche per alcuni anni segretario: « Mark Twain read not so many books, but read a few books often »⁷. Fra questi troviamo, a parte la Bibbia, che egli consultò assai spesso in occasione del viaggio in Terrasanta, *The Mutineers of the Bounty*, il « Diario » di Samuel Pepys, *Two Years Before the Mast*, un libro sulle Ande; e inoltre biografie di gente comune, come la storia di un contadino islandese, e articoli di vecchi numeri dell'*Atlantic Monthly*. Fra le sue letture preferite si registra poi la *History of European Morals* di Lecky, nella quale lo scrittore confessava di rinvenire un'eco della propria filosofia. Egli stesso del resto espone le sue preferenze letterarie, e, sebbene la dichiarazione si riferisca a un certo periodo della sua vita (quello fra il 1871 e il '91, trascorso quasi per intero a Hartford, nel Connecticut), essa si dimostra fundamentalmente valida sempre: « I like history, biography, travels, curious facts and strange happenings, and science. And I detest novels, poetry and theology »⁸. E così la « Storia della Rivoluzione Francese » di Carlyle (letta e riletta, di volta in volta con reazioni diverse di fronte alle stesse pagine) va annoverata accanto alla « Vita » di Barnum. La storia invero l'appassionò sempre, fin da quando, ragazzo, raccattò per istrada una pagina di una biografia di Giovanna d'Arco e prese a interessarsi delle vicende dell'eroina. Per i suoi libri a sfondo storico, ossia *The Prince and the Pauper*, *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, *Personal Recollections of Joan of Arc*, la preparazione fu accurata, e soltanto

piloti e dei viaggiatori. Sam Clemens parodiò uno di questi bollettini mettendo in ridicolo il buon capitano e causando la morte del primo, umile ma utile Mark Twain.

⁷ *Op. cit.*, p. 510.

⁸ *Id.*, p. 512.

per il primo si potrebbero citare una mezza dozzina di opere che egli lesse per documentarsi e immergersi nell'atmosfera del tempo: perfino Walter Scott, una delle sue bestie nere, gli tornava utile in tali occasioni⁹. Fra i romanzi sopportava solo quelli di Howells, e la personale, profonda amicizia fra i due doveva certo avere il suo peso nel giudizio. Lo stesso Howells riferisce:

As I remember, he did not care much for fiction, and in that sort he had certain distinct loathings; there were certain authors whose names he seemed not so much to pronounce as to spew out of his mouth. Goldsmith was one of these, but his prime abhorrence was my dear and honored prime favorite, Jane Austen¹⁰.

Il motivo di queste antipatie è a mio avviso nella sua insofferenza per l'artificioso, che lo mise contro Walter Scott e Fenimore Cooper. Forse per questo detestava anche il teatro. Le sue letture, testimonia ancora Howells, consistevano sempre in libri « vitali »: « it might be some out-of-the-way book, but it had the root of the human matter in it »¹¹.

La formazione culturale di Mark Twain fu dunque quella di un autodidatta. Artemus Ward si limitò a dargli qualche consiglio, particolarmente quello di intraprendere la carriera del conferenziere. Howells gli fu prezioso nel vaglio delle opere già scritte e per alcuni utili consigli sulle opere da scrivere o in progresso. Mark Twain aveva bisogno dell'altrui parere e incoraggiamento, ma non ebbe un maestro e la sua fu soprattutto scuola di vita. Per lui un tipo umano era oggetto di studio da preferirsi a un libro, e non c'è dubbio che di tipi i più strani e di situazione le più insolite lo scrittore ne incontrò a non finire. Particolarmente ricchi furono gli anni trascorsi nel West, che iniziarono, esaurita la sua brevissima e non folgorante

⁹ KENNETH R. ANDREWS (in *Nook Farm: Mark Twain's Hartford Circle*, Cambridge, Mass., 1950, p. 190 e nota) osserva che, secondo quanto appare da un appunto, Mark Twain si proponeva di includere in questo romanzo la descrizione di un torneo, documentandosi su Walter Scott, ma poi evidentemente cambiò idea.

¹⁰ WILLIAM DEAN HOWELLS, *My Mark Twain: Reminiscences and Criticism*, New York, 1910, p. 14.

¹¹ WILLIAM DEAN HOWELLS, *op. cit.*, l. cit.

carriera militare, con la traversata in diligenza del Continente: l'« Overland Trip » descritto in *Roughing It*. Fu il West che gli dette fama di giornalista, e di ambiente e atmosfera *western* è appunto il suo primo notissimo racconto, *The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County*, che rivelò lo scrittore all'Est e all'America intera. Nel West egli poté constatare ancora, oltre alla durezza delle condizioni di vita, l'ingiustizia e la violenza che presiedevano a tutte le attività umane, e imparò a descriverle con un umorismo che non di rado si tinge di moralismo, e qua e là con un sarcasmo che prelude allo scetticismo degli anni più tardi. Nei suoi racconti più buffi si trova ogni tanto un improvviso ritorno alla serietà che conferma come egli non perdesse di vista la sua missione moralistica. Per esempio, nello « sketch » burlesco *Journalism in Tennessee* egli fa dire a un personaggio.

The heaven-born mission of journalism is to disseminate truth; to eradicate error; to educate, refine, and elevate the tone of public morals and manners, and make all men more gentle, more virtuous, more charitable, and in all ways better, and holier, and happier¹².

La citazione, staccata dal contesto, suona come l'avvio di un trattato; d'altra parte nel contesto essa acquista un tono ironico, e tuttavia ben riassume le idee che Mark Twain aveva sul giornalismo e che egli si sforzò sempre di mettere in pratica.

In seguito al consiglio di Artemus Ward e al successo del *Jumping Frog*, Mark Twain, alle molteplici attività esplicate fino allora (tipografo, pilota sul Mississippi, cercatore d'argento nel West, giornalista), aggiunse quella di conferenziere e di lettore dei propri scritti. L'esperienza giovò al consolidarsi del suo particolarissimo stile di scrittore, distraendolo un po' dal moralismo. Egli però era sempre incline a partecipare ai lettori le sue esperienze personali, affinché, pur divertendosi, essi ne traessero dell'utile. E perciò forniva loro, fra un aneddoto e un racconto, nozioni che in qualche modo li istruissero, sotto forma di descrizioni particolareggiate. Nella prefazione a *Roughing It* confessò di non poter fare a meno di amman-

¹² Il racconto appartiene al volume *Sketches New and Old*.

nire informazioni: gli sprizzavan fuori contro la sua volontà. Ciò si verifica soprattutto nei libri di viaggio.

Chi li ha letti ha potuto seguire i suoi itinerari in Europa, che egli percorse in lungo e in largo, dall'Inghilterra all'Italia, dalla Francia alla Germania e alla Russia. Necessità finanziarie lo costrinsero anzi a un giro del mondo per tener conferenze e con gli utili far fronte agl'impegni contratti in seguito a sfortunati quanto avventati e massicci investimenti di quel denaro che egli guadagnava in quantità e che spendeva in maniera piuttosto sconsiderata. Il lunghissimo viaggio, compiuto in non buone condizioni di salute, doveva concludersi con la notizia della morte della prediletta figlia Susy, che egli apprese quando si accingeva a tornare in patria e pre-gustava il ritorno alle gioie domestiche. Sicché il viaggio, che in normali condizioni di spirito avrebbe potuto servire a dargli della vita una visione più indulgente, lo immerse invece nel pessimismo e accentuò la sua già notevole introversione. La morte della moglie, avvenuta nel 1904 a Firenze, lo lasciò nella profonda tristezza degli ultimi anni, appena confortata dalla devozione degli amici più intimi e dall'affetto di due figlie, delle quali una morì qualche mese prima che, nel 1910, scomparisse egli stesso.

Le letture di Mark Twain (a quelle già citate vanno aggiunte le « Memorie » di Saint-Simon, le *Canadian Histories* di Francis Parkman, Svetonio, *Science and Theology* di Andrew D. White, e ancora lettere e diari: opere che maggiormente lo interessarono verso gli ultimi anni) denotano una mente poco metodica, una natura incline all'utile e al concreto, da cui però l'immaginazione potesse agevolmente e di frequente spiccare il volo. L'antipatia che provava per la poesia è una riprova di queste sue inclinazioni. Ma essa ha tutta l'aria di essere preconcepita, tant'è vero che fra le sue letture preferite non è dato rinvenire opere in versi, fatta eccezione per le poesie di Browning, che lo interessarono tanto da farne oggetto di una serie di letture — preparate con quell'amore che aveva per la dizione corretta ed espressiva — per i suoi amici di Hartford. La sua avversione per la poesia è testimoniata ancora da un paio di parodie che egli compilò per irridere all'adorazione che, in America come

in Europa, destava la poesia romantica. La prima, intitolata *The Aged Pilot Man*, denota già nel titolo il suo intento caricaturale nei confronti della celebre ballata del Coleridge. Il magico e arcano paesaggio marino della ballata del poeta inglese viene mutato in quello un po' meno misterioso di un canale navigabile lungo il quale dei muli rimorchiano un'imbarcazione. Le caratteristiche esterne della ballata sono adoperate a fini eroicomici. Particolarmente umoristica è l'imperturbabile figura del vecchio pilota Dollinger, che infonde coraggio a equipaggio e passeggeri atterriti da un'improvvisa tempesta. Il battello viene alleggerito di tutto ciò che fa peso:

So overboard a keg of nails
and anvils three we threw;
likewise four bales of gunny-sacks,
two hundred pounds of glue,
two sacks of corn, four ditto wheat,
a box of books, a cow,
a violin, Lord Byron's works,
a rip-saw and a sow¹³.

Qui, prima di concludersi col salvataggio delle persone grazie alla « misteriosa » ispirazione di un contadino, la parodia si fa spietata. Le allitterazioni divengono aspre, le assonanze pesanti, gli accostamenti apertamente buffoneschi; e alla frecciata antiromantica viene assegnato un preciso destinatario nella persona di Lord Byron¹⁴.

Un'altra parodia twainiana in versi si può leggere in *Information Wanted and Other Sketches*. Stavolta ne fa le spese Thomas Moore e il suo poema alla maniera dell'« Elegia » di Gray che s'intitola *Those Evening Bells*. Dall'inizio s'indovina il tono di tutta la parodia:

These annual bills, these annual bills...

¹³ *The Innocents at Home*, cap. VI.

¹⁴ S. B. Liljegren suppone che l'idea della parodia venisse a Mark Twain leggendo la ballata *Wreck of the Hesperus* di Longfellow, che riteneva i metri della ballata di Coleridge; e il critico è certo che in quel poema lo scrittore intendesse colpire la tradizione instaurata dalla Ballata del Vecchio Marinaio. Vedasi: S. B. LILJEGREN, *The Revolt against Romanticism in American Literature as Evidenced in the Works of S. L. Clemens*, in « Essays and Studies in American Language and Literature », Upsala, 1945, p. 24.

Ma l'autore romantico con il quale Mark Twain più si accanisce è Walter Scott. Con lui egli non adopera soltanto la parodia, ma s'impegna in polemica aperta ogni qualvolta gliene capita l'occasione; per esempio, a proposito di un viaggio nel Sud dell'Unione che egli effettuò per dare un seguito alle sue memorie di pilota del Mississippi. Eccolo alle prese con la moda del gotico, instaurata da Walter Scott, di cui il « Capitol » di Baton Rouge non è che una manifestazione:

Sir Walter Scott is probably responsible for the Capitol building; for it is not conceivable that this little sham castle would ever have been built if he had not run the people mad, a couple of generations ago, with his medieval romances. The South has not yet recovered from the debilitating influence of his books. Admiration of his fantastic heroes and their grotesque « chivalry » doings and romantic juvenilities still survives here, in an atmosphere in which is already perceptible the wholesome and practical nineteenth-century smell of cotton factories and locomotives; and traces of its inflated language and other windy humbuggeries survive along with it. It is pathetic enough that a whitewashed castle, with turrets and things—materials all ungenune within and without, pretending to be what they are not—should ever have been built in this otherwise honorable place ¹⁵.

Lo irrita anche l'atteggiamento degli uomini del Sud nei confronti delle donne, a suo avviso troppo ossequioso. Nei corrispondenti dei giornali, con il loro « inflated language », egli ravvisa i discepoli di Walter Scott, l'instauratore del gusto della cavalleria. Non gli sembra un comportarsi sincero. E poi perché sprecare una trentina di parole per descrivere il semplice salire a bordo di un piroscampo di alcune signore, « the beauty of the place », quando venti basterebbero? ¹⁶

¹⁵ Un'altra considerazione che si può fare a proposito di questo estratto è che per Mark Twain il progresso materiale, rappresentato qui dall'espansione industriale, è sinonimo di progresso morale, o ne è lo stimolo. La decadenza dell'Europa in generale, e in particolare dell'Italia contemporanea e dell'Inghilterra medievale, viene troppo associata all'arretratezza del modo di vivere perché sembri possibile che l'autore la pensasse altrimenti.

La citazione è presa dal cap. XL di *Life on the Mississippi*.

¹⁶ Vedasi il cap. XLV di *Life on the Mississippi*.

Mark Twain è per la precisione, l'economia nello scrivere, ed è logico che detestasse Fenimore Cooper almeno quanto Walter Scott. Si ricorderà il suo saggio « Fe-

Non che Mark Twain avesse in antipatia il bel sesso. Nelle sue opere, è vero, non incontriamo che ragazzette (come la Becky di *Tom Sawyer*) o donne anziane (Zia Polly, Zia Sally, etc.). Donne in rigoglio, da far girare la testa agli uomini, non ve ne sono, giacché la Roxana di *Pudd'nhead Wilson* è — ma solo al principio — giovane e bella, però è una schiava negra. L'altra croina (anzi l'unico vero eroe in tutto Mark Twain) è una Santa: Giovanna d'Arco. Anche in questo le sue opere non fanno che rispecchiare la sua vita. Egli nutriva per le donne rispetto e ammirazione. Anzi, prendendone le parti nella battaglia per la parità di diritti con gli uomini, e nella difesa di Harriet Shelley, egli stesso ebbe stranamente ad atteggiarsi a cavaliere errante, armato di penna anziché di lancia e spada. La sua natura generosa gli imponeva continuamente di difendere o proteggere qualcuno. Sembra quasi ovvio perciò che dovesse sposare — a trentacinque anni — una semi-invalida, di una diecina d'anni più giovane, raffinata e delicata, così diversa da lui, che invece sembrava provar gusto a mostrarsi un po' rozzo.

Se n'era innamorato nel più romantico dei modi, guardando la fotografia della ragazza che teneva in cabina il fratello di lei, compagno di crociera dello scrittore in occasione del viaggio in Europa e in Terrasanta. Decise sul momento che sarebbe stata sua moglie e, dando prova di una fermezza che non gli sapevamo dai tempi in cui, ancor ragazzo, «imparava il fiume» per divenir pilota, superò ogni ostacolo che si frapponeva alla realizzazione della sua decisione. Fu l'unica donna della sua vita e l'amò sempre con dedizione. Le lettere d'amore che egli scrisse alla sua Livy — Olivia Langdon, di agiata famiglia borghese dello Stato di New York — ci rivelano uno scrittore capace di espressioni di tenero e caldo amore che evidentemente egli riteneva dovessero riservarsi alla realtà della vita affettiva ed essere sincere e non finte per ragioni artistiche: tant'è vero che in tutta la sua opera non se ne potranno rinvenire di simili. È vano altresì ricercare negli scritti che pubblicò l'erompere dell'amore pieno. Data la cura che egli poneva nel non offendere la

nimore Cooper's Literary Offences», in cui enumerava spietatamente tutti i difetti di stile dello scrittore, che accusava soprattutto di mancanza di accuratezza.

pruderie del suo tempo, un tale atteggiamento potrebbe essere facilmente attribuito a calcolo, se non si riscontrassero nella sua vita episodi dai quali la sincerità del suo agire esce confermata. Bernard De Voto osserva che, nel fermare le memorie degli anni in cui fu pilota di battelli nella serie di articoli che doveva costituire la parte migliore di *Life on the Mississippi*, lo scrittore omette tutto un aspetto della vita che si svolgeva sui battelli. Il critico nota che nel libro

there is ... no hint of the squalid venery of the steamboats, which were consistently a habitation for the loves of travelers, river rats, and frontiersmen. Harlots of all degree ... were habituées of the boats. They and their pimps and all the machinery of bought protection, of display and sale, of robbery and murder, were a constant in the trade. The book makes no mention of them. ... There is no mention, either, of the parasitism that was also constant in the trade¹⁷.

Se di tutto ciò avesse parlato, è facile immaginare con quale spirito lo avrebbe fatto. Ecco infatti come reagisce a una scena che offende il suo senso di modestia e il pudore di cui sempre riveste i propri sentimenti di affetto:

More hugging and kissing by boys and girls and young men and maids in the streets at night and parks by day! And no chaffing them by anybody. I met a couple tonight, aged 17 and 14, a dozen times, around the garden. They ought to have done the blushing, but I presently found they could not be depended upon, and had to do it myself¹⁸.

È chiaro poi che compiangendo la sorte del « signor Laura » e rimproverando al Petrarca il suo amore per la donna di un altro, Mark Twain condanna un atto moralmente ingiusto, e per di più divulgato senza il minimo pudore, che ebbe parole indulgenti e ammirate da « ogni bocca italiana sterminatrice d'aglio »¹⁹.

Vorrei ricordare un ultimo episodio, a conferma della *pruderie* del tempo e dello stesso scrittore. Nel 1906 Massimo Gorki, liberato

¹⁷ Vedasi il cap. V del già citato *Mark Twain's America*.

¹⁸ Dal *Notebook*, cap. XXVII: « England ». La scena è Londra, l'anno il 1896.

¹⁹ Non si può dire che Mark Twain avesse in particolare simpatia gl'Italiani. Una certa superficialità gli impedisce un giudizio sereno su di noi. Per il « signor Laura » vedasi il cap. XIX di *Innocents Abroad*.

dalle carceri zariste, s'era rifugiato a New York e vi conduceva con successo una campagna per la raccolta di fondi destinati ai rivoluzionari russi. Mark Twain fu tra i molti suoi sostenitori, ma, insieme ad altri scrittori e critici, ritirò il suo appoggio non appena si seppe che la donna che viveva con Gorki non era sua moglie. Rimproveriamo pure allo scrittore il conformismo, se vogliamo; non potremo però incolparlo d'incoerenza, né d'ipocrisia. Mai e poi mai egli sarebbe andato in giro per il mondo con una donna che non fosse sua moglie. E sappiamo che fu sempre alieno dall'esternare in pubblico i più legittimi sentimenti d'amore.

Per tornare all'antiromanticismo di Mark Twain, del quale il rimprovero al Petrarca è esso stesso una manifestazione, possiamo spiegarcelo con l'amore del genuino che egli nutriva, che non gli lasciava tollerare il falso sentimentalismo, gli atteggiamenti alla Walter Scott, il falso gotico, e quanto altro gli sembrasse affettato e innaturale. Egli combatté tutto questo nel modo che si è visto, con la parodia o la polemica, che si estesero a un intero libro: *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*. Esso è tutto una satira del romanzo alla Walter Scott, ma nei momenti in cui l'autore non si sente più di ridere perché certe situazioni lo indignano profondamente, la parodia cede il posto alla polemica e all'invettiva. L'autore si prende gran cura di attenersi il più possibile alla realtà storica, ma la porge ai lettori come riflessa in una serie di specchi deformanti. La sovrapposizione di medievale e di moderno è un altro espediente usato per accentuare il ridicolo delle situazioni. Ecco un esempio di come nel romanzo vien messo a profitto l'errare dei cavalieri medievali:

Right so came by and by a knight riding; and as he drew near he made dolorous moan, and by the words of it I perceived that he was cursing and swearing; yet nevertheless was I glad of his coming, for that I saw he wore a bulletin-board whereon in letters all of shining gold was writ: «Use Peterson's Prophylactic Tooth-brush—All the Go»²⁰.

²⁰ La citazione è del cap. XX del *Connecticut Yankee*.

L'usura del tempo e il grande uso che i nuovi mezzi di espressione fanno di accostamenti consimili hanno tolto alla scena parecchio del comico che aveva; tuttavia un cavaliere errante presentato come sa farlo Mark Twain non manca ancor oggi di suscitare il riso, specie se la scena è letta nel contesto. Il grottesco che comunque scene come questa ritengono han fatto accostare il romanzo al *Don Chisciotte*, il che è pur sempre un titolo di merito e insieme la conferma che la satira twainiana era andata a segno.

Non si vuole qui analizzare l'opera twainiana dal punto di vista artistico, ma percorrerla a volo d'uccello per mettere in risalto i tratti più notevoli del carattere dello scrittore, della sua personalità, del suo mondo interiore. Con Mark Twain si può farlo, data la decisa piega autobiografica della sua opera, conseguenza della fedeltà al reale e della partecipazione totale dell'uomo alla vita del suo tempo, che nelle opere immancabilmente si riflette, anche allorquando, in un romanzo come il *Connecticut Yankee*, egli ci presenta fatti che si fingono accaduti lontano nel tempo e nello spazio.

Il *Connecticut Yankee* si propone di mettere in luce, sia pure a suo modo, le nefandezze e i soprusi insiti nel sistema feudale del Medioevo, del quale un'espressione in particolare colpiva l'immaginazione degli uomini del secolo scorso, e cioè la cavalleria. Talvolta lo scrittore s'immedesima tanto con la scena da dimenticare di aver di fronte pure creazioni della sua fantasia. In un momento d'impazienza — impazienza tipicamente twainiana — il protagonista del romanzo, che si è accinto all'impresa di trasformare la struttura sociale dell'Inghilterra medievale apportando il benessere materiale, istruendo il popolo e inculcandogli il senso della libertà, il protagonista del romanzo, dicevo, ha uno scatto e prorompe:

This was not the sort of experience for a statesman to encounter who was planning out a peaceful revolution in his mind. For it could not help bringing the unget-aroundable fact that, all gentle cant and philosophizing to the contrary notwithstanding, no people in the world ever did achieve their freedom by goody-goody talk and moral suasion: it being immutable law that all revolutions that will succeed must

*begin in blood, whatever may answer afterward. If history teaches anything, it teaches that*²¹.

È la stizza caratteristica del Mark Twain dei momenti di sconforto, nei quali vituperava il genere umano, sordo a ogni richiamo. In quei non rari momenti il genere umano diveniva la «dannata razza umana», gli appariva protervo e vile, superbo e impotente. Il senso della democrazia, che, sorretto da un innato senso di giustizia, Mark Twain nutriva, era irrimediabilmente ferito da qualcuna delle tante scene che si svolgevano intorno a lui. Questa, ad esempio, che avvenne nell'adolescenza dell'autore, ma gli tornò alla mente scrivendo *Huckleberry Finn*, al quale appartiene. Il Colonnello Sherburn ha ucciso un uomo e la folla, con l'intento di linciarlo, si dirige alla sua abitazione; il Colonnello l'accoglie armato e l'investe con parole di fuoco:

The idea of *you* lynching anybody! It's amusing. The idea of you thinking you had pluck enough to lynch a *man*! Because you're brave enough to tar and feather poor friendless cast-out women that come along here, did that make you think you had grit enough to lay your hands on a *man*? ... Why don't your juries hang murderers? Because they're afraid the man's friends will shoot them in the back, in the dark—and it's just what they *would* do. ... You didn't want to come. The average man don't like trouble and danger. *You* don't like trouble and danger. But if only *half* a man—like Buck Harkness there—shouts «Lynch him, lynch him!», you're afraid to back down—afraid you'll be found out to be what you are—*cowards*—and so you raise a yell and hang yourselves on to that half-a-man's coat tail, and come raging up here, swearing what big things you're going to do. The pitifulest thing out is a mob. ... But a mob without any *man* at the head of it, is *beneath* pitifulness²².

Nell'episodio, narrato in uno stile realisticamente scarno e perciò efficace, può vedersi la condanna della violenza. Ma c'è anche un uomo, l'ubriaco Boggs, che paga con la vita la propria irresponsabilità; e ciò acquista significato se non dimentichiamo che Mark Twain rispose sempre di persona delle proprie azioni. Più certo,

²¹ Vedasi cap. XX del *Connecticut Yankee*.

²² *The Adventures of Huckleberry Finn*, cap. XXII.

perché esplicito, è il suo disprezzo per la codardia umana, ribadito in quest'altro passo, tratto dal racconto *The Mysterious Stranger*, nel quale Satana, apparso a dei ragazzi di un villaggio austriaco, così si esprime:

I know your race. It is made up of sheep. It is governed by minorities, seldom or never by majorities. It suppresses its feelings and its beliefs and follows the handful that makes the most noise. Sometimes the noisy handful is right, sometimes wrong; but no matter, the crowd follows it. ... Monarchies, aristocracies, and religions are all based upon that huge defect in your race—the individual distrust of his neighbor, and his desire, for safety's or comfort's sake, to stand well in his neighbor's eye²³.

Mark Twain non perdeva occasione per prendersela con l'aristocrazia e i re. Nel *Connecticut Yankee* il suo attacco è portato a fondo, non importa se col sorriso sulle labbra; anzi l'attacco riesce per questo più rovinoso e devastatore. La corruzione e il sopruso, soprattutto, lo sconvolgono e l'amareggiano, da qualsiasi parte provengano. Se però a parole avrebbe abbattuto tutte le teste coronate del mondo, in realtà egli era molto meno terribile. Fu ospite, non controvoglia, di diversi personaggi reali; fra gli altri, l'Imperatore di Germania Guglielmo II, il quale ammirava particolarmente il suo *Life on the Mississippi*, ricevette un giorno l'autore, che della visita andò fiero per tutta la vita. Fu in intimi rapporti di amicizia col Rev. Twichell e con altri religiosi, pur non condividendone le credenze. Era contro le istituzioni, non contro gli uomini che le rappresentavano. Nei confronti della Chiesa Cattolica, ad esempio, si dimostrò di un'asprezza senza mezzi termini. Nel *Connecticut Yankee*, è vero, egli descrive un'epoca di soperchierie insorpassate, ma della Chiesa di Roma conservò sempre la stessa opinione, chiaramente espressa dal passo che segue:

There you see the hand of that awful power, the Roman Catholic Church. In two or three little centuries it had converted a nation of men to a nation of worms. Before the day of the Church's supremacy in the world, men were men, and held their heads up, and had a man's

²³ *The Mysterious Stranger*, cap. IX.

pride and spirit and independence; and what of greatness and position a person got, he got mainly by achievement, not by birth. But then the Church came to the front, with an ax to grind; and she was wise, subtle, and knew more than one way to skin a cat—or a nation; she invented «divine right of Kings», and propped it all around, brick by brick, with the Beatitudes—wrenching them from their good purpose to make them fortify an evil one; she preached (to the commoner) humility, obedience to superiors, the beauty of self-sacrifice; she preached meakness under insult; preached (still to the commoner, always to the commoner) patience, meanness of spirit, non-resistance under oppression; and she introduced heritable ranks and aristocracies, and taught all the Christian populations of the earth to bow to them and worship them²⁴.

Una Chiesa unica di Stato, secondo Mark Twain, è sempre da evitarsi; né egli al posto di quella cattolica avrebbe visto di buon occhio un'altra, la presbiteriana per esempio, verso la quale sembrano inclinare le preferenze, se non sue proprie, del Yankee del Connecticut: «una Chiesa unitaria costituisce un potente organismo che, allorchando cade in mani egoiste, com'è prima o poi destinato a fare, uccide ogni umana libertà e paralizza il pensiero»²⁵.

Ma è innegabile che per la Chiesa di Roma egli cova un'antipatia particolare, alimentata forse dall'educazione calvinista ricevuta da ragazzo, non diversa comunque da quella dei suoi coetanei. Mark Twain, lo si sente, non è un pensatore originale, né profondo, ma uno scrittore che a meraviglia sa interpretare ed esprimere l'opinione dell'americano medio del tempo. Come scrittore e come uomo questo è il suo merito e il suo limite. Questa è anche la chiave del suo immediato successo.

Come espressione dell'opinione media americana del tempo un libro è particolarmente importante, specie per noi Europei: *The Innocents Abroad*. Qui Mark Twain si fa il vessillifero dei turisti americani in Europa e in Terrasanta, e, laddove prima d'ora i libri di viaggiatori americani in Europa si distinguono per un ossequio non di rado insincero per le cose viste e non comprese, egli inalbera la insegna dell'ignoranza, che spesso è finta e talvolta vera. All'osse-

²⁴ Dal cap. VIII del *Connecticut Yankee*.

²⁵ Dal cap. X del *Connecticut Yankee*.

quìo egli sostituisce l'indifferenza e l'irriverenza, e non è a dire quanto effetto il suo libro avesse sull'opinione pubblica americana e sul modo di vedere l'Europa di tutto un Continente. Se un'indagine del genere si potesse fare, darebbe risultati oltremodo interessanti.

Per tornare al pensiero twainiano, ecco che l'antipatia per la Chiesa Cattolica si trova già manifestata in *Innocents Abroad*, opera anteriore al *Connecticut Yankee*:

Look at the Grand Duomo of Florence—a vast pile that has been sapping the purses of her citizens for five hundred years, and is not nearly finished yet. Like all other men, I fell down and worshiped it, but when the filthy beggars swarmed round me, the contrast was too striking, too suggestive, and I said, « Oh, sons of classic Italy, is the spirit of enterprise, of self-reliance, of noble endeavor, utterly dead within you? Curse your indolent worthlessness, why don't rob your churches? »²⁶.

No, Mark Twain non riesce a ridere allorchè qualcosa l'indigna profondamente. Non ride neanche quando un fatto lo commuove, ispirandogli parole di sincera ammirazione, come a proposito dei frati domenicani, che, infuriando il colera a Napoli, incuranti della propria vita, con spirito di carità e d'altruismo, curavano i malati e seppellivano i morti. Questo, e alcuni altri esempi che si potrebbero fare — più numerosi nella parte che narra l'escursione in Terrasanta —, si differenziano dal tono generale del libro, che è umoristico. Talune di queste parti lasciano perplesso il lettore, il quale non riesce a capire fino a che punto lo scrittore scherzi e dove il suo finto candore diviene autentico.

Almeno un cenno meritano le reazioni di Mark Twain di fronte alle opere d'arte degli « Old Masters ». Vissuto, come tutto il suo popolo, al di fuori della storia e dello spirito europei, in un'atmosfera pervasa di senso pratico, egli anche qui non sa accantonare le sue personali simpatie e antipatie e, più che il quadro in se stesso, come opera d'arte, considera la scena che esso rappresenta, ed è questa che giudica da un punto di vista morale, condannando lo spirito servile degli artisti e l'ingratitude dei potenti. Andrea del Sarto, egli dice, glorificò i potenti in quadri che ne salveranno per sempre il ricordo

²⁶ Dal cap. XXV di *Innocents Abroad*.

dall'oblio che meritavano; ed essi lo lasciaron morire di fame. « Served him right », commenta Mark Twain: gli sta bene.

Non si sa, in tale modo di ragionare, se deprecare l'assenza di obbiettività, necessaria componente nel giudizio di un'opera d'arte, o se ammirare la dirittura morale, l'onestà, la « simpatia » (in senso inglese) dell'uomo; la sua franchezza soprattutto. Considerando il suo maggiore interesse in quella particolare direzione, non fa meraviglia che egli, agli originali, preferisse le più nitide riproduzioni.

Ancor più ampia è la « simpatia » di Mark Twain verso i suoi contemporanei. I negri e la gente oppressa e fatta oggetto di soprusi trovarono in lui uno strenuo difensore. L'attaccamento ai negri lo sentì fin da bambino. Tuttavia, nato nel Sud schiavista, non il loro stato di schiavi lo colpì da giovane, bensì le condizioni disumane in cui molti schiavi vivevano.

Poi egli incluse lo schiavismo fra i bersagli preferiti, talvolta attaccandolo genericamente, come forma inaudita di sopruso di uomini verso altri uomini, talaltra immergendo l'azione di questo o quel suo libro in ambienti ed epoche di schiavitù. È il caso di *Pudd'nhead Wilson*, complicata storia del figlio di una schiava scambiato col figlio legittimo del padrone: la vicenda raggiunge il *climax* allorché il giovane negro vende, consciamente, la madre²⁷.

La miglior difesa dell'uguaglianza dei negri coi bianchi si ha in quella che è considerata la migliore opera di Mark Twain: *Huckleberry Finn*. Le pagine che descrivono il conflitto che si svolge nella coscienza di Huck costituiscono un punto luminoso nella storia dell'uomo e dell'artista, un momento in cui la coscienza morale di Samuel Langhorne Clemens si fonde con l'ispirazione artistica di Mark Twain. Ma l'eroe del libro, uno dei personaggi più umani e più psicologicamente approfonditi che la fertile mente dello scrittore abbia creati, è il negro Jim, l'uomo che ha la pelle nera ma che « dentro è bianco ».

²⁷ Nonostante l'idiosincrasia per i romanzi, Mark Twain ne scrisse anche lui. Non era però un genere in cui potesse eccellere, dato il carattere incostante e il tipo di fantasia di cui era dotato. I suoi capolavori (*Life on the Mississippi*, *Tom Sawyer*, *Huckleberry Finn*, secondo il giudizio unanime della critica) derivano dalla vita vissuta. Sono realtà rivissuta. Essi stanno fra le memorie e le descrizioni di viaggi.

Scendendo infine sul piano della realtà, egli condannò aspramente la sanguinosa repressione della ribellione dei Filippini da parte dell'esercito americano. Nè mai nascose la sua ammirazione per gli Ebrei, il popolo più perseguitato e più costantemente intelligente della terra, e per l'eroica resistenza dei Boeri. Il suo spirito umanitario non ammetteva la guerra. La sua partecipazione alla Guerra Civile, lungi dal dimostrare il contrario, ne è la riprova. Si schierò dalla parte del Sud schiavista — lui antischiavista — militando solo per quindici giorni, più che altro per acquistare una nuova esperienza; non combattè affatto, giacchè si è rivelata infondata l'affermazione che rese di aver sparato su un uomo uccidendolo. Se fosse dipeso da lui la guerra si sarebbe risolta senza spargimento di sangue, in continue ritirate per... stancare il nemico²⁸. Mancanza di coraggio? In verità Mark Twain non posò mai ad eroe; in determinate circostanze, sia pure scherzando, confessò anzi di provare paura. Non di pusillanimità però si deve parlare, bensì di grandezza d'animo e di amore per i propri simili, nonché di quella viltà generata dalla coscienza di cui si parla in un famoso passo dell'*Amleto*.

Il riferimento al personaggio shakesperiano non è del tutto casuale. Mark Twain possedeva un carattere indeciso e contraddittorio, con uno sfondo di melanconia. Certi suoi atteggiamenti fin troppo decisi han tutta l'aria di essere stati presi per convincere se stesso e gli altri del contrario. Il suo comportamento non di rado estremista (« I like no half-way things », confessava nel cap. XXIII di *Innocents Abroad*) tradisce inoltre scarso senso di equilibrio, più che denotare quella forza di carattere attribuitagli da molti. Ho appena accennato al suo amore per l'umanità che mi torna alla mente l'invettiva contro la « dannata razza umana ». Come spiegarsi questo suo atteggiamento? Nonostante che egli confessasse — in una lettera del principio del 1890 a Andrew Lang — che egli mirava alle masse, e che si preoccupava di divertirle, non di ammaestrarle, non sfugge il diffuso intento moralistico, soprattutto degli scritti del periodo che si potrebbe definire della speranza, venato di frequente del colore roseo dell'ottimi-

²⁸ Sottopose la sua condotta di guerra al giudizio del Generale Grant (vedasi cap. XXXI di *Following the Equator*). Questo a quanto pare approvò la sua strategia con parole della cui sincerità c'è però da dubitare.

simo e traboccante di entusiasmo. Ma in tutti gli scrittori che hanno questa indole ci sono dei momenti nei quali subentra la sfiducia. Non ne fu esente lo stesso Milton. La tempra di Mark Twain non era però adamantina quanto quella del grande poeta inglese; egli si spazientiva facilmente, e allora scriveva cose amarissime, annotava pensieri cinici e pessimistici che non è facile trovare, in numero uguale, in altri scrittori. Eccone, ad esempio, un paio:

You can straighten a worm, but the crook is in him and only waiting²⁹.

Concerning the difference between man and the jackass: some observers hold that there isn't any. But this wrongs the jackass³⁰.

Le raccolte di massime twainiane possono sorprendere quanti conoscono solo il Mark Twain dall'etichetta di scrittore umorista, o hanno letto le avventure di Huckleberry Finn come se fosse un libro per ragazzi e niente altro. Molte massime denotano la più amara delusione, che non si può fare a meno di contrapporre alla fase dell'ardore riformistico. Sono inoltre il frutto dello spirito stanco e amareggiato di un uomo avanti negli anni, colpito da tutta una serie di sventure familiari e di rovesci finanziari, disilluso nel suo ottimismo circa la perfettibilità del genere umano e il potere delle proprie parole sui lettori.

Non c'era nemmeno la fede religiosa a confortarlo. Mark Twain non fu mai troppo religioso. Per le credenze altrui aveva tutto il rispetto; e se, per le note ragioni, giudicò aspramente la Chiesa di Roma, non risparmiò d'altra parte i missionari protestanti. Egli credeva nella religione del retto operare, nel disinteresse, nella generosità, virtù che in realtà servì per tutta la vita. Azioni come quelle dei summenzionati domenicani di Napoli gli ispirarono parole di ammirazione per quei frati sui quali diresse in altre occasioni le sue frecciate ironiche. Il commento all'episodio, che egli narra in un capitolo rivelatore come il XXV di *Innocents Abroad*, è sintomatico:

²⁹ *More Maxims of Mark*, ed. Johnson (privately printed, 1927), pag. 14.

³⁰ *Mark Twain's Notebook*, New York, 1935, pag. 347.

Creeds mathematically precise, and hair-splitting niceties of doctrine, are absolutely necessary for the salvation of some kinds of souls, but surely the charity, the purity, the unselfishness that are in the hearts of men like these would save their souls though they were bankrupt in the true religion—which is ours.

Straordinario era in lui il senso della giustizia; ciò che se da un lato lo induceva a prender le parti dei deboli e degli oppressi, lo coinvolgeva da un altro in procedimenti giudiziari con persone che gli facevano torto, in particolare coi « pirati », che stampavano edizioni abusive dei suoi libri. Cosa più importante, il suo senso di giustizia gli fece porre in discussione il comportamento del Dio dei cristiani. Il Dio dell'Antico Testamento, che è per lui « un padrone irascibile, vendicativo, volubile e spietato »³¹, è oggetto della sua avversione, e quello misericordioso del Nuovo Testamento della sua commiserazione, della sua « simpatia »:

If God is what people say, there can be no one in the universe as unhappy as he; for he sees unceasingly myriads of his creatures suffering unspeakable miseries—and besides this foresees how they are going to suffer during the remainder of their lives. One might well say: « As unhappy as God »³².

La concezione di Dio che Mark Twain venne formandosi è quella dell'onnipotente creatore e signore che persegue immutabile il suo scopo; le sue leggi sono inderogabili e imparziali; e perciò egli è giusto:

The Being who to me is the real God is the one who created this majestic universe and rules it. He is the only originator, the only originator of thoughts; thoughts suggested from within, not from without. The originator of colors and of all their possible combinations; of forces and the laws that govern them; of forms and shapes of *all* forms—man has never invented a new one. He is the only originator. He made the materials of all things; he made the laws by which, and by which only, man may combine them into the machines and other things which outside influences suggest to him. He made character—man can portray it but not « create » it³³.

³¹ A. B. PAINE, *op. cit.*, p. 412.

³² *Mark Twain's Notebook*, p. 182.

³³ A. B. PAINE, *op. cit.*, p. 1083.

È evidente che una concezione siffatta della Divinità, come di un ente che una volta creato l'Universo lo abbandona al governo di inflessibili e immutabili leggi, non può ispirare amore nelle sue creature, non concedendone. Se il Dio biblico era incostante e vendicativo, era con ciò più simile e più vicino agli uomini che un Dio troppo giusto per una umanità fragile e disposta al peccato. « Dannata razza umana! »: in questa luce l'invettiva twainiana perde molto del tono di risentimento per assumerne uno di commiserazione; commiserazione per uno stato in cui l'umanità si è venuta a trovare dall'origine, senza sua colpa, perché creata così. Né vale a infondere speranza il pensiero di una vita ultraterrena, nella quale egli non crede non ravvisandone lo scopo:

To chasten a man in order to perfect him might be reasonable enough; to annihilate him when he shall have proved himself incapable of reaching perfection might be reasonable enough; but to roast him forever for the mere satisfaction of seeing him roast would not be reasonable—even the atrocious God imagined by the Jews would tire of the spectacle eventually³⁴.

Questo è lo scotto che Mark Twain dovette pagare per la sua voltairiana irriverenza verso le umane istituzioni e credenze. Le sue speculazioni lo condussero poco per volta allo smarrimento della speranza e della fede. Idealista fino in fondo, egli si rifugiò in un fatalismo che esentasse il suo spirito stanco dal battersi ancora per quell'umanità in cui egli aveva tanto creduto e che tanto l'aveva deluso. Forse alla fine della vita gli balenò la visione desolata che aveva descritta a conclusione del racconto postumo *The Mysterious Stranger*: tutto quaggiù è un sogno, niente ha reale esistenza:

It is all a dream—a grotesque and foolish dream. Nothing exists but you. And you are but a thought—a vagrant thought, a useless thought, a homeless thought, wandering forlorn among the empty eternities!

Fu l'estrema rivincita sulla realtà che non aveva voluto piegarsi. A costo della disperazione, egli l'annullò e la fece sogno.

³⁴ Da uno scritto attribuito da Paine ai primi anni dell' '80 e da lui registrato nella biografia a p. 1582.

L'America deve molto a Mark Twain: all'artista, al rappresentante della latente sua ribellione all'Europa, alla voce che ne espresse insieme l'ottimismo e l'entusiasmo e l'amara disillusione alla constatazione dell'inganno. Mark Twain fu l'uomo che agì — laddove Emerson aveva teorizzato — e che ridestò in tutta una nazione la coscienza della propria forza e delle proprie potenzialità. Nel farlo aveva dovuto abbattere più di un idolo, dissipare molti ideali. La sua lotta, pur partendo da presupposti razionalisti, si esplicò in modi che non esiterei a definire romantici per le contraddizioni e per il vano cozzare dell'individuo, smarrito, contro la società e le cieche forze che regolano i destini degli uomini. A non considerare il valore artistico delle opere, è un atteggiamento di per sè poetico. Tanto più lo è allorquando, svaniti gl'ideali ai quali successivamente lo scrittore si appiglia, abbattuti uno per uno tutti gli idoli, la luce della speranza più non illumina il cammino degli ultimi incerti suoi passi.

PIERO MIRIZZI

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-joggling 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

LA FORTUNA DI MARK TWAIN IN ITALIA

Nota bibliografica a cura di CARLA CONSIGLIO

TRADUZIONI

- 1891 *Masino ed il suo re* - Amena lettura per i fanciulli - Milano.
- 1907 *c. s.* - II ed., Milano.
- 1927 *c. s.* - III ed. Milano.
- 1892 *Re e mendico* - trad. di E. FONGI e L. CALVINO - Roma, Brielli; traduzione integrale, senza prefazione.
- 1900 *Racconti americani* - trad. di ENRICO THOVEZ - Milano.
Nella prefazione il traduttore, dopo una rapida scorsa alla vita di Mark Twain, ne valuta l'importanza come *umorista americano*, affermando che si tratta di un « umorismo di sostanza, di azione... composto di una mistura singolare di una fanciullaggine ingenua e di violenza brutale, d'una comicità irresistibile... d'una potenza superiore alla nostra ». Di seguito tuttavia il Thovez afferma che M. T. « ... non è un vero letterato... non ha nessuna pretesa di lingua e di stile; il suo inglese, condito di abbondanti e talvolta intraducibili americanismi è asciutto, spezzato, telegrafico, tutto frasi fatte e bizzarre espressioni sintetiche di suo conio, nella narrazione; incredibilmente avviluppato, poi, e contorto, caotico ed incoerente, quando a scopo comico lo rende tale in bocca a qualche suo personaggio. Lo scopo di Mark Twain non è di fare della letteratura, ma di divertire; e certo vi riesce in modo eccezionale, senza sembrare mai grossolano ». L'opinione del Thovez riguardo allo stile di Mark Twain concorda con quella diffusa al principio del secolo nell'America stessa, ed ancor oggi in Italia, che M. T. non avesse il diritto di chiamarsi 'letterato', ma soltanto 'umorista'.
- 1910 *Il biglietto da 25.000.000 ed altri racconti* - trad. di MARIO CALÒ - Firenze, R. Bemporad & Figlio; edizione priva di prefazione; contiene anche: Storia del bambino buono, Storia del bambino cattivo, Una petizione alla regina d'Inghilterra. La signora McWilliams ed il fulmine, Il caso di crup dei signori McWilliams, La telegrafia mentale, Il mio orologio.
- 1936 *idem c. s.* - II edizione.
- 1911 *Tom Sawyer l'arconauta* - trad. di T. ORSI e M. CHIALA - Firenze, R. Bemporad & figlio. Priva di prefazione, per la gioventù.
- 1918 *idem c. s.* - II edizione.
- 1914 *Principe e mendico* - trad. di L. TORRETTA - Milano, Istit. Ed. Italiano. Traduzione integrale per la Biblioteca dei Ragazzi, priva di prefazione.

- 1915 *Le avventure di Huckleberry Finn* - trad. di T. ORSI - Firenze, Bemporad & figlio. Traduzione integrale, senza prefazione.
- 1918 *idem c. s.* - II edizione
- 1930 *idem c. s.* - III edizione.
- 1935 *idem c. s.* - IV edizione.
- 1918 *Le avventure di Tom Sawyer* - trad. di T. ORSI e B. C. RAWOLLE - Firenze, R. Bemporad & figlio. Priva di prefazione, per la gioventù.
- 1930 *idem c. s.* - II edizione.
- 1937 *idem c. s.* - III edizione.
- 1939 *idem c. s.* - IV edizione.
- 1922 *Il romanzo d'un giovane esquimese* - trad. di R. PRATI - Milano, A. Corticelli. Priva di prefazione, contiene anche: Il diario d'Eva, Paradiso ed Inferno, Il passaporto russo ritardato, Un sogno bizzarro, La celebre rana saltante della contea di Calaveras, La cronaca dell'assassinio di Giulio Cesare, Un'intervista, Il gatto di Dick Baker, Come divenni direttore d'un giornale d'agricoltura, Sulla decadenza dell'arte di mentire, Racconto d'una cagna.
- 1926 *Rapporto della visita di Capitan Tempesta in Paradiso* - trad. di LAURA BABINI - Aquila, Vecchioni ed. tip.
 La prefazione è di CORRADO ALVARO di cui notiamo il seguente apprezzamento dell'opera di M. T.: « M. T. non ebbe mai simpatia per l'Italia che dell'Europa è l'essenza più antica. Egli ha scritto il poema della sua nuova civiltà in cui l'uomo è una marionetta che cala da treni vorticosi, traversa le strade, si arrampica su per le scale infinite. Cade come colpito da un proiettile silenzioso... I suoi personaggi sono un atomo del mondo, non hanno nome, non hanno faccia... Tutti uguali ed anonimi... È la nuova civiltà padrona del mondo che s'è fabbricato un concetto della fama tutto patriarcale e di contrada... Di questi personaggi Twain ha animato la sua opera, appartiene a lui questa letteratura tutto insieme borghese, romantica e verista. La loro ingenuità è assoluta di fronte alla storia ed alle tradizioni come i nostri eroi del verismo europeo sono ingenui di fronte alla civiltà ». Il Paradiso di Mark Twain è un « ... Paradiso come lo concepisce l'America, una illusione ed una consolazione per la miseria umana; un grado di benessere per tutti e senza inquietudini; ciò che è perfettamente americano e protestante, oltre che, nella sua piattezza, utopico ». Quanto allo stile di Mark Twain, manca qualsiasi accenno e tanto meno valutazione.
- 1926 *Tom Sawyer poliziotto ed altre novelle* - Firenze, Bemporad & figlio.
- 1933 *Masino ed il suo principe*. Racconto per i ragazzi di tutti i tempi - trad. di G. MARIANI - Torino, G. P. Paravia & C. - Collana di

bei libri per fanciulli e giovinetti. Traduzione leggermente ridotta, senza prefazione.

1939 *idem c. s.* - II edizione.

1941 *idem c. s.* - III edizione.

1934 *Le avventure di Huckleberry Finn* - Versione integrale di LUIGI BERTI, Torino, Frassinelli.

1939 *idem c. s.* - II edizione.

1943 *idem c. s.* - III edizione.

Nella prefazione il traduttore così valuta l'opera di M. T.: «... realismo né artistico, né erotico, ma istintivo e rigoglioso, libero dall'ipocrisia di quell'intellettualismo e di quell'inerte classicismo propri dell'oligarchia Bostoniana... 'The jumping frog of Calaveras County' è il punto di partenza d'un illusorio incantesimo che rimarrà nella storia dello spirito degli Stati Uniti come una gelida casa di cristallo vuota e trasparente, o, piuttosto, come una specie di serra ove non attecchiscono altre piante che quella di una lingua verde e rigogliosa... La sorte di Mark Twain poté dirsi definitivamente segnata sotto il crisma di una realtà che non ammetteva altri esodi all'infuori di quelli della forma e del colore... C'è nell'asciutta e spezzata frascologia di Twain un intento ben più profondo e vitale, frutto d'una convulsa esperienza ed è il concetto d'una funzione storico-sociale della letteratura, ed è la scoperta di una nazionalità precisa rispetto al clima dominante del tempo in cui Twain visse ed operò; concetto ed esperienza che, in un certo modo giustificano l'accecamento degli Americani nel considerarlo il primo loro scrittore esente da influssi europei... Per noi il problema più vivo ed appassionante è un problema di stile: certe perole taglienti e furbesche, certe espressioni di gergo, esponenti efficaci del pittoresco: proprio quegli idiotismi e quella concisione del linguaggio d'una giustezza assoluta che dava noia alle orecchie delicate dei censori americani... Il tempo, da ben noto galantuomo, ... se non ha fatto piazza pulita del tutto, si deve proprio a quelle pagine di vita schietta sul grande fiume: isole felici della scoperta nazionale di Mark Twain». Queste stesse considerazioni si possono ritrovare nella *Letteratura Americana* del traduttore, nelle pagine dedicate all'opera di Mark Twain.

1934 *Le avventure di Tom Sawyer* - trad. di R. TORINO, Milano, «Minerva». Traduzione integrale senza prefazione.

1934 *Il biglietto da 25.000.000* - trad. di M. Rossetti, Milano, «Minerva», contiene anche: *Quand'era intelligente*, *Una notte insonne*, *Fatelo ridere o piangere*, *Le lettere che ricevono le persone influenti*, *Diario di Eva*, *Estratto dal diario d'Adamo*, *Hanno rubato l'elefante bianco*, *Storia del bambino buono e del bambino cattivo*, *La pru-*

denza non è mai troppa, Il signor McWilliams ed il fulmine, Il forestiero ed il Cicerone, La fanciullezza di G. Washington, Il nuovo direttore (del giornale d'agricoltura).

- 1934 *Racconti umoristici* - trad. di DECIO CINTI, Milano, Sonzogno, I capolavori dell'umorismo.
- 1936 *Principe e mendico* - narrato da MARINO MORETTI, Torino, UTET, Ediz. «Scala d'oro».
- 1938 *Le avventure di Tom Sawyer* - trad. di C. S. INTISCA, Milano, Corbaccio.
- 1939 *Le avventure di Tom Sawyer* - trad. dall'inglese a cura di GIAN DAULI, Milano, ed. Lucchi.
- 1948 *idem c. s.* - II ed. per l'infanzia, senza prefazione.
- 1942 «Americana» di ELIO VITTORINI, Milano, ed. Bompiani. Contiene: Il famoso ranocchio salterino della contea di Calaveras (trad. Piero Gadda Conti), L'uomo che corruppe Hadleyburg (trad. Eugenio Montale).
- 1947 *idem c. s.*
- 1945 *Rapporto della visita di Capitan Tempesta in Paradiso* - trad. di M. CASALINO, Milano, M. A. Denti.
La prefazione del traduttore è breve e priva di qualsiasi annotazione interessante ai fini della valutazione della fortuna di Mark Twain in Italia.
- 1945 *Il biglietto da 1.000.000 di sterline* - a cura di A. GABRIELLI, Milano, La Prora. Contiene: La guida improvvisata, Come si cura un raffreddore, Il celebre ranocchio saltante della Contea di Calaveras, Leggende di Sagenfeld in Germania, Lo sfortunato promesso sposo di Aurelia, Come divenni scrittore, Come l'autore fu burlato a Newark, Il dischetto della morte, Una supplica alla Regina d'Inghilterra, Una visita misteriosa, A proposito di cameriere, L'esperienza di McWilliams col crup membranoso, La signora McWilliams ed il fulmine, Azioni generose, Il mio massacro, I bambini, Il racconto del viaggiatore di commercio, Il fu Beniamino Franklin, Le lungaggini di un passaporto per la Russia, Una conversazione telefonica, Come diventai redattore di un giornale agrario.
- 1946 *Il principe ed il mendico* - trad. di V. G. ORLANDI, Milano, Corticelli, ed. per la gioventù.
- 1948 *Il principe ed il mendico* - Nuova traduzione di LILIANA TORRI, Firenze, casa ed. Marzocco. Nella prefazione la traduttrice afferma: «... le sue opere hanno un capitolo a sé nella letteratura per l'infanzia e costituiscono indubbiamente una gustosa ed istruttiva lettura per i ragazzi di tutti i paesi».
- 1948 *Le avventure di Tom Sawyer* - trad. di MARIA SILVI, Milano, Baldini e Castoldi - per l'infanzia.

- 1949 *Il principe ed il povero*. Milano, Carroccio. Collana per tutti.
 1953 *idem*, c. s.
 1949 *Il principe ed il povero* - trad. di CLOTILDE MASSA. Roma, SAS. Senza prefazione.
 1949 *Wilson lo zuccone* - trad. di ALBERTO TEDESCHI, Milano, Rizzoli, B.U.R.
 1949 *Le avventure di Tom Sawyer ed Huckleberry Finn*. Torino, G. Einaudi, trad. di E. GIACHINO.

Nella prefazione lunga ed esauriente il traduttore dà un'interpretazione di Mark Twain come uomo, non troppo entusiasta (lo dice spesso affetto da infantilismo, lo accusa di incertezze psichiche). Importanti sono le osservazioni sul suo stile: « Ben presto il dialetto di Huck cessa di essere la trascrizione fonetica dell'arguto eloquio usato da un semianalfabeta, per trasformarsi nella lingua poetica di Mark Twain. Basta infatti confrontare due situazioni analoghe: il risveglio sull'isola di Jackson di Tom (Tom Sawyer, cap. XIV) e di Huck (cap. VIII di Huck Finn) per avvertire di quanto l'americano del secondo libro superi l'inglese letterario del primo. Il nuovo stile viene ad incarnare quel suo ideale di compattezza, le sue descrizioni piane, sistematiche, precise. Vi circola un'aria nuova, si avverte il soffio della poesia. Nella scena granghignolesca del *delirium tremens*, il vecchio Finn ad un tratto si calma. 'Rimaneva un po' di tempo tranquillo a gemere. Poi restava anche più fermo, e non faceva il minimo rumore. Potevo sentire i gufi, ed i lupi, lontano nei boschi, ed il silenzio era così completo che faceva paura. Lui se ne stava rincantucciato in un angolo. Dopo un poco si alza a metà, e tende l'orecchio, la testa piegata sulla spalla'. Sono bastate poche parole, una semplice notazione, a creare tutto l'orrore notturno del bosco selvaggio ».

- 1950 *Le avventure di Tom Sawyer*. Firenze, Salani.
 1950 *Il principe ed il povero* - trad. di PILLA, Milano, La Sorgente. Riduzione per i fanciulli.
 1950 *Il ranocchio salvatore ed altri racconti* - trad. di ORIANA PREVITALI, Milano, Rizzoli, B.U.R.
 Contiene anche: Il biglietto di banca da un milione di sterline, L'elefante bianco rubato, A proposito di storielle con la morale, Il barboncino riconoscente, L'autore benevolo, Il marito riconoscente, A proposito del recente festival del delitto nel Connecticut, Appunti sparsi su una gita di piacere, Storia dell'invalido, Cannibalismo in treno, Il racconto dello sconosciuto, Storia del ragazzino cattivo, Storia del ragazzino buono, Romanzo medioevale.
 1951 *Tom Sawyer poliziotto ed il biglietto da 25 milioni di lire* - trad.

di ORSI e M. CHIAIA, Firenze, Marzocco. Edizione per la gioventù, senza prefazione.

1951 *Le avventure di Tom Sawyer* - trad. di ROMUALDO BAGGI, Firenze, R. Franceschini. Senza prefazione.

1952 *Un americano alla Corte di Re Artù* - trad. di DINA UCCELLI, riduzione di M. ALESSANDRINI, Milano, Vallardi.

1952 *Le avventure di Huckleberry Finn* - trad. di FRANCESCO DE ROSA, Milano, A.P.E. Nella prefazione troviamo questa valutazione:

«... suggestiva lettura per gli adulti, senza che quanto tocca agli uni non sia valido anche per gli altri».

1952 *Tom Sawyer*. Romanzo - trad. di A. NOSTASI, Milano, La Sorgente. Riduzione per l'infanzia, senza prefazione.

1952 *Il furto dell'elefante bianco ed altri racconti* - trad. di ORIANA PREVITALI, Milano, Rizzoli.

Contiene anche: Un biglietto da un milione di sterline, Una curiosa avventura, Il racconto del viaggiatore di commercio, Deh, punzona, o controllor!, Il mio orologio, Economia politica, Giornalismo nel Tennessee, I dati di fatto nel caso del gran contratto del manzo in scatola, Il mio ex impiego di segretario d'un senatore, Come fui redattore d'un giornale agrario, Una visita misteriosa, La signora McWilliams ed il fulmine.

1952 *Il principe ed il povero* - trad. di BRUNELLA COCCHI, Firenze, R. Franceschini & F. - Collana di lettura per la gioventù.

1953 *Le avventure di Huckleberry Finn* - trad. di A. NASTASI, Milano, La Sorgente. Testo ridotto per l'infanzia, senza prefazione.

1953 *Le avventure di Tom Sawyer* - trad. di CARLO DE MATTIA, Milano, Carroccio.

1953 *Le avventure di Tom Sawyer* - trad. di FRANCESCO DE ROSA, Milano, A.P.E.

1953 *Le avventure di Tom Sawyer* - riduzione e traduzione di CESARINA MINOLI, Torino, S.A.S.

1953 *idem c. s.* - per la collana «Libri per ragazzi».

1953 *idem c. s.* - per la collana «Classici tascabili».

1953 *Le avventure di Tom Sawyer* - a cura di DANTE VIRGILI, Bologna, Ed. A. e G. M.

1953 *Il principe ed il povero* - trad. di CARLA BRUNETTI, Milano, ed. F.lli Fabbri. Edizione per fanciulli, senza prefazione.

1953 *Le avventure di Huckleberry Finn* - trad. di G. COLANCHI, Bologna, ed. A. e G. M. Molto ridotto per l'infanzia.

1953 *Viaggio in Paradiso* - trad. di MARIA CELLETTI MARZANO, presentazione di DIXTON WECTER, nella quale è detto tutto quel che può interessare riguardo la formazione del manoscritto, ma non si fanno rilievi sullo stile o sull'importanza dell'opera in generale.

- 1954 *I due Re* - traduzione ed adattamento di CRESCENZIO FRANCIOSI, Bergamo, Minerva Italica. Nella premessa il traduttore ricorda al lettore che « M. Twain non intendeva fare opera infantile mentre noi, ritoccandolo, non volevamo fare che questo ».
- 1954 *Il principe ed il povero* - trad. di T. MALINVERNI, Milano, Boschi, Classici per la gioventù.
- 1954 *Il principe ed il povero* - trad. di CLOTILDE MASSA, Torino, ed. tip. S.A.I.E. « Classici tascabili », senza prefazione.
- 1954 *Il principe ed il mendicante* - trad. di ADRIANA VALORI PIPERNO, Torino, S.E.I. Senza prefazione.
- 1954 *Tom Sawyer poliziotto* - trad. di A. D. FONTANELLI, Milano, La Sorgente, Edizione per l'infanzia, senza prefazione.
- 1954 *Il forestiero* - trad. di CLAUDIA e BERTO MINOZZI, Milano, ELI. Senza prefazione. Contiene anche: Una petizione alla regina, Il diario di Eva ed estratto del diario di Adamo.
- 1954 *L'età dell'oro ed altri racconti* - trad. di ADRIANA VALORI PIPERNO ed ENZO GIACHINO, Roma, Casini. Prefazione di L. BERTI. Contiene anche: La rana saltatrice, La prima avventura letteraria, Storia di una candidatura, Una visita misteriosa, Giornalismo nel Tennessee, Come divenni direttore di un giornale d'agricoltura, La signora McWilliams ed il fulmine, Il biglietto di un milione di sterline, Estratti del diario di Adamo, Il diario di Eva, Lo sfortunato giovanotto di Aurelia, La romantica storia della fanciulla esquimese, Il dischetto della morte, Il pericolo di stare a letto, Una delusione.

Oltre alle traduzioni, sono state pubblicate in Italia le seguenti opere di Mark Twain in lingua originale per usi principalmente scolastici:

- 1928 *Selections: With notes* by VINCENZO GRASSO, Palermo, R. Gino.
- 1931 *Tom Sawyer - The million pound bank-note* - with notes by V. GRASSO - An abridgement.
- 1934 *The 1.000.000 bank-note* - with notes by V. GRASSO, Palermo, R. Gino.
- 1947 *The adventures of Tom Sawyer*. Pagine scelte con note di MATHILDE BARGELLI, Milano, Signorelli.

CRITICA

- 1913 « *Mark Twain* ». Recensione di DINO MANTOVANI ai « Racconti umoristici », tradotti da LIVIA BRUNI con uno studio sull'Umorismo Americano. Torino, Lattes, pubblicato in « Letteratura Contemporanea », Torino, S.T.E.N., III edizione accresciuta.

Dino Mantovani analizza lo humor di Mark Twain ed afferma che «... la sua ironia non dà nell'estremo sarcasmo, né ha un fondo di commozione: si contenta di essere un semplice contrasto superficiale tra la cosa ridicola e l'espressione seria, una specie di 'fumisterie' letteraria... l'autore ci aggira nelle parole, ci avvolge in un nonsenso. Ed è tutto qui: una serie di scherzetti che divertono avvicinando bizzarramente tra loro idee disparate. ... gli americani... orgogliosi, come sono, dei fatti loro, non si mettono a paragonare questa loro merce paesana con quella degli stranieri. Ma noi che leggiamo tanto, che leggiamo tutto, anche Mark Twain, come possiamo non paragonare mentalmente questi suoi con cento altri bozzetti umoristici, francesi ed italiani, assai più saporosi, che ci son passati sotto gli occhi da quando abbiamo occhi per leggere?».

1929 « *Un umorista di cattiva lega* », Forzato, Spezia, « *Stirpe* », agosto-settembre.

1935 « *Il pilota del Mississippi* », di MARIO BUZZICHI, « *La lettura* », n. 5.

«... Naturalmente non è il caso di discutere qui l'opera di M. Twain da un punto di vista critico», incomincia l'autore, per cui passa direttamente a farci un quadro vivace quanto superficiale della vita di M. Twain. Abbiamo però modo di trovare in questo articolo qualche osservazione interessante: «C'è troppa meccanica e troppo poca fantasia. Perciò noi lo preferiamo a piccole dosi, nei rapidi sketches estrosi ed ingegnosi. Tom Sawyer, Huck Finn, Pudd'nhead Wilson... ci attraggono ora per la capricciosa trovata, ora per la pagina descrittiva, più spesso per lo stile, il sorprendente stile da minatore che Twain riuscì ad introdurre di prepotenza nella letteratura americana».

1935 « *Mark Twain* » di MARIO PRAZ, articolo su « *La Stampa* », 30 novembre.

1935 « *Centenario di un umorista: Mark Twain* » di MARIO PRAZ, articolo su la « *Illustrazione Italiana* », 14 aprile.

1937 *Studi e svaghi inglesi* di MARIO PRAZ, Firenze, Ed. Sansoni, pagg. 157-163.

1942 *Americana* di ELIO VITTORINI, cit.

1946 *Storia della Letteratura Americana* di LUIGI SOMMA, Casa Editrice Libreria Corso. Roma, pp. 130, 131, 132.

Così annota: «E. Hemingway, che, oltre ad essere il più grande scrittore vivente è forse uno dei critici più valorosi, se considera Huckleberry Finn la miniera informe da cui è nata la vera letteratura del suo paese, vuol dire che qualcosa di nascosto esiste in Twain, che molti non hanno saputo ancora trarre alla luce giusta. Questo qualcosa, è la chiave segreta di un intimo avvolgimento

che, esteriormente, fa mostra di un umorismo zampillante e che invece, se frugato, scopre un'amarezza virile e soprattutto, una sdegnosa incapacità di confessarsi ».

1950 *Storia della Letteratura Americana* di LUIGI BERTI, Milano, Ist. Edit. It., pp. 217-237.

1951 *La Letteratura Americana ed altri saggi* di CESARE PAVESE, Torino, Einaudi.

Vi troviamo osservazioni critiche su M. Twain, sparse qua e là, ricche di acume e di intelligenza: « ... negli altri — Mark Twain, W. D. Howells, i migliori — il volgare americano è troppo ancora nello stato in cui è il negro dei discorsi di Jupiter (« The gold bug » di Edgar Poe): macchia di colore locale... Capita a Lewis quel che capitò a M. Twain per aver essi lanciato quattro epigrammi contro l'America, tutta la loro opera ha rischiato di passare per una testarda satira di uomini e cose della nazione. Ma, diversamente da Mark Twain che, per esempio, nelle avventure dei due monelli sul Mississippi ha toccato senz'altro corde di vera poesia, non esclusa la creazione di un suo linguaggio, originalissimo nella tradizione stilistica dell'America, nutrito dei vari dialetti della vallata del fiume... Quelle pagine su Mark Twain autore di Tom ed Huck Finn, poeta della vita schietta del centro sul gran fiume, sono sprazzi della scoperta nazionale di Anderson (Riso nero)... La dialettalità delle « short stories » da Mark Twain a O. Henry viene dal bisogno di parlare ad un pubblico parecchio democratico ed, ad ogni modo, sempre ad una borghesia che tira al sodo e vuol capire e riconoscere se stessa nei suoi giornali... Poiché, naturalmente, da Mark Twain a O. Henry tutta la letteratura che vive è giornalistica... la ricchezza espressiva di quel popolo nasceva non tanto dalla vistosa ricerca di assunti sociali scandalosi ed in fondo facili, ma da un'aspirazione seria e già antica di un secolo a costringere senza residui la vita quotidiana nella parola. Di qui il loro sforzo continuo per adeguare il linguaggio alla nuova realtà del mondo, per creare in sostanza un nuovo linguaggio, materiale e simbolico, che si giustificasse unicamente in se stesso e non in alcuna tradizionale compiacenza. E di questo stile che, sovente banalizzato, pure ancora sorprende negli ultimissimi libri per la sua evidenza insolita, non fu difficile scoprire iniziatori e pionieri nel poeta Walt Whitman e nel narratore Mark Twain in pieno Ottocento ».

1952 *Mark Twain*. Saggio di VINCENZO ROMANO, Firenze, Matzocco-Bemporad.

Questo saggio ha lo scopo (secondo quel che è detto nella premessa) di presentare ai maestri le opere di Mark Twain « proiettate sullo fondo di una concezione della vita e di una vita spiri-

tuale che è quella dell'artista autore » affinché esse diventino strumenti validi della loro attività pedagogica. Perciò il saggio rimane nei limiti che si è prefissi, senza darci un'interpretazione estetica tale da assegnare a Mark Twain il posto che gli compete nella letteratura americana. Il saggio è tuttavia abbastanza importante per chi voglia avere un'idea della fortuna di Mark Twain in Italia, in quanto esprime un bisogno sentito di disporre di una critica esauriente su Mark Twain.

1954 « *Mark Twain in Italia* » di GIUSEPPE PREZZOLINI, articolo su « Il Borghese », n. 42, 10 dicembre 1954.

1956 « *Innocenza sul Mississippi* » di GABRIELE BALDINI, in « I Narratori Americani dell'800 », Torino, ed. R.A.I., pp. 64-69.

1956 *Storia della Letteratura Americana* di SALVATORE ROSATI, Torino, ed. Radio Italiana.

Nelle pagine 162-167 dedicate all'opera di Mark Twain, troviamo: « È in particolare la volontà di vero e di sincerità verso se stesso e le proprie emozioni, da cui i tre libri sono animati, che forma la loro vitalità e ne fa l'inizio di tutta una tradizione della prosa d'arte americana fino ad Hemingway. Essi, o almeno *Huckleberry Finn*, non segnano soltanto un momento decisivo dello svolgimento della letteratura degli Stati Uniti, ma fuori dei loro confini sono entrati nel patrimonio artistico di tutti gli uomini ».

1957 *Storia della letteratura nord-americana* di CARLO IZZO, Milano, Nuova Accademia Editrice.

Sono dedicate a Mark Twain le pagine 379-397 da cui togliamo il seguente giudizio: « È lecito lamentare la scarsa unità narrativa, ma Mark Twain non era uomo da concepire a priori, come lo Hawthorne di *The scarlet letter*, l'intera struttura di una vicenda, episodio per episodio, particolare per particolare. È evidente che sviluppi, scioglimenti, battute, nascono nella sua stessa mente impreveduti, quasi una serie di scariche elettriche a catena. La superiorità, universalmente riconosciuta, di *Huckleberry Finn* nei confronti di *Tom Sawyer*, risiede forse proprio nel fatto che, pur avendo il romanzo, se così si può chiamarlo, un carattere ancor più picaresco dell'altro, la felice idea di scriverlo in prima persona, e in dialetto, gli conferisce un'unità di tono, la quale, in definitiva, ha più valore, in un'opera d'arte, che qualsiasi altra specie d'unità ».

* * *

Un esame delle traduzioni sopra elencate ci mostra che le opere di Mark Twain non sono tutte conosciute in Italia: *The Adventures of Tom Sawyer*, *The Prince and the Pauper*, *The Adventures of Huckleberry Finn*, sono, nell'ordine, le più tradotte e quindi le più diffuse ma è im-

portante notare che, contro le intenzioni di Mark Twain stesso (il 15 luglio 1875 così scriveva ad Howells: « Ho finito il racconto e non ho fatto oltrepassare al protagonista la fanciullezza... ma non è affatto un libro per ragazzi Sarà letto solo da adulti. È scritto solo per adulti. »), *The Adventures of Tom Sawyer* ed insieme ad esso le altre due opere, sono state per lo più presentate alla gioventù in edizioni appositamente ridotte e rimaneggiate a scopi pedagogici: questo, naturalmente, per il fatto di avere come protagonisti dei ragazzi che avrebbero dovuto, nell'opinione degli editori, incontrare una speciale fortuna fra i loro coetanei.

Quanto agli altri scritti di Mark Twain, gli *Sketches* e i racconti vengono subito dopo per il numero di edizioni e le traduzioni: e ciò, è ovvio, per il fatto di essere la gran parte umoristici, tengono i primi posti fra di essi: *The stolen white elephant - Story of the bad little boy - Story of the good little boy - Mrs. McWilliams and the lightning - How I once edited an agricultural paper - A petition to the Queen of England - Eve's Diary - Extracts of Adam's diary.*

Riguardo ad una conoscenza critica della posizione di Mark Twain nella letteratura americana, delle qualità e dei limiti dell'opera sua, non si può negare che essa ha subito una evoluzione dai primi anni del secolo ad oggi. In Italia Mark Twain fu conosciuto per lunghi anni quasi esclusivamente come umorista di genio; ancor oggi l'idea che i più hanno di lui, attraverso le traduzioni, è quella di uno scrittore dalla ricca fantasia, dal motto sempre pronto e vivace, talvolta acuto osservatore dell'umanità da un punto di vista satirico; del suo stile, della sua prosa che ha il valore di una conquista innovatrice nella letteratura americana, sembra che pochi si siano accorti; soprattutto i traduttori più recenti di alcune opere di Mark Twain hanno sentito il bisogno di scandagliare nelle origini dell'arte sua; in questo senso ci appaiono particolarmente interessanti le osservazioni che Cesare Pavese dedica a Mark Twain nel suo libro *Letteratura Americana ed altri saggi*: esse presentano un singolare contrasto con quelle di Dino Mantovani, contrasto che sembra chiarire appunto di quanto la critica moderna abbia progredito nella comprensione di Mark Twain.

WILLA CATHER AND THE PAST

When death came to Willa Cather in 1947, she left behind her a production of twelve novels and many distinguished short stories, not to mention some slight verse and some significant criticism¹. In the decade since her death, her position as an American fiction writer has become steadily more secure. And it is safe to say that in the years to come she will be looked back upon with more and more appreciation, and will eventually take her proper place among such other genuine American novelists of the first rank as Cooper, Hawthorne, Twain, James, and Faulkner. To me one key to her greatness, as it is in differing ways to theirs, is her sense of the past.

It was impossible for Willa Cather to understand today without an awareness of yesterday; in fact, she once remarked that she could write only when she stopped trying to do so and began to remember², and her companion Edith Lewis once wrote of her that «She

¹ The novels are as follows: *Alexander's Bridge* (Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1912), *O Pioneers!* (Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1913), *The Song of the Lark* (Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1915; rev. ed., 1937), *My Antonia* (Boston and New York: Houghton Mifflin Company, 1918), *One of Ours* (New York: Alfred A. Knopf, 1922), *A Lost Lady* (New York: Alfred A. Knopf, 1923), *The Professor's House* (New York: Alfred A. Knopf, 1925), *My Mortal Enemy* (New York: Alfred A. Knopf, 1926), *Death Comes for the Archbishop* (New York: Alfred A. Knopf, 1927), *Shadows on the Rock* (New York: Alfred A. Knopf, 1931), *Lucy Gayheart* (New York: Alfred A. Knopf, 1935), and *Sapphira and the Slave Girl* (New York: Alfred A. Knopf, 1940). Three important books of short stories are *Youth and the Bright Medusa* (New York: Alfred A. Knopf, 1920), containing «Coming, Aphrodite!», «The Diamond Mine», «A Gold Slipper», «Scandal», «Paul's Case», «A Wagner Matinée», «The Sculptor's Funeral», and «A Death in the Desert», some of which had been published much earlier; *Obscure Destinies* (New York: Alfred A. Knopf, 1932), containing «Neighbour Rosicky», «Old Mrs. Harris», and «Two Friends»; and *The Old Beauty and Others* (New York: Alfred A. Knopf, 1948), containing «The Old Beauty», «The Best Years», and «Before Breakfast». The verse is collected in *April Twilights* (New York: Alfred A. Knopf, 1923). The criticism is most easily read in *Not Under Forty* (New York: Alfred A. Knopf, 1936) and *Willa Cather on Writing: Critical Studies on Writing as an Art* (New York: Alfred A. Knopf, 1949).

² STANLEY J. KUNTZ and HOWARD HAYCRAFT, eds., *Twentieth Century Authors: A Biographical Dictionary of Modern Literature* (New York: The H. W. Wilson Company, 1942), p. 258.

never altogether lost the past in the present»³. Like many other writers, Willa Cather made a false start, with her first novel, *Alexander's Bridge*; she began to find herself only when she turned back to her own past, discovering it to be a literary mine. Three excellent novels were the outcome—*O Pioneers!*, *The Song of the Lark*, and *My Ántonia*—all based solidly upon her Nebraska years. The last word in *My Ántonia* is the word *past*, and it occurs in this fine closing sentence, which expresses the narrator Jim's joy in remembering the subject Ántonia Shimerda: «Whatever we had missed, we possessed together the precious, the incommunicable past»⁴. Then came World War I, which almost destroyed not merely half a continent but time itself for Willa Cather⁵. Her response took the form of a transitional novel, *One of Ours*, beginning bitterly in the Nebraska of the generation after the heroic pioneers and during the time of the materialists, those of shallow feelings. Its hero, Claude Wheeler, is lost until he can board a troopship with the classical name the *Anchises* and voyage in time as well as space back to the Old World, where he sinks roots quickly into the ageless soil of France, but where also he dies young, in combat. Willa Cather was nearly fifty years of age when *One of Ours* was published, in 1922, the year which she later said marked approximately the time when the world «broke in two»⁶. The title of her next novel, *A Lost Lady*, is almost descriptive of herself at this period of her life, for like its heroine Marian Forrester, Willa Cather was nearly moorless following the war⁷. Next came *The Professor's House*, the central character of which is a history professor, not an English or art teacher, as one knowing the novelist's background

³ EDITH LEWIS, *Willa Cather Living: A Personal Record* (New York: Alfred A. Knopf, 1953), p. 57.

⁴ *Op. cit.*, p. 372.

⁵ She said as much when, in *The Professor's House*, discussing the death of Tom Outland, she wrote of the war which caused it as «one great catastrophe [which] swept away all youth and all palms, and almost Time itself»; *op. cit.*, p. 260. Quoted in E. K. BROWN, *Willa Cather: A Critical Biography*, completed by LEON EDLE (New York: Alfred A. Knopf, 1953), p. 239, where see also footnote.

⁶ WILLA CATHER, *Not Under Forty*, p. V.

⁷ «Her [Willa Cather's] new anxieties coincided with middle life, and the very title and the substance of *A Lost Lady* suggested Willa Cather's sense of being adrift in a world with which she no longer felt in harmony»; BROWN, *op. cit.*, p. XV.

might have predicted. As he ages, the historian, as learned as Willa Cather herself, has difficulty coming to terms with his past and toys with the idea of suicide; but he survives and faces the future stoically. The last word in this novel is the word *future*. At this point, Willa Cather's fiction moves forward in a slightly different direction, as—after the unrepresentative short novel *My Mortal Enemy*—she turns to the past and explores in succession the American Southwest of 1850 to 1890 in *Death Comes for the Archbishop*, late seventeenth-century Quebec in *Shadows on the Rock*; and—after a wistful glance back again to Nebraska in *Lucy Gayheart*—finally pre-Civil War Virginia, where she was born, in *Sapphira and the Slave Girl*. It is interesting to append here the fact that in the seven years before her death, Willa Cather thought much though evidently she wrote rather little—and that little she ordered destroyed—of a short novel to be cast in fourteenth-century Avignon at the time of Pope Benedict XII⁸.

All of Willa Cather's fiction may be more profitably and more pleurably read, I think, if one of their keys—the past—is kept in mind. Over and over Willa Cather shows that life is impoverished when one is cut from his past and enriched when he finds and treasures it. Examples abound. Mr. Shimerda, father of Antonia, is too old to survive being transplanted from Czechoslovakia, with its nourishing talk of religion, nature, and music; so he kills himself on his miserable farm at Black Hawk, Nebraska. In *O Pioneers!* Carl Linstrum leaves the overpowering farm in his youth for life in the city, only to return home in his later years to Alexandra Bergson, the heroine, and be whole again. Thea Kronberg, whose struggle to become a brilliant operatic singer is told in *The Song of Lark*, receives necessary spiritual stimulus to continue her studies when, at one point in the novel, she is able to live briefly among the austere remains of the cliff-dwellers of the American Southwest. Claude Wheeler, the doomed American soldier in *One of Ours*,

⁸ LEWIS, *op. cit.*, pp. 190, 195-196; GEORGE N. KATES, "Willa Cather's Unfinished Avignon Story", pp. 175-214, in WILLA CATHER, *Five Stories with an Article by George N. Kates on Miss Cather's Last, Unfinished, and Unpublished Avignon Story* (New York: Vintage Books, 1956).

faces east to France, and when he gets there he thinks about staying as a farmer after the War; his conclusion is summarized thus:

Life was so short that it meant nothing at all unless it were continually reinforced by something that endured; unless the shadows of individual existence came and went against a background that held together⁹.

But the best example of one coming to an understanding with a far-reaching past is Father Jean Marie Latour, who in *Death Comes for the Archbishop* leaves his native, beloved France—which he never forgets—to sink roots in New Mexico and become part of an ageless tradition absorbing Indians, Mexicans, Spaniards, and Americans.

In Willa Cather's short stories too the same point is made repeatedly. Thus, to take the first of three examples, in «A Wagner Matinée» the narrator witnesses nothing less than a resurrection when he takes his aunt, returned from a quarter-century on a frontier farm, to a musical program in Boston: the poor woman, once a competent musician herself, is so entranced that she wants never to leave the concert hall. And Harvey Merrick, the now-dead artist in «The Sculptor's Funeral,» has achieved victory because he ignored the crassness of his birthplace and escaped to link himself with his cultural heritage. Finally, «neighbour Rosicky,» hero of a story with that title and a man patterned closely after Willa Cather's father, survives migration to the New World not so much by adapting himself to a new way of life—though he does that well, once he begins farming—as by contentedly living over his past with anyone who will listen, and understand.

In a sense, the fiction of Willa Cather is a living over of her past. In her life there were four momentous emotional experiences, all of which she transmuted into art: (1) when she was about ten, she migrated from Virginia with her beloved parents to Red Cloud, Nebraska; (2) in early adulthood she followed a knowledge of literature with a university-town introduction to the world of opera and drama; (3) in 1902 she made the first of several trips to Europe,

⁹ *Op. cit.*, p. 406.

where she found France of an especial appeal¹⁰; and (4) in 1912 she discovered America's great Southwest. All of these stirring revelations made Willa Cather in subtle ways discontent with the mere present and anxious to explore the past. The form her exploration took was fiction, which we shall now consider under these headings: immigrants, art, Europe, and the Southwest.

Immigrants are important characters in the Nebraska novels and in several of the short stories. Having been uprooted herself at a tender age and thrust into an alien soil, Willa Cather was unusually sympathetic toward the problems of Czechs, Swedes, Russians, Germans, and other immigrants whom she portrays in her fiction. For example, in *My Ántonia* the narrator like Willa Cather leaves Virginia to move first to a farm and then to a town in Nebraska, where he observes tradition-rich European immigrants doing valiant battle to tame the raw land. The names alone of some of the characters in the novel suggest the diversity of their origins: Otto Fuchs, Ambrosch Shimerda, «Russian Peter,» Lena Lingard, Cuzak. As their stories unfold, often in elaborate flashbacks, the conclusion is clear that no one's past is escapable and further that no good person wants it to be. For instance, the narrator sees in his grandfather's hired hand Otto a man on whom a full past is broadly written, indeed, almost carved: his cheek is scarred, the top of one ear is gone, he can talk of Austria, of mining and cowpunching in the Far West, of carpentry and farming everywhere. For another instance, «Russian Peter» and his friend Pavel could talk, if they wished, of once feeding piecemeal to the pursuing wolves a wedding party off careening sleds in frozen Russia; this story from the past emerges only after Pavel has strained himself lifting timbers and lies dying in delirium. But a better section of *My Ántonia* is entitled «The Hired Girls,» so named because the foreign families were often obliged to send their older daughters from the farms to work as domestics for the more elegant, longer-established «American» townspeople. Willa Cather effectively praises the foreigners as follows:

¹⁰ See *Willa Cather in Europe: Her Own Story of the First Journey: With an Introduction and Incidental Notes by George N. Kates* (New York: Alfred A. Knopf, 1956).

One result of this family solidarity was that the foreign farmers in our country were the first to become prosperous. After the fathers were out of debt, the daughters married the sons of neighbours — usually of like nationality — and the girls who once worked in Black Hawk kitchens are to-day managing big farms and fine families of their own; their children are better off than the children of the town women they used to serve ¹¹.

A somewhat similar contrast is expressed in *One of Ours*, a novel also concerned in part with immigrant families, but here with the materialism of their descendents, of whom at a crucial point the hero Claude is described as thinking thus:

The people... had changed. He could remember when all the farmers in this community were friendly toward each other; now they were continually having lawsuits. Their sons were either stingy and grasping, or extravagant and lazy, and they were always stirring up trouble ¹².

Fortunately this gloomy note, struck by Willa Cather in her melancholy year of 1922,¹³ was not the last concerning her beloved Middlewest: it is refreshing to learn that in her final short story, entitled « The Best Years, » she pictured again what she called « the beautiful Nebraska land which lies between the Platte River and the Kansas line » ¹⁴; here it is the area in which is enacted the tragic but rewarding life of Lesley Fergusson, evidently of second- or third-generation Scandanavian extraction. The girl is a sixteen-year-old school teacher whose devotion binds together an assortment of children sent by farmers to a country school at Wild Rose. The whole story is a pastoral evocation of the author's never-forgotten childhood in Nebraska amid others also born elsewhere and migrant.

Her parents transported her through space to Nebraska, but Willa Cather by reading books and attending the theater moved herself through time back to previous epochs—to ante-bellum Vir-

¹¹ *Op. cit.*, p. 200.

¹² *Op. cit.*, p. 102.

¹³ And struck again a year later, when in *A Lost Lady* she pictures the gallant Captain Forrester and his kind yielding to the unscrupulous, pushing Ivy Peters and all that he symbolizes in the younger generation.

¹⁴ In *The Old Beauty and Others*, p. 75.

ginia, to Quebec during the reign of Louis XIV, to the time of the Spaniards in New Mexico, to medieval France, to Virgilian Italy. It is fashionable, I suppose, to regard the Nebraska of seventy years ago as backward, which it was in some ways but not intellectually: Willa Cather read English classics, repeatedly including Shakespeare and Bunyan, with both her grandmothers; she learned to read Latin at home, and she read it and Greek—Virgil, Ovid, Homer, Anacreon, etc.—with a friendly old dreamer in Red Cloud;¹⁵ and when she went on to the University at Lincoln, the theater there was the scene of superb performances by stars of stock companies—which performances, by the way, Willa Cather not only saw but also described maturely in her column for the *State Journal*.¹⁶ So it should not be surprising that even Willa Cather's earliest novels, those of the frontier, contain many references to the classics and to the theater. For example, *My Ántonia* has for its inscription the Virgilian pronouncement *Optima dies... prima fugit*, which indeed is one moral of the book. Jim, the narrator, goes to Lincoln to study under a brilliant young Latin scholar, who talks to him of Pompeii, of Virgil at Brindisi, of Dante's adoration of that «sweet teacher.» It is not by chance nor is it extravagant that a recent critic should call Willa Cather's Alexandra Bergson, heroine of *O Pioneers!*, «a kind of Earth Mother or Corn Goddess, a Ceres who presides over the fruitful land,» and should also label as «a rustic goddess... Proserpine» her Lesley Fergusson of «The Best Years,» itself a story said to have «a fine pastoral freshness» and to be a «pastoral elegy.»¹⁷ Willa Cather read Virgil and other classical writers long and passionately, and their view of things was often hers.

And the fact that she attended the opera as devotedly as she read is proved by her splendid novel *The Song of the Lark*, in which Thea Kronberg, daughter of a Swedish minister in Colorado, rises above the restrictions of her home-town to become an opera singer as great as Willa Cather's obvious model, the American soprano

¹⁵ LEWIS, *op. cit.*, pp. 14, 21-22.

¹⁶ *Ibid.*, p. 37.

¹⁷ DAVID DAICHES, *Willa Cather: A Critical Introduction* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1951), pp. 28, 170, 171.

Olive Fremstad. Miss Lewis tells the curious story of Willa Cather's first meeting with Mme. Fremstad in 1913, during an abortive interview one afternoon in connection with a magazine article on opera which the novelist was preparing.¹⁸ The singer had returned late from a drive and was cold and too tired to talk above a whisper, and so the interview was postponed. That same night at the opera—*The Tales of Hoffmann* was being offered—while Willa Cather was telling her companion of Mme. Fremstad's condition, an announcement was made from the stage that the regular soprano had become sick and that Olive Fremstad would substitute; and she did, surprisingly and gloriously.¹⁹ Of this real-life incident Willa Cather made one of the most effective episodes in *The Song of the Lark*, in which Thea rushes to substitute as Sieglinde in Wagner's *Die Walküre*.

Among numerous short stories dealing with art folk, «The Diamond Mine» is one of the best. In it the much-married heroine, bearing the hoary name of Cressida but unlike Troilus's friend in most ways, is a veritable «diamond mine» to many people simply because «she appealed to the acquisitive instinct in men.»²⁰ Her warmly human life in America and Europe as an opera singer and a wife is superbly told in a series of flashbacks—flashbacks which are, as we shall see in a moment, proof in the realm of technique of the importance of the past in Willa Cather's thinking.

Europe had been near Willa Cather from her earliest consciousness, through family talk of Welsh and English ancestors, through her countless friendships in the Middlewest with immigrants of many racial strains, and through her reading in literature and history; therefore she was abundantly prepared for her first excited contact with the Old World, which came in 1902.

Characteristically, impressions gathered during this tour through England and down to France, together with memories of other vacations following it, were left to mellow in her richly stored un-

¹⁸ Willa Cather never wrote fiction based on her experiences as a writer of newspaper and magazine articles or as an editor—proof enough that she did not regard that work as part of her usable past.

¹⁹ LEWIS, *op. cit.*, pp. 90-92.

²⁰ In *Youth and the Bright Medusa*, p. 81.

conscious while she turned back to her childhood and youth in Nebraska to write her first novels. Not until *One of Ours* in 1922 did she take a fictional character back along her path to Europe. Soon, however, others followed army lieutenant Claude Wheeler. The history teacher Godfrey St. Peter, of *The Professor's House*, is given student days in France and Spain to live over in retrospect; Bishop Latour and his aide Father Joseph Vaillant of *Death Comes for the Archbishop* are provided French backgrounds and several trips home and to Rome from their missionary area in the American Southwest; *Shadows on the Rock* is almost as much a study of people in late seventeenth-century France as it is of Frenchmen in Canada; and the titular heroine of *Lucy Gayheart* follows if only in imagination her lover Clement Sebastian's wider experience, which ends with his death by drowning in Lake Como.

To pursue her characters, Willa Cather went often to Europe herself, at least once mainly to revivify her impressions of Count Frontenac's quarter of Paris.²¹ This imaginative feat of walking into the past she was skilled in; as her biographer E. K. Brown writes, «Willa Cather had an extraordinary power of obliterating from a historic scene its modern encrustations. She had done so at Avignon, and at Paris, more recently at Santa Fe; she did so again at Quebec.»²² It should be obvious that she preferred the past to the encrusted present; in fact, one of her last short stories, suggestively entitled «The Old Beauty,» makes the point that before the First World War all things were better than they have been since. With Willa Cather, this was an old truism. Her essays, collected in 1936 under the provocative title *Not Under Forty*—meaning that readers under forty years of age would not understand them—touch in various ways upon it, perhaps most effectively in the essay «A Chance Meeting,» which describes Willa Cather's wonderful encounter with a precious relic from the past, Madame Franklin Grout, the *Caro* of Gustave Flaubert's *Lettres à sa Nièce*, and model of Gabrielle Lady Longstreet, heroine of «The Old Beauty.»

²¹ LEWIS, *op. cit.*, p. 158.

²² *Op. cit.*, p. 270.

But the most inspiring travel Willa Cather ever did was not to Europe at all but to the American Southwest, seeing which in 1912 for the first of many visits was in Brown's words « the principal emotional experience of... [her] mature life. »²³ She went out to Arizona to spend some time with Douglas Cather, one of her brothers, and with him she began to find the country. In Miss Lewis's words,

... a whole new landscape — not only a physical landscape, but a landscape of the mind, peopled with wonderful imaginings, opened out before her. They made one journey to Walnut Canyon, where there were some cliff-dwelling ruins. She had never seen any cliff-dwellings before; but she and her brothers had thought and speculated about them since they were children²⁴.

She had even written about the cliff-dwellings before seeing them; an early tale, « The Enchanted Bluff, » published in 1909 in *Harper's Magazine*, pictures a group of boys about a camp-fire vowing to seek out a huge, smooth-sided rock called the Enchanted Bluff and said to contain an abandoned Indian village, « away up there in the air. »²⁵ The boys never go; but Willa Cather did, and a major element in her fiction was the result. Thea Kronberg, heroine of *The Song of the Lark*, hears of the region from railroaders like—indeed, patterned after—Douglass Cather and his friends; later, in early maturity, when offered a chance Thea goes down to Panther Canyon in northern Arizona, to find herself—in time. Scene of only a fraction of *The Song of the Lark*, the Southwest is the locale of the solid middle third of *The Professor's House*. Just before the second book, called « Tom Outland's Story, » the bemused, past-ridden history professor, author himself of *Spanish Adventurers in North America*, is pictured as turning to the manuscript diary of his finest student, the now-dead Tom Outland. What follows is Outland's account of his discovery of a cliff-dweller establishment at the Blue Mesa. Thus Tom is seen as having lived the kind of adventure which for the most part the professor has only written about. It is of interest to note here that the fantastic discovery of the cliff-city by Outland

²³ *Ibid.*, p. xii.

²⁴ *Op. cit.*, pp. 80-81.

²⁵ In *Five Stories*, p. 10.

was based firmly upon historical fact: Willa Cather herself wrote a friend that

...the Blue Mesa (the Mesa Verde) actually was discovered by a young cowpuncher in just this way. The great explorer Nordenskjöld wrote a scientific book about this discovery, and I myself had the good fortune to hear the story of it from a very old man, brother of Dick Wetherell. Dick Wetherell as a young boy forded Mancos Rivier and rode into the Mesa after lost cattle. I followed the real story very closely in Tom Outland's narrative²⁶.

The Southwest is but one of several locales for Thea's story. And it accounts for but one-third of *The Professor's House*. But with *Death Comes for the Archbishop*, it is the whole novel; its past is made to come alive again there in a series of magnificent episodes and flashbacks. To realize the grip on Willa Cather of the past still living in that region, one has only to name over the subjects of certain key chapters in *Death Comes for the Archbishop*: a Spanish bell cast in 1356, the vision of Guadalupe, Kit Carson, an immemorial wooden parrot, the legend of Fray Baltazar, the Fort Bent massacre, the discovery of gold under Pike's Peak, and throughout the narrative the missionary careers of Father Jean Latour and Father Joseph Vaillant, fictional counterparts of real-life Bishops Jean Lamy and Joseph Machebeuf.

It is of course obvious that all writers use experiences from their past, but it is, I think, now clearer that Willa Cather was more than ordinarily conscious of the past when she wrote; and her usable past, as I have tried to show, included a youth spent in observing immigrants in the Middlewest to which she herself was a migrant, further a youth and indeed a long lifetime devoted to art as it came down in many forms from the past to her, repeated visits to old Europe for rest and stimulation and even sustenance, and finally nothing less than adoration of America's past as reflected in her Southwest.

Before I finish, let me now make two germane points concerning Willa Cather's technique in writing: one, as I have insufficiently suggested, she used real-life persons, known to her through observation or reading, as models for her created figures; and two, she

²⁶ *Willa Cather on Writing*, p. 32.

indirectly shows the operation of the past in the present by use of flashbacks.

We know through Miss Lewis and others familiar with Willa Cather's method that the novelist habitually placed relatives, friends, celebrities, and historical personages in her fiction. This is not to imply that she was deficient in inventive powers but only that she was — in words applied elsewhere by Henry James — one on whom nothing was lost. Let us begin with her immediate family for a few examples. Her maternal grandmother, Rachel Boak, became Rachel Blake in *Sapphira and the Slave Girl*, cast in Virginia, where the author had spent her early childhood²⁷. Her father provided a few of Mr. Templeton's traits in « Old Mrs. Harris », while Rosicky's fatal heart ailment in « Neighbour Rosicky » is identical to that of the novelist's father; further, the father-daughter relationships so moving in *Shadows on the Rock* and *Lucy Gayheart*, among other works, are partly autobiographical²⁸. The original of Mahailey, the queer old servant of the Wheelers in *One of Ours*, was Margie Anderson, who worked for the Cathers in Virginia, went with them to Nebraska, and stayed on until she died²⁹. Almost the entire Cather family is re-created in « The Best Years »³⁰. As for friends — the real Antonia Shimerda was Annie Sadilek, a Red Cloud hired girl; Thea Kronberg's friend Dr. Archie was drawn with a Nebraska physician named McKeeby occasionally in mind; Louie Marcellus, the somewhat unctuous but not really repellent son-in-law of Professor St. Peter, was modeled on Jan Hambourg, violinist husband of Willa Cather's intimate friend Isabelle McClung³¹. Eusabio, the Navajo Indian in *Death Comes for the Archbishop*, who has « a face like a Roman general's of Republican times »³²,

²⁷ LEWIS, *op. cit.*, p. 4. « She had often been urged to write a Virginia novel; but for a long time some sort of inhibition — a reluctance, perhaps, to break through to those old memories that seemed to belong to another life — had deterred her; though she sometimes spoke of incidents, stories of the Virginia years, which she might write about some day »; LEWIS, *op. cit.*, pp. 181-182.

²⁸ LEWIS, *op. cit.*, pp. 5-6; BROWN, *op. cit.*, pp. 275-276, 297.

²⁹ LEWIS, *op. cit.*, p. 11.

³⁰ *Ibid.*, p. 196; GEORGE N. KATES, ed., *Willa Cather in Europe*, p. 142.

³¹ LEWIS, *op. cit.*, pp. 25, 27; BROWN, *op. cit.*, p. 112.

³² *Op. cit.*, p. 220.

is thought to have been patterned in large measure after Tony, the Indian husband of another friend, Mabel Luhan, who had a hacienda at Taos³³. Nor did public figures past and present escape Willa Cather's alchemy. The state and the background are altered, but it is apparent that the original of *A Lost Lady* was Nebraska Governor Silas Garber's wife³⁴; Olive Fremstad, the opera singer, I have already mentioned. Drawn with Willa Cather's father partly in mind, Cécile's father Euclide Auclair, of *Shadows on the Rock*, is also given many of the professional characteristics of Michael Sarrazin, an early Canadian naturalist³⁵. In the same novel, Count Louis de Buade de Frontenac is a real-life personage deriving largely from Francis Parkman's history of the British and French in North America; Bishop Laval derives not from the unsympathetic treatment of him by Parkman but from the friendlier researches of Abbé Henri Arthur Scott, whose writing and conversation on the subject Willa Cather knew intimately³⁶. One has only to repeat the names of Bishops Lamy and Machebeuf, prototypes of Bishops Latour and Vaillant in *Death Comes for the Archbishop* — as I have said — to make complete enough a list of real models for Willa Cather's fictional creations, a list which could be extended almost indefinitely.

Likewise, a listing of flashbacks in the fiction could be prolonged until half the major episodes were identified, so popular a technical device did the flashback become in the hands of Willa Cather. Often the flashback is short and simple, as when for example Lucy Gayheart later remembers — and we learn for the first time — how she left Chicago as soon as possible after hearing the news of Sebastian's death by drowning; or when the whole story of the dying slave woman Jezebel is finally told in *Sapphira and the Slave Girl*, a novel by the way containing almost a dozen such episodes from earlier times. Occasionally the pattern of a narrative is a combination of a loose forward motion in time with seemingly artless digressions into previous decades, and centuries. *Death Comes for the Archbishop*

³³ LEWIS, *op. cit.*, pp. 142-143.

³⁴ *Ibid.*, pp. 25-26.

³⁵ BROWN, *op. cit.*, p. 285.

³⁶ *Ibid.*, pp. 270-274.

is so constructed — recall Fray Baltazar and Father Junipero, for two instances — and so is *Shadows on the Rock*, with the stories so given of such lowly or great persons as Count Frontenac's drummer boy Giorgio, Blinker a former torturer for the king, the religious recluse Jeanne Le Ber, and the young Bishop Jean Baptiste de la Croix de Chevières de Saint-Vallier. By the time of *Sapphira and the Slave Girl*, Willa Cather's last novel, the flashback technique has become so skillfully managed that to me the digressions are more interesting than the main action, which might almost be said to exist only to support them.

The controlled release of information through flashbacks during an entire novel is exciting when employed by an expert. For two examples, let me mention *A Lost Lady* and *Death Comes for the Archbishop* a final time. Through all of the former novel we wonder how Captain Forrester met Marian, his wife and the lady of the title; only in the last significant flashback do we learn. And early in the latter novel it is hinted that once long ago Latour inestimably aided Vaillant during a spiritual crisis; not until the last book are we sufficiently prepared, Willa Cather seems to say, to understand the implications of that crisis, and so not until then — fifteen pages before the end of the entire novel — does she open that window on the past.

I must not leave anyone with the mistaken impression that Willa Cather foolishly turned her back on the present and dreamily lived in the never-neverland of the past. She was alive to her age, witnessed courage in it, and met the illustrious of it. But when she saw idealism and initiative weakening as the generations advanced, she concluded ever more strongly that the past — perhaps without ever really containing « the good old days » so celebrated in anecdote — was best, best because the epic pioneers of the Middlewest were better than their sons and grandsons, best because no one age can produce more than one or two supremely fine artists and the past is full of ages, and best because then — whether in Europe or in the American Southwest — roots were deeper in time.

ROBERT L. GALE

L'ORGANIZZAZIONE ESPRESSIVA DELLA « TERRA DESOLATA »

Si esprime nella *Terra desolata*¹ quel senso di estrema inutilità che l'uomo prova trovandosi a dover vivere (o meglio, a dover quasi-vivere) in un mondo ove nulla ha più significato, sterile quindi e distrutto, un sentimento che diremo dal suo titolo di estrema « desolazione ». È un mondo in cui « la sottise, l'erreur, le péché, la lésine »², hanno convertito l'amore in lussuria sterile, cioè in un atto che dell'amore ha solo la forma esterna, poiché si impedisce da sé la generazione e quindi ogni possibilità di futuro; è una terra « waste », sterile, nuda, brulla; e solo il sacrificio dell'uomo potrà rigenerarla, fertilizzarla. Cosicché il poeta, dichiarati la causa e gli effetti del male, e vista la possibilità di salvezza, compie poeticamente su di sé il sacrificio:

I sat upon the shore
Fishing, with the arid plain behind me
Shall I at least set my lands in order?

Ma il poema finisce con un interrogativo e con l'annullamento del poeta (*shantih*, « pace ineffabile » sì, ma annullamento), non con il canto della rigenerazione e quindi della salvezza; ché nella *Terra Desolata* rigenerazione e salvezza son sì poeticamente credute e indicate, ma non svolte e cantate. Non per nulla si è detto e ripetuto — fino a farlo diventare un luogo comune — che *La Terra Desolata* è soltanto l'« Inferno » della *Commedia* eliotiana: *La Terra Desolata*,

¹ *The Waste Land*, pubblicata nel 1922, è stata tradotta in italiano da MARIO PRAZ (« *La Terra Desolata* », in *Circoli*, II, 4, luglio-agosto 1932, rist. in T. S. ELIOT, *La Terra Desolata, Frammenti di un Agone, Marcia Trionfale*, Firenze, Fussi, 1949) e da quella traduzione, ormai classica, riprendo il titolo. Le citazioni delle poesie di T. S. ELIOT sono tolte dai *Collected Poems*, New York: Harcourt, Brace, & Co., 1936.

² CH. BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal*, « Au Lecteur », v. 1. L'ultimo verso di questa stessa poesia (« Hypocrite lecteur! mon semblable, mon frère ») conclude il primo canto della *Terra Desolata*.

infatti, è il poema della desolazione totale, della sterilità, dell'amore e della morte sterili, dove la speranza di salvezza non fa che acuire (poeticamente) l'orrore della desolazione.

È facile indicare la genesi di questo stato d'animo « desolato » nello spettacolo offerto dall'Europa subito dopo la prima guerra mondiale: ma se questa occasione immediata toccò anche T. S. Eliot (ed è probabile)³, bisogna ben dire che sia il senso della sua « desolazione » preesisteva in lui, sia che nella *Terra Desolata* il poeta è andato ben oltre la contingenza.

Uno sviluppo sentimentale unitario unisce infatti il suo primo volume, *Prufrock and Other Observations* (1917) con i *Poems* (1920) e con *La Terra Desolata* (1922); è un nuovo sviluppo sentimentale unitario che proseguirà poi in *Ash Wednesday* (1930) e nei *Four Quartets* (1944). In *Prufrock* il sentimento dell'Eliot era ancor vago, era un'angoscia indefinita, i cui termini venivano identificati, provvisoriamente e letterariamente, nel contrasto fra il poeta e il mondo culturalmente provinciale della Nuova Inghilterra di cui il poeta era figlio. Il vuoto interiore di quel mondo era in *Prufrock* appena una vaga intuizione; ma nei *Poems* i termini dell'angoscia eliotiana cominciano ad approfondirsi, scbbene un residuo ancor vivo di decadentismo mantenga il conflitto sul piano estetico, e tenga distaccato e distante il poeta, in un atteggiamento di ironica superiorità. La colpa di Bleinstein, della principessa Volupine, dello stesso Sweeney, è di non essere in tono con la bellezza che li circonda: « A lustreless protusive eye / Stares from the protozoic slime / At a perspective of Canaletto »⁴; cosicché per colpa di quell'occhio la bellezza si svuota di ogni contenuto spirituale, e Burbank può domandarsi: « Who clipped the lion's wing / And flea'd his rump and pared his claws? »⁵. Ma la domanda rimane senza risposta nei *Poems*, e vi

³ Cfr. *W. L.*, vv. 366-76 e la citazione da HERMANN HESSE, *Blick ins Chaos*, che l'Eliot dà in nota. Non mi risulta — almeno a giudicare dalla letteratura di guerra — che la seconda guerra mondiale, pur tanto più orrenda, abbia provocato uno sconquasso sentimentale, ideologico e sociale paragonabile a quello provocato dalla prima; mi sembra che, a torto o a ragione, noi eravamo assuefatti all'idea dell'inevitabilità della guerra e dei suoi orrori.

⁴ *Burbank with a Buedcker: Bleinstein with a Cigar*, vv. 17-19.

⁵ *Idem*, vv. 29-30.

rimarrà fino alla *Terra Desolata*. Là invece il conflitto estetico diventa soltanto residuale, e si impostano i termini di quel conflitto morale che spiega la « desolazione » del mondo. La terra è arida e brulla perché non vi è amore fecondo ma solo lussuria sterile che offende e che brucia; e in questa peccaminosa « desolazione » il poeta non si sente più distaccato e lontano, ma dolorosamente compartecipe e corresponsabile.

La compartecipazione e la corresponsabilità sono la grande scoperta, morale e poetica, della *Terra Desolata*. Con *Ash Wednesday* e meglio ancora con i *Four Quartets*, i termini del conflitto avanzeranno ancora, si porteranno su piano religioso e là finalmente si placheranno. Ma indipendentemente dalla soluzione che il poeta abbia fortunatamente trovata alla propria angoscia personale, *La Terra Desolata* rimane per noi proprio perché essa può esprimere e suscitare in noi sempre vivi e sempre nuovi i termini del proprio conflitto, essere quindi per noi il poema della desolazione totale.

Ho usato scientemente la parola « poema », il che per una composizione di 433 versi può sembrare un anglicismo. Nella sua brevità *La Terra Desolata* è però organizzata come un poema di mole: il mito della rigenerazione annuale tramite il sacrificio umano costituisce la premessa strutturale della *Terra Desolata* così come la teologia cattolica, il sistema tolemaico e la dottrina del Dolce Stil Nuovo costituiscono la premessa strutturale della *Divina Commedia*⁶. In entrambi i casi sono premesse indipendenti dall'opera d'arte in questione, che però le forniscono un sistema primo e ordinato di simboli espressivi, il quale, perché ordinato in sé, ne sostiene tutta la massa, così come lo scheletro sostiene l'opera d'arte architettonica, pur obbedendo a regole di statica e non a regole d'arte. Nella sua citatissima recensione all'*Ulysses di Joyce*⁷ (che è dell'anno seguente alla pubblicazione della *Terra Desolata*) il poeta stesso è esplicito

⁶ L'influsso di Dante su T. S. Eliot è stato studiato da M. PRAZ (« T. S. Eliot e Dante », ora in *Machiavelli in Inghilterra*, Roma, Tumminelli, 1942) il quale osserva che l'Eliot derivò da Dante « chiare immagini visive, linguaggio conciso e luminoso » (p. 258). Anche l'idea di articolare il poema per personaggi può essere stata suffragata dall'esempio della *Divina Commedia*.

⁷ « Ulysses, Order and Myth », in *The Dial*, nov. 1923, pp. 480-83. Cfr. E. DREW, *T. S. Eliot, The Design of his Poetry*, London, Eyre & Spottiswoode, 1950, capp. I e II. Il passo riferentesi al « mythical method » è là citato a p. 19.

a questo riguardo: per l'Eliot l'assunzione di un mito strutturale non è « che il modo di padroneggiare, di ordinare, di dar forma e significato a quell'immenso panorama di futilità e di anarchia che è il mondo moderno »; e soggiunge: « Invece del metodo narrativo si può usare il metodo mitico; credo scriamente che questo sia un modo di rendere possibile per l'arte il mondo moderno ». Dopo i *Poems* il « metodo mitico » resterà, pur con qualche evoluzione interna, il metodo di lavoro fondamentale dell'Eliot.

Cerchiamo di chiarire subito l'opposizione qui posta dall'Eliot tra « metodo mitico » e « metodo narrativo ». Il metodo narrativo svolge l'opera nel tempo storico, cioè in un tempo che colloca gli eventi e le sensazioni in una successione non invertibile passato-presente-futuro, sì che l'autore non può allontanarsi da questa successione se non con formule di correlazione (per esempio, un sogno che porti la narrazione nel futuro, o, sintatticamente, con un trapassato remoto). Ma al contrario, il « metodo mitico » ha per suo presupposto la contemporaneità di tutte le esperienze: permette quindi di partire da qualsiasi punto temporale verso qualsiasi direzione, non segue il corso della storia, ma piuttosto quello della memoria, dello inconscio. (Non si dimentichi che all'*Ulysses* seguì *Finnegans Wake*)⁸. Cosicché l'assunzione di un mito, e il conseguente « metodo mitico » toccano il poema nella struttura, nell'articolazione e nel linguaggio: nella struttura, poiché il poeta assume un rapporto magico fra la propria esperienza spirituale e la realtà esterna⁹; nell'articolazione,

⁸ Nella suddetta recensione l'Eliot descrive il « metodo mitico » e confessa il suo debito alla psicologia e all'antropologia moderne e a James Joyce che per primo lo ha adoperato in letteratura: « In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him. ... Psychology (such as it is, and whether our reactions to it be comic or serious), ethnology and *The Golden Bough* have concurred to make possible what was impossible even a few years ago ». Che questo parallelo continuo implichi la contemporaneità di tutte le esperienze (e quindi il considerare tutto il tempo come un unico presente) è evidente: l'Eliot stesso sarà poi esplicito nei *Four Quartets*: « Time present and time past / Are both perhaps present in time future. / And time future contained in time past » (*Burnt Norton*, vv. 1-3). La DREW definisce invece il metodo mitico come « the presentation of experience in symbolic form » (p. 21); e ciò è vero del metodo mitico, ma non solo di questo: è vero, per esempio, anche dell'allegoria.

⁹ La magia presuppone la possibilità di costringere alla volontà del mago le forze naturali (intese come demoniche) o anche altri esseri umani operando su oggetti che le simboleggiano. Cfr. anche E. DREW, *op. cit.*, pp. 21-23.

poiché unificando tempo ed esperienze può unificare simboli diversi; nel linguaggio, poiché più che ai nessi sintattici egli bada ora ai nessi evocativi.

Ci dice il poeta stesso che per *La Terra Desolata* il mito strutturale gli fu suggerito da *From Ritual to Romance* della Weston¹⁰, cioè, com'è noto, da uno studio antropologico che riporta la leggenda cristiano-cavalleresca del Graal ai riti propiziatori di fertilità (con sacrificio umano) dei popoli primitivi, attraverso una gamma di leggende diversamente narrate da civiltà cronologicamente e geograficamente lontane. È questo un libro che non è, e che non pretende di essere, né la Bibbia né la *Summa Theologica*, ma soltanto l'interpretazione « scientifica » di una lunga leggenda. È però significativo che l'Eliot l'abbia prescelto. Nella *Terra Desolata* non si parla di scienza: in quella desolazione cadono tutti i valori dello spirito, cadono tutte le fedi, ma è implicito proprio nella scelta del mito strutturale che la fede nella scienza (di cui non si parla) non cade; non cade cioè la certezza che la scienza possa arrivare a scoprire e a dichiarare la verità. La dimenticanza è rivelatrice, e ci spiega perché l'Eliot di quegli anni possa aver preferito l'interpretazione scientifica che dà l'antropologia al mito del Re-Dio sacrificato, all'interpretazione religiosa che dello stesso mito danno la Bibbia e San Tommaso; è anche una preferenza che si accorda con quegli anni, positivizzanti e ateizzanti, e che soprattutto si accorda con il sentimento della desolazione totale che urge verso la propria espressione nell'animo del poeta. La scienza infatti — così come noi la intendiamo oggi — può forse anche giungere a una verità, ma non mai a una verità consolatrice.

Dalla leggenda che, secondo la Weston, si snoda dal rituale primitivo di fertilità agreste fino alla leggenda del Graal deriva innanzi tutto il mito strutturale della *Terra Desolata*. Assumendo come

¹⁰ J. L. WESTON, *From Ritual to Romance*, Cambridge, Bowes & Bowes, 1920. L'Eliot riconobbe il suo debito nelle note alla *W. L.*, ma il primo a studiare le relazioni fra il libro della Weston e il poema dell'Eliot fu CLEAETH BROOKS (« The Waste Land, Critique of the Myth », in *Modern Poetry and the Tradition*, Chapel Hill, Un. of North Carolina Press, 1939), dopodiché tutti i libri su T. S. Eliot ne hanno parlato dando un riassunto più o meno esteso del volume.

innata nell'uomo, e quindi come universale, l'idea del rapporto magico fra l'impotenza del Re-Dio e la sterilità della terra (sterilità cancellabile col sacrificio del Re-Dio), accettando come legittimo per tradizione il trasferimento dal fisico allo spirituale, l'Eliot può ora dar «ordine e significato» alla propria «desolazione»; in altri termini può dar forma espressiva, e comunicabile, alla propria esperienza spirituale, la quale gli mostra nella lussuria sterile la causa della sterilità spirituale del mondo moderno, «futile e caotico», e gli indica nello stesso tempo la possibilità di rigenerazione di tutto nel sacrificio volontario di sé. E dalla stessa leggenda derivano quindi i simboli strutturali di tutto il poema, la roccia e la terra arida come sterilità spirituale, l'acqua e la pioggia come morte rigeneratrice, il fuoco come lussuria, il Re Pescatore come vittima sacrificale; mentre dal modo con cui le leggende si tramandano (secondo gli studi etnologici) deriva al poeta la possibilità di «identificare» via via l'uno nell'altro i suoi personaggi, cioè l'«articolazione mitica» della *Terra Desolata*. Scriveva l'Eliot in una nota all'episodio della chiromante: «L'appiccato, che appartiene al mazzo tradizionale [dei tarocchi] mi conviene per due ragioni: perché lo associo nella mia mente col Dio impiccato del Frazer, e perché lo associo con il personaggio incappucciato nel passo dei discepoli a Emmaus, nella quinta parte. Quanto all'uomo dalle tre aste (che fa realmente parte del giuoco dei tarocchi) lo associo del tutto arbitrariamente col Re Pescatore stesso»; e scriveva ancora in un'altra nota, questa volta all'episodio di Tiresia: «Il mercante cieco da un occhio, venditore di passolina, si confonde col Marinaio Fenicio, e quest'ultimo non è completamente distinto da Ferdinando principe di Napoli, così tutte le donne sono una sola donna, e i due sessi s'incontrano in Tiresia»¹¹. Il poeta, naturalmente, non si serve di questa possibilità soltanto per organizzare il proprio poema (ché in tal caso il «metodo mitico» resterebbe esterno alla sua poesia) ma costituisce la trasfigurazione mitica in figura rettorica propria, cioè ne fa un elemento del proprio linguaggio poetico. Dal «metodo mitico» nasce quindi quello che potremmo chiamare lo «stile mitico».

¹¹ Note ai vv. 46 e 218, trad. di M. PRAZ.

Per esempio si rilegga, alla luce di quanto abbiám detto ora, uno dei piú bei passi di tutto il poema¹²:

A rat crept softly through the vegetation
 Dragging his slimy belly on the bank
 While I was fishing in the dull canal
 On a winter evening round behind the gashouse
 Musing upon the king my brother's wreck
 And on the king my father's death before him.
 White bodies naked on the low damp ground
 And bones cast in a little low dry garret,
 Rattled by the rat's foot only, year to year.

L'organizzazione narrativa è qui soltanto apparente: le acque morte del canale dietro al gasometro sono un simbolo d'acqua (cioè di morte e purificazione); il naufragio dei due re è l'identificazione che il poeta fa di se stesso col Re Pescatore (la vittima sacrificale) tramite *La Tempesta* di Shakespeare; i cadaveri e le ossa smosse dal topo sono il simbolo dell'altra morte, di quella sterile, di cui è causa «la caoticità e futilità» del mondo circostante. Infatti «caoticità e futilità» sono accentuate dai versi immediatamente seguenti, i quali a loro volta debbono essere letti tenendo presenti nella memoria i versi del secentesco John Day, e cioè:

When of a sudden, listening, you shall hear,
 A noise of horns and hunting, which shall bring
 Actacon to Diana in the spring,

sì che nella nostra memoria si susciti il contrasto fra l'ordinata bellezza classica (Diana e Atteone) e la sordida inutilità del mondo contemporaneo. Prosegue infatti *La Terra Desolata* imperniandosi su «horns» — che vuol dire sia «corni da caccia» (come in Day) che «trombe di automobili» (come qui):

But at my back from time to time I hear
 The sound of horns and motors, which shall bring
 Sweeney to Mrs. Porter in the spring;

¹² W. L., vv. 187-202 e note relative.

cade quindi volutamente in un ritmo di canzonetta:

O the moon shone bright on Mrs. Porter
 And on her daughter
 They wash their feet in soda water;

e si rialza al finale col verso di Verlaine (immesso testualmente in francese) che evoca un'infinita aspirazione alla purezza,

Et o ces voix d'enfants, chantant dans la coupole!

e richiama chi conosce l'intero sonetto, *Parsifal*, al mito strutturale del Graal.

Il passaggio dallo stile narrativo allo stile mitico deve essere avvenuto tra il 1917 e il 1920, cioè tra la pubblicazione di *Prufrock and Other Observations* e quella dei *Poems*. Infatti rispetto a *Prufrock* i *Poems* mostrano un approfondimento sia nel sentimento che nella forma. Le poesie di *Prufrock* seguivano il « metodo narrativo », avevano nello stile un andamento discorsivo che ricordava il Laforgue, non avevano limiti esterni, e il loro limite interno era dato da una certa ironia distaccata che le salvava dal cadere nel sentimentale. Ma le poesie inglesi dei *Poems* — sulla scorta di Tristan Corbière e di John Donne — si impongono per prima cosa il limite esterno del tetrastico di tetrametri giambici, un metro monotono che però l'Eliot scioglie, pur rendendolo più difficile, coll'inscrivere il ritmo del verso (*verse rhythm*) nel ritmo naturale del discorso comune (*speech rhythm*). Dopo la scuola del verso libero, fatta in *Prufrock*, all'Eliot ripugnano naturalmente le facili licenze ottocentesche, quali le inversioni grammaticali o il porre parole piene in tesi, ma gli è invece altrettanto naturalmente gradito l'*enjambement*, non solo fra verso e verso ma anche fra strofe e strofe. La nuova tecnica metrica consiste dunque da un lato nella coincidenza costante degli accenti prosastici con le arsi, dall'altro nella libertà assoluta delle pause, le quali sono solamente sintattiche e non mai metriche. Il risultato ne è quindi che il ritmo del verso non falsa il ritmo del discorso, e che in esso le rime e lo stesso ricorrere delle arsi suonano ora distanti come in un sottofondo musicale. Scuola,

quella dei *Poems*, innanzi tutto di concisione, di disciplina formale, sì che la brevità dello spazio concessosi costringa il poeta all'essenziale, alla precisione del vocabolo, e quindi alla puntualità del sentimento.

Contemporaneamente il sentimento stesso si approfondisce nel corso dei *Poems*. Rimane sì — come abbiamo già detto — ancora su un piano estetico, tutto teso a voler segnare puntualmente la futilità di un mondo di bellezza ancor valida ma svuotata ormai del suo contenuto spirituale, ma ben nuova è la tecnica che vuole appunto realizzare contemporaneamente bellezza e vuoto interiore. E qui interviene lo «stile mitico», il cui primo scopo, nelle parole dell'Eliot, è quello di «stabilire un parallelo continuo fra il contemporaneo e l'antico» — qui fra un «antico» in cui la bellezza aveva significato e un «contemporaneo» in cui non ne ha più.

In *Sweeney Erect* la realizzazione è ancora viziata dallo «stile narrativo», non è in fondo dissimile da quella (tanto meno impegnata) di Keats nel sonetto dedicatorio dei *Poems* 1817: consiste infatti nel ricostruire verbalmente quella bellezza che pur si dichiara passata. «Glory and loveliness have passed away», dichiara Keats, ma prosegue dipingendo, sia pure in frasi negative, ninfe e corone di incenso e di fiori; ugualmente in *Sweeney Erect* T. S. Eliot costruisce il proprio mondo di bellezza chiedendo che qualcuno glielo dipinga, ma dipingendoselo di fatto da sé:

Paint me a cavernous waste shore
 Cast in the unstill'd Cyclades,
 Paint me the bold anfractuous rocks
 Faced by the snarled and yelping seas,

e così via; dimodoché l'animalesco Sweeney si trova poi contrapposto a quella bellezza ma non dentro quella bellezza, e sfondo e figura rimangono separati. La soluzione tecnica, il vero «stile mitico» (atemporale e fatto di nessi evocativi) apparirà invece in *Burbank with a Baedeker: Bleinstein with a Cigar*, dove gli oggetti di bellezza non saranno più descritti ma rievocati con parole che richiamino l'oggetto senza dipingerlo, sì che questo veramente ri-

manga nello sfondo della memoria e del quadro, nel sottofondo se si preferisce. Un'analisi di pochi versi di *Burbank* è dimostrativa:

The smoky candle end of time
Declines. On the Rialto once,
.
Princess Volupine extends
A meagre, blue-nailed, phthisic hand
'To climb the waterstair. Lights, lights,
She entertains Sir Ferdinand
Klein.

Qui « the smoky candle end of time » richiama il « Night's candles are burnt out » dell'addio di Romeo e Giulietta; « Rialto » rievoca tutta Venezia; « Lights, lights » ci rimanda al grido del re che interrompe la rappresentazione allusiva messa in scena da Amleto; « Sir Ferdinand » è per un istante il Ferdinando principe di Napoli della *Tempesta*, prima di divenire Ferdinand Klein (si noti che « Sir Ferdinand » è in fine di strofa, « Klein » all'inizio della seguente). In *Burbank* questa tecnica allusiva è ancora grossolana, massiccia; nella *Terra Desolata* sarà affinata e sottile, ma è la stessa tecnica; là usata per evocazioni diverse. Il sottofondo scespiriano (dall'*Antonio e Cleopatra*) svuota di ogni regalità il fasto del *boudoir* della Signora, la buonanotte di Ofelia è presagio di morte (e di morte per acqua) per la Ragazza del *pub*, la canzone di Olivia è condanna morale per la Dattilografa, il verso ricorrente dal *Prothalamion* di Spenser, « Sweet Thames run softly till I end my song », è un continuo richiamo a un mondo di bellezza perduto; e così via fino agli ultimi « frammenti » con cui il poeta dichiara di aver puntellato le proprie rovine (« These fragments I have shored against my ruins »). Forse l'esempio per noi italiani più immediatamente chiaro di questo stile evocativo (o « mitico ») si trova nel primo canto, dove l'avere incorporato i versi danteschi « sì lunga tratta / Di gente, ch'io non avrei mai creduto / Che morte tanta n'avesse disfatta » colloca la folla che si muove giù per King William Street e sul Ponte di Londra fra « coloro che mai non fur vivi »:

Unreal city

Under the brown fog of a winter dawn,
 A crowd flowed over London Bridge, so many,
 I had not thought death had undone so many.
 Sighs, short and infrequent, were exhaled,
 And each man fixed his eyes before his feet.
 Flowed up the hill and down King William Street,
 To where Saint Mary Woolnoth kept the hours
 With a dead sound on the final stroke of nine.

Data l'importanza che il personaggio ha nelle leggende studiate dall'etnologia; e dati soprattutto i precedenti volumi dell'Eliot, appar quasi ovvio, o naturale, che il poeta, volendo esprimere la propria « desolazione », articolò il suo poema per personaggi almeno fino all'ultimo canto, e per personaggi che non trovano la loro interrelazione in un dialogo drammatico, ma solo nello svolgersi del sentimento. I « ritratti » prevalgono infatti in *Prufrock and Other Observations* (si noti « observations »), e i *Poems* culminano nella creazione di Sweeney, dell'animalesco *homo sapiens* negazione della spiritualità umana.

Ma Sweeney è appena rammentato nella *Terra Desolata*¹²; e non avrebbe potuto apparirvi, poiché il Sweeney dei *Poems* è l'anti-poeta irredimibile, laddove nella *Terra Desolata* tutti i personaggi confluiscono nel poeta corresponsabile e vittima redentrice. I personaggi della *Terra Desolata* sembrano, infatti, a prima vista, ritornare ai modi di *Prufrock*, sia per il verso in cui son descritti o parlano (in tetrametri giambici o in varianti libere di questo), sia per la loro costruzione. Ma che il modo di *Prufrock* non fosse stato del tutto abbandonato durante la stesura di quell'esperimento essenziale che furono i *Poems* lo mostrano le poesie francesi là incluse; e d'altra parte, una più attenta lettura della *Terra Desolata* stessa rivela subito che anche i suoi personaggi sono stati investiti da quell'approfondimento stilistico e sentimentale avvenuto nell'Eliot fra il '17 e il '22.

¹² Nel passo dianzi citato (vv. 96-202) dove le trombe, non della caccia ma delle automobili, portano non Atteone a Diana ma « Sweeney to Mrs. Porter in the spring ».

È evidente il rapporto della Ragazza dei giacinti (canto I) con quella della *Figlia che Piange*, della Signora del *boudoir* (canto II) con quella del *Portrait of a Lady* (ambedue da *Prufröck*), e del Fleba del canto IV col Fleba di *Dans le Restaurant* (in francese nei *Poems*). Nel primo caso vi è anche una coincidenza di immagini. Così nella *Figlia che Piange*:

Her hair over arms and her arms full of flowers.
And I wonder how they should have been together!
I should have lost a gesture and a pose.
Sometimes these cogitations still amaze
The troubled midnight and the noon repose;

e nella *Terra Desolata*:

« You gave me hyacinths first a year ago;
« They called me the hyacinth girl. »
— Yet when we came back, late, from the Hyacinth garden,
Your arms full, and your hair wet, I could not
Speak, and my eyes failed, I was neither
Living nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the silence;

e si osservi che alla maggior precisione dei simboli significanti (lo specifico « hyacinths » invece del generico « flowers »; « your hair wet » invece del convenzionale « her hair over her arms ») si accompagna l'approfondimento del sentimento di incertezza e di rimpianto, il quale negli ultimi versi della *Figlia che Piange* è meditativo, solo tendenzialmente gnomico, ma nella *Terra Desolata* è realizzato visivamente.

Nel *Portrait of a Lady* lo stile è volutamente piano, secondo l'eredità di Laforgue; nella Signora del *boudoir* è invece volutamente alto, secondo il modello di Shakespeare; ma certe immagini ricorrono. Così nel *Portrait*:

Among the smoke and fog of a December afternoon
You have the scene arrange itself — as it will seem to do —
With « I have saved this afternoon for you »;
And four wax candles in the darkened room,
Four rings of light upon the ceiling overhead,
An atmosphere of Juliet's tomb
Prepared for all the things to be said, or left unsaid;

e pochi versi dopo:

Among the windings of the violins
And the ariettes
Of cracked cornettes
Inside my brain a dull tom-tom begins
Absurdly hammering a prelude of its own,
Capricious monotone
That is at least one definite « false note »;

e più tardi ancora:

« I shall seat here, serving tea to friends ».

Le stesse immagini ritornano nella *Terra Desolata*, solo che la scena non deve « sistemarsi da sé » ma è già sistemata nel sottofondo scespiriano dell'*Antonio e Cleopatra*. Per esempio all'inizio:

The Chair she sat in, like a burnished throne
Glowed on the marble, where the glass
Held up by standards wrought with fruited vines
From which a golden Cupidon peeped out
(Another hid his eyes behind his wings)
Doubled the flames of sevenbranched candelabra
Reflecting light upon the table as
The glitter of her jewels rose to meet it.

Uguualmente il « dull tom-tom » ritorna nel passo del « vento sotto la porta » in cui il verbo « do », in fortissima arsi, non può non richiamare alla mente il « battere alla porta » del *Macbeth*, con forse l'interpretazione del De Quincey¹⁴:

« What is this noise? »
The wind under the door.

¹⁴ Cfr. TH. DE QUINCEY, *On the Knocking at the Gate in Macbeth*, alla fine del penultimo paragrafo: « Hence is that, when the deed is done, when the work of darkness is perfect, the world of darkness passes away like a pageantry in the clouds: the knocking at the gate is heard, and it makes known audibly that the reaction has commenced; the human has made its reflux upon the fiendish; the pulses of life are beginning to beat again; and the re-establishment of the goings-on of the world in which we live first make us profoundly sensible of the awful parenthesis that has suspended them ».

« What is this noise now? What is the wind doing? »
Nothing again nothing.

« Do
You know nothing? Do you see nothing? Do you remember
Nothing? »

E pochi versi più sotto:

« What shall we ever do? »
The hot water at ten.
And if it rains, a closed car at four.
And we shall play a game of chess
Pressing lidless eyes and waiting for a knock upon the door.

L'episodio della Signora del *boudoir* è troppo complesso tecnicamente perché si possa analizzare ora in che modo l'approfondimento delle immagini sia avvenuto; e si noti per ora soltanto che anch'esso riprende una figura di *Prufrock*. Il canto di Fleba il Fenicio, poi, è quasi letteralmente tradotto dal finale *Dans le Restaurant*; e se nella versione inglese l'immagine è più ampia, più ariosa, più marina, ciò non dipende tanto dal fatto che l'Eliot scriva ora nella propria lingua, quanto, ancora una volta, da tutta la maturazione del suo mondo poetico. Anche qui, se compariamo la versione francese con quella inglese, noi vediamo che nella seconda la parola è più precisa, l'immagine è più nitida, il ritmo è più sostenuto. Ciò fino dai primi versi, ma la portata e il senso dell'approfondimento sentimentale son veramente esemplari negli ultimi due. Terminava il testo francese dicendo:

Figurez-vous donc, c'était un sort pénible;
Cependant, ce fut jadis un bel homme, de haute taille;

finiva cioè con un abbassamento antisentimentale voluto, segno però qui di carenza sentimentale. Ma la versione inglese, richiamandosi al sentimento della corresponsabilità del poeta (e del lettore), porta lo stesso finale alla rassegnata impassibilità della più alta poesia gnomica:

Gentile or Jew
O you who turn the wheel and look to windward,
Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you.

Gli altri due personaggi maggiori della *Terra Desolata*, cioè la Ragazza del *pub* (canto II) e la Dattilografa (canto III), non hanno precedenti diretti negli altri due volumi dell'Eliot, ma sono però di fatto realizzazioni in figura di un sentimento già noto alla sua poesia. Infatti, come quasi tutti gli artisti del primissimo Novecento, anche l'Eliot si era indugiato in *Prufrock* sullo squallore della città moderna con un sentimento ambivalente di ripugnanza e d'attrazione; e l'aveva realizzato là in brevi poesie impressionistiche con qualche abbozzo di figura. Perciò quindi nella *Rhapsody on a Windy Night* si trova appena disegnata una prostituta « Who hesitates toward you in the light of the door / Which opens on her like a grin »¹⁵, e nel terzo dei *Preludes* un'altra donna è rappresentata al momento di alzarsi dal letto dopo aver « watched the night revealing / The thousand sordid images / Of which [her] soul was constituted »¹⁶; ma in ambedue i casi l'abbozzo di figura non si stacca dal quadro di paesaggio. Nella *Terra Desolata* invece, tutto il sentimento dello squallore cittadino vien naturalmente approfondito dall'esser riportato dal paesaggio alla figura, cioè dall'ambiente all'uomo; sì che ciò che appariva come « squallore » in *Prufrock* rivela ora la propria essenza di « sterilità » proprio mentre si realizza in figure umane, congeniali al poeta, nella Ragazza del *pub* con la sua squallida mezza lite con Lil sulla dentiera, nella Dattilografa stanca e annoiata con i suoi amori senza amore col piccolo impiegato foruncoloso.

Nella *Terra Desolata* la « poesia di figura » dell'Eliot trova la sua più alta espressione, tant'è vero che dopo di quella egli non si esprimerà più per figure umane. Al paragone con quelli di *Prufrock*, e proprio per i loro evidenti legami, i personaggi della *Terra Desolata* dichiarano in modo esemplare l'approfondimento sentimentale e stilistico intervenuto nel poeta in quegli anni: il sentimento dello squallore si è evoluto nel sentimento della sterilità, il distacco ironico è scomparso all'intuizione della corresponsabilità; e nello stesso tempo si sono disciplinati i mezzi metrici, e quelli verbali si sono precisati e ampliati colla scoperta dei valori evocativi della parola.

¹⁵ Vv. 17-18.

¹⁶ Vv. 3-5.

In *Prufrock* le figure si scioglievano nello stato d'animo del poeta (sempre presente, in un dialogo muto o effettivo col suo personaggio); nei *Poems* tendevano, volutamente, a dissolversi nel loro sfondo (che esprimeva l'altro termine della contraddizione esistenziale del personaggio) per opera di una tecnica che in pittura diremmo divisionistica; ma nella *Terra Desolata* la contraddizione esistenziale è tutta nel personaggio, che dallo sfondo non si distingue, è affidata tutta al nesso evocativo suscitato dalla parola nell'atto stesso della propria funzione descrittiva. Cosicché nella *Terra Desolata* l'illusione dell'autonomia del personaggio è finalmente raggiunta in pieno ed ogni figura è fermata nel proprio gesto essenziale¹⁷, statuariamente compiuta nel proprio spazio, come le figure della *Divina Commedia*.

Come nella *Divina Commedia* così anche nella *Terra Desolata* i personaggi rimangono immobili e si muove invece il paesaggio col movimento del poeta, anche se la poesia moderna non ha più bisogno della finzione di un viaggio per significare il procedere del sentimento. Ugualmente, in entrambe il paesaggio non ha soltanto la funzione elementare di riunire le figure umane, ma è simbolo anch'esso del sentimento del poeta; nella *Terra Desolata*, anzi, ne è la rappresentazione più immediata, il momento in cui talvolta il poeta si permette di parlare in prima persona. Cosicché proprio al paesaggio è affidato qui il compito di realizzare e di fondere insieme i temi fondamentali di tutto il poema: l'arido (roccia e fuoco) come lussuria sterile, l'umido (pioggia, mare o canale) come fertilità rigenerante, e anche il tema della bellezza ancor valida formalmente ma svuotata ormai di ogni contenuto spirituale (che pur è qui soltanto un residuo).

Il tema dell'acqua è il più antico della poesia dell'Eliot: lo si era trovato, pur senza significato preciso, nelle sirene del *Love Song*,

¹⁷ Nel 1910 EZRA POUND aveva scritto dei personaggi di Dante: « Nel leggere la *Commedia* conviene riguardare le descrizioni dantesche delle azioni e delle condizioni delle anime quali descrizioni di stati mentali degli uomini nella vita, in cui essi dopo morti sono costretti a perseverare; cioè, l'aspetto interiore degli uomini sta visibilmente dinanzi agli occhi di Dante » (*The Spirit of Romance*, London, Peter Owen, 1952, p. 128); e M. PRAZ, nel saggio dianzi citato (p. 246), osserva giustamente che questo è « un punto di vista a cui non manca che il nome per essere la teoria eliotiana del correlativo oggettivo ».

in un'immagine di *Mr. Apollinax*, nel sottofondo veneziano di *Burbank with a Baedeker: Blenstein with a Cigar*; e lo ritroveremo anche dopo, per esempio in *Marina* e nei *Dry Salvages*; sì che questa antica predilezione del poeta ci fa apparire giustificata anche interiormente la scelta di un mito fondamentalmente acquatico per l'organizzazione della *Terra Desolata*, e ci spiega meglio di ogni necessità esterna (o di trama) perché il tema dell'acqua sia quantitativamente il più sviluppato in tutto il poema. Nella *Terra Desolata* l'acqua è il flusso della vita, porta la morte dalla vita e la vita dalla morte, è nascita e morte e rinascita in un cerchio perenne.

La *Terra Desolata* comincia infatti con l'aprile che «stirring / Dull roots with spring rain» suscita il poema stesso; dopodiché non vi è canto in cui questo tema non appaia. Ha i suoi propri nel terzo canto e nel quarto, nel terzo che si inizia sul fiume e termina wagnerianamente colle voci delle Figlie del Tamigi, e nel quarto, «La Morte per Acqua», che è tutto un'immagine di mare; però, anche fuori di quelli ed oltre ai simboli ovvi del Re Pescatore e della pioggia-salvezza, l'evocazione dell'acqua è continua: la pioggia sorprende il poeta sullo *Starnbergersee*; la buonanotte della Ragazza del *pub* è la buonanotte di Ofelia che sta per annegare; i capelli della Fanciulla dei giacinti son umidi; ed ancora: «And if it rains a closed car at four», «This music crept by me upon the wather», «Oed' und leer das Meer».

Il tema dell'arido è invece quasi nuovo alla poesia dell'Eliot, poiché non era apparso prima che in *Gerontion* (il quale è per molti lati un anticipo della *Terra Desolata*). Anche là le stesse immagini d'aridità simboleggiavano una sterilità peccaminosa; ora alcune immagini di *Gerontion* riecheggiano nel maggior poema. La terra dove sorge la «decayed house» di *Gerontion*, «Rocks, moss, stoncrop, merds», pare anticipare lo «stony rubbish» della *Terra Desolata*; la stessa «draughty house», dove «Vacant shuttles / Weave the wind» rassomiglia alla Cappella Perigliosa, «the wind's home», dove «the door swings», e tutta «this decayed hole among the mountains» riecheggia la «decayed house» di *Gerontion*¹⁸. Naturalmente nella

¹⁸ Cfr. *Ger.* vv. 7 e 12, *W. L.* v. 20; *Ger.* vv. 32 e 301, *W. L.* vv. 388-390; *W. L.* v. 385.

Terra Desolata le immagini dell'arido sono più chiare e più nitide come più nitido e più ampio è anche il valore del tema, che qui simboleggia la sterilità lussuriosa e la lussuria sterile, la morte distruggitrice che non prelude a nessuna rigenerazione.

E come il tema dell'umido, anche il tema dell'arido appare subito, fra l'episodio minore della Fanciulla lituana e quello della Fanciulla dei giacinti, a interrompere un tono idillico della memoria con un monito di solennità biblica:

Son of man,

.
 And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,
 And the dry stone no sound of water.

Tuttavia, pur essendo ugualmente fondamentale il tema dell'arido non è trattato tanto estesamente quanto quello dell'umido: dopo la sua breve apparizione al primo canto ritorna sottinteso nell'episodio della Signora del *boudoir*, ma tace poi fino al quinto, « Ciò che disse il Tuono », poiché nel corso del poema il sentimento della sterilità lussuriosa si esprime piuttosto per figure. Le immagini del paesaggio arido saltano quindi dal secondo all'ultimo canto; e per di più, sebbene le immagini dell'arido sian dominanti, esteticamente e funzionalmente, nell'ultimo, non è questo il canto dell'arido, ma è piuttosto la sinfonia di chiusura. Là ritornano tutti i temi e tutte le immagini, e al tema meno sviluppato prima (si noti l'abilità del poeta!) è data parte dominante. L'episodio proprio dell'arido è invece, piuttosto, quello della Signora del *boudoir*, il quale, accanto a « Ciò che disse il Tuono », è il passo più esperto di tutto il poema, il passo dove l'Eliot riesce a fondere tre temi in assoluta contemporaneità: ne dichiara uno, la lussuria sterile, coll'adoprarne tutte immagini di calore e di guizzi di fuoco e di gemme; ne lascia un altro, quello residuale della bellezza svuotata, alla qualità estrinseca dello stile, stile alto; e tiene il terzo, il tema dell'umido, nel sottofondo e in contrasto, ché l'episodio scespiriano è nella fattispecie una scena d'acqua (Enobarbo racconta l'arrivo di Cleopatra a Marcantonio sul fiume Cidno)¹⁹.

¹⁹ *Anthony and Cleopatra*, II, II, 196-223 (O.U.P.).

Ma il tema della bellezza svuotata di ogni contenuto spirituale già fondamentale nei *Poems* è soltanto residuale nella *Terra Desolata*. Nel passaggio da questi a quella (o meglio a *Gerontion*) i termini dell'angoscia del poeta si sono approfonditi spostandosi dal piano prevalentemente estetico a un piano prevalentemente morale e quindi la bellezza svuotata ha rivelato la causa del proprio vuoto nella sterilità lussuriosa che la circonda, pur mantenendo, proprio perché bellezza, almeno un qualche anelito di salvezza. Cosicché questo tema residuale si stempera ora nell'uno ora nell'altro dei due fondamentali. Infatti, come abbiamo visto ora, le immagini in cui si esprime l'episodio della Signora del *boudoir* sono immagini e di fuoco e di bellezza; e immagini di bellezza evocata (quali il *Prothalamion* di Spenser, la barca di Elisabetta e la Pia di Dante) fanno da contrasto al Tamigi di oggi, al « dull canal » mentre il suono del disco della Dattilografa porta un anelito di salvezza (« This music crept by me upon the waters ») che però si concreta in una bellezza « inesplicabile »:

where the walls
Of Magnus Martyr hold
Inexplicable splendour of Ionian white and gold.

E proprio perché residuale e non essenziale il tema della bellezza vuota non riapparirà nell'ultimo canto, dove si fondono invece i due temi fondamentali mentre il tuono, col suo brontolio interpretato (« *Datta, dayadhvam, damyata* », « dona, comprendi, dominati »), presta alla *Terra Desolata* la morale dell'inno vedico. È il momento di chiusura di ogni angosciato viaggio umano verso la purificazione e la rigenerazione, è la fine del viaggio degli apostoli ad Emmaus, di Parsifal alla Cappella Perigliosa, del bramano al Gange, è la fine anche del viaggio incosciente delle folle moderne²⁰: e la faticosità del cammino nell'arido è immagine della resistenza dell'io, peccaminosamente vivo, all'annientamento salvatore; sì che il presagio del tuono è respinto (« There is not even silence in the

²⁰ Vedi vv. 368-376 (« Who are those hooded hordes », etc.) e nota relativa. Il « terzo uomo » dei versi precedenti, che c'è e non c'è, è la vittima del sacrificio.

mountains / But dry sterile thunder without rain») fino all'accettazione della pioggia. E l'Eliot segna il passaggio lento dalla ribellione all'accettazione introducendo l'acqua come desiderio (si ricordi l'«*apothancin thélo*» dell'epigrafico), anticipandola quindi nella struttura del verso pur mentre la nega:

If there were water
 And no rock
 If there were rock
 And also water
 And water
 A spring
 A pool among the rock
 If there were sound of water only
 Not the cicada
 And dry grass singing
 But sound of water over a rock
 Where the hermit-thrush sings in the pine trees
 Drip drop drip drop drop drop drop
 But there is no water.

 In a flash of lighting. Then a damp gust
 Bringing rain

Con la pioggia la rivelazione, la morale del poema: «*Datta, dayadhvam, damyata*», dice il tuono nell'inno vedico; e il poeta interpreta secondo la propria coscienza, e parla al suo simile, «*my friend*» e non più «*hypocrite lecteur*»: *Datta*, cioè «*dona*», dona un tuo momento d'amore, un momento che non sarà mai scritto su i nostri epitaffi ma in grazia del quale tu esisterai; *dayadhvam*, cioè «*comprendi*», comprendi ed esci così dalla tua prigione cessando di pensare alla chiave e a quella soltanto; *damyata*, cioè «*dòminati*», imponiti la tua legge d'amore e sii come una barca guidata, obbediente al remo e alla vela:

The boat responded
 Gaily, to the hand expert with sail and oar
 The sea was calm, your heart would have responded
 Gaily.

Ritorna così dal tema dell'arido il tema dell'acqua; e negli ultimi versi ancora il tema dell'arido («*fishing, with the arid plain behind*

me») fino all'annullamento (« Shantih. Shantih. Shantih. ») cioè fino al silenzio musicale con cui la sinfonia si conclude.

Ed infatti in quest'ultimo canto meglio che altrove è chiaramente visibile la tecnica mitica e musicale (e più propriamente dell'*ouverture* sinfonica) con la quale l'Eliot ha costruito il proprio poema.

Apparentemente *La Terra Desolata* è un poema di personaggi, ma in realtà tutta l'unificazione del poema è affidata a un ricorrere di temi verbali, che ora evocano i termini fondamentali dell'umido e dell'arido, che ora anche connettono l'uno con l'altro i diversi episodi, fino a far confluire tutto nell'ultimo canto. *La Terra Desolata* non si unifica infatti tramite l'artificio di una trama (metodo narrativo) ma con questo ricorrere di evocazioni. Come dianzi abbiamo affermato, essa prosegue anche nello stile la propria organizzazione mitica, poiché tutta la struttura del poema è evocativa e non narrativa. Alle « citazioni » infatti è affidato il compito di evocare, o per contrasto o per appoggio, atmosfere sentimentali provenienti da opere altrui (ma non si può distinguere fra il proprio e l'altrui in una narrazione mitica); a certe insistenze sonore, quali « *Do you know nothing? Do you see nothing? Do you remember nothing?* » o anche « *Hurry up please it's time* », vien dato il compito di introdurre morbosamente un presagio; le immagini di aridità o d'umidità hanno la funzione di tener vivi i temi della sterilità e della rigenerazione. Similmente la connessione degli episodi è affidata a ritorni verbali o di immagini. La citazione « *Those are pearls that were his eyes* » viene quindi riportata dall'oroscopo all'episodio della Signora del *boudoir*; questo stesso episodio si connette al « Sermone del Fuoco » con la rievocazione del mito di Procne e Filomela dal quadro del primo al cinguettio d'uccelli nel secondo e col ritorno della « *rat's alley where the dead men lost their bones* » nelle ossa « *rattled by the rat's foot only, year to year* »; il « *sound of horns and motors* » dell'accenno a Sweeney vien ripreso nella « *human engine... like a taxi throbbing waiting* » dell'episodio di Tiresia; e si noti in fine l'insistenza su « *Unreal city* », al primo, al terzo e all'ultimo canto.

Il quale ultimo canto poi, potrebbe essere analizzato quasi parola per parola. Il « *frosty silence in the gardens* » richiama il « *Hyacinth garden* » (e si ricordi il finale: « *looking into the heart of light, the silence* »); le « *stony places* » rimandano allo « *stony rubbish* »; la « *dead mountain mouth of carious teeth* » rievoca la bocca sdentata di Lil; vi sono nell'aria torri rovesciare « *tolling reminiscent bells, that kept the hours* » così come « *Saint Mary Woolnoth kept the hours* »; sulla pianura indiana « *Ganga was sunken, and the limp leaves waited for rain* » e su quella del Tamigi « *the last fingers of leaf clutch and sink into the wet bank* »; il che a sua volta rievoca « *What are the roots that clutch, what branches grow out of this stony rubbish?* ». Più sottilmente ancora il richiamo a Webster implicito nel « *beneficent spider* » riporta alla memoria il primo richiamo allo stesso Webster, « *Oh keep the Dog far hence, that's friend to man* »; e si potrebbero forse citare altri esempi di questa tecnica che la musica ha già fatto propria.

L'interesse per la tecnica musicale e per le sue possibili applicazioni alla tecnica della poesia dimostrato dall'Eliot dalla *Terra Desolata* ai *Four Quartets* non lascia dubbi sul peso che la musica ha avuto nella formazione di questo stile evocativo; nel caso specifico, tuttavia, bisogna osservare che l'analisi delle leggende, quale usa fare l'etnologia, nota in quelle le stesse ricorrenze; là, naturalmente, sconosciute al narratore. Infatti l'analisi etnologica scopre il ricorrere di intere frasi dall'una all'altra leggenda (e talvolta anche di frasi in lingue straniere); scopre che espressioni e immagini particolari passano dall'una all'altra versione; scopre che in vesti diverse (e anche in sessi diversi) lo stesso personaggio trasmigra dall'una all'altra leggenda. L'identificazione dell'un personaggio nell'altro (di cui parla anche l'Eliot per i propri) non è di fatto che una conclusione dell'etnologia; il metodo filologico per documentare la trasmigrazione consiste proprio nel notare queste ricorrenze. Lo stile evocativo della *Terra Desolata*, quindi, anche se in gran parte riducibile a fatti già sperimentati dalla tecnica musicale, è propriamente « stile mitico », perché proprio dalle analogie dei temi, delle immagini e anche delle parole, le narrazioni mitiche vengono riconosciute per tali e distinte dalle narrazioni di invenzione. Ancora una volta è evidente

che l'assunzione del « metodo mitico » per *La Terra Desolata* non è stato per l'Eliot né un fatto di imitazione né un indulgere al gusto del nuovo, ma una intima necessità imprescindibile alla quale lo portavano insieme e la propria natura e la propria esperienza.

Che poi la lettura dell'*Ulysses* abbia rivelato l'Eliot a se stesso è un fatto filologicamente accertato e dichiarato dal poeta; ma scriveva giustamente l'Eliot, riconoscendo a Joyce il merito della scoperta, che del metodo mitico altri autori si sarebbero potuti servire e non perciò sarebbero stati considerati imitatori: « They will not be imitators, any more than the scientist who uses the discoveries of an Einstein in pursuing his own, independent, further investigations ». A mio parere l'unico punto in cui *La Terra Desolata*, così come noi l'abbiamo, rivela la sua derivazione dall'*Ulysses* è nella voluta variazione di stile nel secondo canto, stile alto nell'episodio della Signora del *boudoir*, stile basso in quello della Ragazza del *Pub*; e la rivela proprio perché le variazioni di stile sono un fatto strutturale nell'*Ulysses*, ma sono invece un fatto incidentale nella *Terra Desolata* e nella restante poesia dell'Eliot. Di essenziale però l'Eliot non ha avuto da Joyce che la scoperta del « metodo mitico »; e con quel metodo, nella *Terra Desolata* il poeta ha condotto una « investigation » indipendente, ulteriore, e sua propria, la quale ha in comune con l'*Ulysses* solo l'assunzione di una struttura mitica e quanto del proprio sentimento può riportarsi al tempo nel quale fu scritta (ché infatti anche il sentimento della « desolazione totale » espresso in questo poema può, come il « viaggio » di Stephen, essere riportato a quell'« angoscia » dominante nella letteratura di « fra due guerre »).

E sia il Joyce che l'Eliot hanno dominato l'« angoscia » del loro tempo nell'espressione; non si sono lasciati trasportare da quella. Al lettore che giunga alla *Terra Desolata* dalla tradizione ottocentesca, dalla tradizione « narrativa » (secondo la contrapposizione eliotiana), *La Terra Desolata* può apparire anche come una congerie di frammenti: frammenti culturali, frammenti impressionistici, frammenti poetici; e in questa prima impressione egli può anche crederci confermato dall'Eliot stesso (« These fragments I have shored against my ruins ») e dal fatto che in altri autori di quello stesso periodo

la stessa « angoscia » si è proprio espressa così, nel frammentarismo. Non è così però nella *Terra Desolata*, la quale, pur esprimendosi con una struttura, un'articolazione e un linguaggio che non hanno in Europa e in America lunga tradizione, è tuttavia opera di unità e di coerenza addirittura classiche; specialmente se per classico si intenda soprattutto dominato e ordinato. Non per niente è stato recentemente e giustissimamente osservato che il maggior apporto dell'Eliot alla tradizione della poesia inglese è un rapporto di « dignità »²¹ cioè di nitidezza di immagini e puntualità di linguaggio.

SERGIO BALDI

²¹ A. ALVAREZ, *The Shaping Spirit*, London, Chatto & Windus, 1958, pp. 20-21.

ASPETTI E SIGNIFICATI DELLA *FAMILY REUNION* DI T. S. ELIOT

Follow the Furies.

Fin dal suo primo tentativo in campo drammatico Eliot mostrò di essere dominato da un motivo che poi gli si ripropose incessantemente. Tale motivo risulta chiaro dall'epigrafe preposta al suo *Sweeney Agonistes* — la cui redazione risale al 1926-1927 — che è per l'appunto una citazione dalle *Coefore* di Eschilo (« Voi non le vedete, no, ma io le vedo »). Tale e quale lo ritroviamo in bocca a Harry, il protagonista di *The Family Reunion*, che con la sua prima battuta, nella quale ripete la frase di Eschilo, si riporta a quel primo nucleo d'ispirazione, all'idea ossessionante della colpa. In termini della genesi psicologica del dramma di cui ci accingiamo a trattare, il persistere di tale motivo ed il suo riproporsi attraverso anni ed anni di attività poetica e di pensiero è assai significativo né può spiegarsi semplicemente con il riferimento al mito greco (integrato poi dal concetto cristiano di peccato e redenzione), ché tale elemento ci appare più che altro come l'occasione che favorì la cristallizzazione di qualcosa che era già inerente all'animo dell'autore e che motiva la scelta di tali temi e il lungo indugio del poeta su di essi.

Il senso della colpa è, probabilmente, fra le componenti del mondo spirituale di Eliot, quella che più decisamente ci riporta ai suoi punti di partenza e che meglio ci permette di riferirlo — almeno per certi aspetti — alla sua terra d'origine. Non si vuole qui certo presentare di nuovo la questione oramai ovvia dell'immenso influsso, ancor oggi perdurante, del pensiero puritanico-calvinista sulla sensibilità della nazione americana, influsso che continuamente deve essere tenuto presente per spiegare convenientemente gli atteggiamenti e le soluzioni di tanta letteratura nord-americana.

Non appare tuttavia gratuita l'inserzione, cui qui si fa soltanto cenno, di certi strati dell'animo di Eliot su quel fondo comune di coscienza puritana, ossessionata dalla nozione della colpa inelut-

bile che ancor oggi è parte dell'eredità comune dell'americano¹. Sarebbe importuno ed inopportuno cercare di andare oltre a questa generica asserzione (data del resto con tutte le possibili riserve e per nulla presa come motivo essenziale o anche soltanto come punto di partenza in questo studio) e l'accento ora fatto, restando generico e deliberatamente privo di ogni riferimento puntuale, vuole soprattutto indicare l'esistenza del problema dei moventi intimi che determinarono la scelta del tema di centro della *Family Reunion*.

Secondo J. Isaacs² il titolo che originariamente Eliot aveva destinato al suo dramma era *Follow the Furies*. Tale titolo esprimeva il capovolgimento — che in effetti troviamo attuato nella definitiva redazione della *Family Reunion* — della situazione posta dal mito greco, il superamento, insomma, delle soluzioni suggerite dalla concezione di vita dell'antichità pagana ottenuto (mediante l'innesto su quello stesso ceppo di motivi dedotti dal cristianesimo) attraverso un vero e proprio rovesciamento di fronte per cui le Eumenidi implacabili diventano messaggeri divini, trasformandosi in splendidi angeli: la colpa, accettata nel suo vero senso di coscienza, diviene la guida stessa verso la salvezza.

What we have written is not a story of detection,
Of crime and punishment, but of sin and expiation.
(II, 2, p. 104)

precisa Eliot per bocca di Agatha (spesso egli si identifica infatti con questo personaggio) dandoci così chiaramente la chiave per intendere la direzione per cui egli si è mosso al fine di risolvere l'impasse del suo ossessionante modo di sentire il peso di una trasgressione ancestrale che resta purtuttavia la prima molla del meccanismo drammatico della *Family Reunion*.

Intorno a tale elemento — all'ossessione di una colpa che è ad

¹ Del resto Eliot, che conosce a fondo il proprio mondo spirituale, riconobbe apertamente l'esistenza, nel suo animo, di tali « correnti ancestrali » quando scrisse di « anyone like myself, who combines a Catholic cast of mind, a Calvinistic heritage, and a Puritanical temperament... » (cfr. *Goethe as the Sage*; in *On Poetry and Poets*, London, Faber and Faber, 1957. Il saggio citato è del 1955).

² *An Assessment of Twentieth Century Literature*, London, Secker and Warburg, 1951, p. 149.

un tempo collettiva e personale — si organizzarono via via vari altri elementi che si conglomerarono con quello spunto originario (che aveva preso forma e consistenza nella dimensione segnata dal mito di Oreste) adottati come estensione del mito stesso o come soluzione di esso in altra chiave.

Già da *Ash Wednesday* il pensiero cristiano si era imposto decisamente (come soluzione della situazione altrimenti irresolvibile della *Waste Land*) ed aveva permeato tutta l'opera di Eliot da quel momento in poi. E abbastanza sintomatico è il fatto che il motivo dominante del poemetto — si veda ad esempio il titolo — era quello dell'espiazione, della penitenza. In altri termini il cristianesimo di Eliot (che è poi lo stesso di Harry) pare più d'ogni altra cosa preoccupato di risolvere il problema della colpa e parte pertanto da posizioni negative. Come giustamente osserva S. Holroyd, il tema della penitenza e dell'espiazione « entered his [Eliot's] work partly because it entered his life and partly because he had come round to accepting the Christian view of man as a 'wretched creature who can yet apprehend perfection' ...and that he could only do through 'prayer, observance, discipline, thought and action.' »³

Dalla rievocazione di quella che dovette essere un'esperienza personale profondamente sentita, almeno intellettualmente, nasce la dialettica essenziale del teatro di Eliot (per lo meno da *Sweeney Agonistes* fino a *Cocktail Party*). In direzione analoga muoveva, del resto, molto teatro contemporaneo. Almeno come ambizione ci si andava interessando — nelle parole di O' Neill — « in the relation between man and God ». Se si pensa che, nel breve giro di undici anni — dal 1931 al 1942 — tre autori dell'importanza e dell'autorità di O' Neill, Eliot e Sartre ripresero il mito di Oreste (da *Mourning Becomes Electra*, al nostro dramma, a *Les mouches*); se si pensa che nello stesso anno che vide la prima rappresentazione della *Family Reunion* Yeats aveva trattato il tema del peccato e dell'espiazione ricorrendo, in maniera meno scoperta eppure non meno evidente, ad una situazione egualmente rilevata dal medesimo mito e utilizzata nel breve ed intensissimo *Purgatory*, non si potrà ritenere casuale

³ S. HOLROYD, *Emergence from Chaos*, Boston, Houghton, Mifflin, 1957, p. 205.

la scelta di Eliot ma anzi se ne dovrà sentire tutta la urgenza e la validità di rappresentazione connessa all'esigenza di una generazione o di un'epoca oltre che ad una crisi personale.

* * *

Un'attenta lettura del testo della *Family Reunion* ci permette di stabilire alcuni nessi con contemporanei o predecessori che contribuiscono a chiarire le intenzioni dell'autore e ad arricchire il significato del suo scritto.

La situazione di Harry, che torna a casa dopo otto anni di assenza, che torna a casa per affrontare se stesso, il suo passato ed il passato della sua famiglia, non può non richiamare alla mente uno degli ultimi racconti di Henry James, *The Jolly Corner*, che descrive il ritorno di Spencer Brydon alla casa natia dopo trentatré anni di permanenza in Europa. La situazione di Harry coincide — almeno ad un livello — con quella di Spencer Brydon; e un palese richiamo al titolo del racconto jamesiano ci toglie ogni dubbio circa l'esistenza di una relazione fra i due testi:

Yes. I mean that at Wishwood he will find
Another Harry
. down the corridor
That led to the nursery, round the corner
Of the new wing, he will have to face him —
And it will not be a very *jolly* corner.

(I, I, p. 18)

Le soluzioni delle due vicende divergono, poi, ampiamente, ed Eliot sembra aver sentito e voluto rendere soprattutto certe atmosfere, certi stati d'animo e certi presentimenti di una realtà nascosta dietro le apparenze del vero quotidiano che Harry condivide per l'appunto con Spencer. Misteriose presenze fantastiche sono avvertite da tutti e due⁴, ambedue si accorgono con stupore del completo sov-

⁴ Cfr., per es.: « Oh, ghosts — of course the place must swarm with them! » (H. JAMES, *The Short Stories*, selected and edited by C. Padman, New York, The Modern Library, 1945, p. 612) con « one is still alone / In an overcrowded desert, jostled by ghosts. » (I, I, p. 50).

vertimento avvenuto in loro di tutti i valori essenziali⁵, e così via. Eliot ricavò alcuni tratti della psicologia di Harry dal personaggio jamesiano; probabilmente senza tale influsso l'attonita figura creata da Eliot, così ricca di trasalimenti, di « passaggi di tono » e di illuminazioni avrebbe avuto qualche risonanza di meno al suo attivo.

A certe concomitanze con O'Neill si è già fatto cenno: *Mourning Becomes Electra* tratta lo stesso tema partendo dalla stessa fonte (il mito greco) e seguendo, esteriormente, lo stesso criterio; il criterio, ovvio peraltro, dell'adattamento dell'antica leggenda in termini di moderna attualità: un esperimento rischioso sempre e del quale Eliot rimase in fondo scontento anche se certamente le soluzioni formali da lui prescelte lo misero meglio in grado di superare la difficile prova. Il raffronto dei due drammi, malgrado tale somiglianza, resta del tutto infruttuoso data l'antipodia dei punti di partenza, dei metodi e dei mezzi espressivi cui rispettivamente i due scrittori fecero ricorso.

Più interessante è certamente il raffronto con un altro dramma di O'Neill, il celebre *Strange Interlude*. In *The Family Reunion* T.S. Eliot attua una soluzione arditissima del « parlato » di molti suoi personaggi nel tentativo di comunicare quanto più possibile della molteplice complessità della loro vicenda. Quasi ogni battuta oscilla continuamente fra l'espressione convenzionale, di ogni giorno, ed un tono sostenuto e scorciato che si risolve nell'immagine, nella suggestione musicale e che si affida all'intuizione. Eliot aveva programmaticamente rinunciato alle soluzioni proposte dalle varie scuole di « teatro poetico » (sia in prosa che in versi) a lui precedenti e contemporanee: aveva rifiutato il riserbo del teatro del silenzio e l'impetuosità visionaria dell'espressionismo, ma non li aveva dimenticati anche se si era avviato, sempre più decisamente, verso una dizione « naturale ». Pure, posto nella necessità di rivelare sulla scena i molteplici piani dell'azione, aveva attuato una contaminazione che per l'appunto O'Neill aveva sperimentato nel suo dramma, lasciando che

⁵ Cfr. « He missed what he would have been sure of finding, he found what he would never have imagined... » (H. JAMES, *op. cit.*, p. 634), con: « The things I thought were real are shadows, and the real / Are what I thought were private shadows. » (II, 2, pp. 106-7).

il discorso fluttuasse continuamente fra i toni netti e semplici della normale conversazione e quelli sfumati e visionari della *trance* che rivela gli intimi trasalimenti e il senso e la portata di essi.

L'ammirazione di T. S. Eliot per Yeats è nota; nel suo saggio sul grande poeta irlandese Eliot parla in termini di alta lode del suo dramma *Purgatory* (1939). Tali menzioni, come fece notare lo stesso Eliot nel suo saggio intitolato *The Frontiers of Criticism* (1956), sono sempre assai significative in quanto i saggi costituiscono quasi note all'opera poetica e sono « a by-product of [his] private workshop; or a prolongation of the thinking that went into the formation of [his] own verse »⁶. Delle affinità tematiche esistenti fra i due drammi si è già accennato: nelle parole del Vecchio — il protagonista nel dramma di Yeats — la vicenda tratta di

The souls in Purgatory that come back
 To habitations and familiar spots
 Re live
 Their transgressions, and that not once
 But many times; they know at last
 The consequence of those transgressions
 Whether upon others or upon themselves⁷.

A parte il fatto che Yeats non dà una soluzione (la sua soluzione è che « the dream must end »), i versi ora citati possono leggersi addirittura come un sommario della vicenda di Harry in *The Family Reunion*. In *Purgatory* Yeats fa perno sulla dimensione temporale in modo non dissimile da Eliot: il Vecchio rivive la colpa che è all'origine della sua pena, assiste da spettatore agli eventi della serata del suo concepimento — maledetto come quello di Harry — e quella presa di coscienza del passato della sua famiglia (epperciò suo) determina il suo atto presente e l'espiazione; non diversamente Harry che per mezzo di Agatha acquista il senso del proprio passato e del passato della sua famiglia e solo allora è posto in grado di trasformarsi nell'« uccello inviato in volo attraverso le fiamme del purgatorio ».

⁶ In *On Poetry and Poets*, cit., p. 106.

⁷ W. B. YEATS, *Collected Plays*, London, Macmillan, 1952, p. 682.

I rapporti fra il dramma eschileo e *The Family Reunion* sono individuati dallo stesso T. S. Eliot laddove egli riconosce che il difetto fondamentale « was in a failure of adjustment between the Greek story and the modern situation ». Egli soggiunge, per chiarire ulteriormente la propria idea, « I should either have struck close to Aeschylus or else taken a great deal more of liberty with his myth »⁸.

Ed effettivamente non mancano i suggerimenti che, di tanto in tanto, sembrano permettere un riferimento di certe situazioni e di alcuni personaggi del dramma di Eliot al mito greco; seguendo quel filo e cercando di svilupparlo ci si accorge però che esso resta ad un tratto interrotto e quasi lasciato a mezz'aria. Si deve allora cessare di intendere episodi e personaggi nel senso del mito e, in certo modo, ridimensionare la propria interpretazione e ricondurla su di un altro piano, rifiutando quindi implicitamente la precedente lettura delle intenzioni del poeta. Nel suo complesso, insomma, il riferimento al mito di Oreste — che è imposto dall'autore con mezzi palesi e addirittura vistosi (la citazione dalle *Coeefore* e la presenza delle Eumenidi in scena) — si rivela dispersivo e improduttivo specie per lo spettatore che si trova ad un certo punto privato di certi fili conduttori sui quali aveva fatto conto.

Eliot complica, e duplica quasi, i personaggi dell'*Oresticide* e la loro problematica: Harry è Oreste, come Oreste ha il compito di uccidere e di spiare; ma la sua colpa precedente — reale o fantastica non importa — verso la moglie misteriosamente morta non trova riscontro nella situazione interiore del prototipo eschileo. Assai ambiguo è, poi, il rapporto degli altri personaggi della *Family Reunion* con quelli della leggenda degli Atridi: Amy ha certamente alcuni tratti della figura di Clitennestra, e come quest'ultima dovrà essere sacrificata; ma in effetti fu il padre di Harry a meditare l'assassinio ed a perpetrare l'adulterio, ed Agatha partecipa insieme dei caratteri di Egisto, per aver causato l'adulterio, e di Elettra, per aver salvato Harry-Oreste dalla morte e per essere colei che, rendendolo edotto dal passato, lo spingerà al riscatto delle colpe della famiglia.

⁸ *Poetry and Drama*; in *On Poetry and Poets*, cit., p. 84.

I rapporti, insomma, sono complicati e discontinui e conviene limitarli — per non rischiare un'interpretazione arbitraria e troppo intricata — al semplice tema, apertamente definito dall'autore nel corso del dramma, del peccato e dell'espiazione: il peccato e il bisogno di un'espiazione sono presenti in ciascuna delle figure di rilievo del dramma di Eliot.

L'identificazione di Harry con Oreste ci si propone subito all'atto della sua comparsa in scena: le sue parole sono le parole di Oreste,

No, no, not there. Look there!
Can't you see them? You don't see them, but I see them,
And they see me.

(I, I, p. 25)

Ma sono anche, come si è detto, le parole che fanno da epigrafe al primo tentativo apertamente drammatico di Eliot, sicché si è portati a stabilire anche un nesso con una figura di *Sweeney Agonistes* (e si può pensare a Doris, ma senza molto frutto dato lo stato del testo).

In quanto Oreste egli deve sacrificare ed espia. Ma prima deve non solo sapere, ma comprendere ciò che confusamente sente, reinterpretare il suo passato ed il passato della famiglia per potersene assumere consapevolmente le colpe. La sua crisi è in questa ricerca, dalla quale deriva, poi, la sua nuova condizione che è condizione di espiatore se non di redentore. Harry trova dunque il suo prolungamento in Celia⁹. Agatha, sua guida fino alle soglie del « giardino delle rose », lo definisce apertamente in questo senso:

You are the consciousness of your unhappy family
Its bird sent flying through the purgatorial flame.

(II, 2, p. 105)

⁹ Il collegamento Doris-Harry-Celia si giustifica ampiamente anche su basi testuali. Basteranno all'uopo le tre citazioni seguenti:

« SWEENEY — You'll be the missionary!

You'll be the little seven stone missionary! »

(*Fragment of an Agon*; in *Collected Poems*, London, Faber and Faber, 1949, p. 126):

« AMY — Harry is going away — to become a missionary. »

(*The Family Reunion*, II, 3, p. 124);

« LAVINIA — ... What was Celia doing in Kianganja? »

« ALEX — She had joined an order. A very austere one. »

(*The Cocktail Party*, London, Faber and Faber, 1954, p. 154).

Sotto tale aspetto la vicenda di Harry ripete, quasi, il viaggio di Dante attraverso i due regni della pena verso il regno della grazia. E perciò Agatha è Elettra sul piano del mito eschileo, ma è anche Virgilio — personaggio guida ma con i suoi limiti invalicabili — sul piano, per così dire, dantesco o se si vuole cristiano (Harry è « the Christian hero »)¹⁰.

Negli anni seguenti a *The Family Reunion* Eliot torna più volte sulle figure di Virgilio e Dante e le utilizza spesso come elementi simbolici.

... The great ghost who guided Dante's pilgrimage: who, as it was his function to lead Dante towards a vision he could never himself enjoy, led Europe towards the Christian culture which he could never know...¹¹

It is ultimately the function of art, in imposing a credible order upon ordinary reality, and thereby eliciting some perception of an order in reality, to bring us to a condition of serenity, stillness, and reconciliation; and then leave us, as Virgil left Dante, to proceed toward a region when that guide can avail us no farther¹².

It seems to me that the place which Dante assigned to Virgil in the future life, and the role of guide and teacher as far as the barrier which Virgil was not allowed to pass, was not capable of passing, is an exact statement of Virgil's relation to the Christian World... we... feel ourselves, with Virgil, to be moving in a kind of emotional twilight. Virgil was, among all authors of classical antiquity, one for whom the world made sense, for whom it had order and dignity, and for whom, as for no one before his time except the Hebrew prophets, history had meaning. But he saw denied the vision of the man who could say: Within its depths I saw ingathered, bound by love in one volume, the scattered leaves of the universe »¹³.

¹⁰ Nel senso dato da Eliot alla frase quando egli la usa riferendola ad Enea: « There is in Aeneas a virtue — an essential ingredient in piety — which is an analogue and foreshadow of Christian humility... Aeneas' end is only a new beginning; and the whole point of the pilgrimage is something which will come to pass for future generations... He is, in fact, the prototype of a Christian hero. For he is, humbly, a man with a mission; and the mission is everything ». (*Virgil and the Christian World*, in *On Poetry and Poets*, cit., pp. 127-8). Basterà confrontare *The Family Reunion*, II, 2, p. 105, con il passo ora citato per avere conferma dello stretto rapporto esistente fra Enea e Harry in quanto « Christian heroes ».

¹¹ *What is a Classic?*, in *On Poetry and Poets*, cit., p. 70.

¹² *Poetry and Drama*, id., p. 87.

¹³ *Virgil and the Christian World*, in *On Poetry and Poets*, pp. 130-31.

La relazione fra i luoghi citati è evidente e, per chi conosce la compattezza e, per così dire, la circolarità del mondo interiore di T. S. Eliot e la polivalenza dei suoi riferimenti, il rifrangersi, quasi, di essi su varissimi piani, non dovrebbe sembrare azzardato affermare che Eliot ripeteva in questi luoghi una situazione già realizzata drammaticamente nelle figure di Harry ed Agatha e nei loro rapporti. È infatti il dialogo con Agatha che consente a Harry « a different vision » (e cioè « the perception of an order in reality ») che lo porta ad uno stato « of serenity, stillness, and reconciliation » (« I feel happy for a moment », dirà Harry; e dirà: « Now I see I might even become fonder of my mother »; ed ancora: « this is the first time that I have... come into a quiet place »)¹⁴.

Agatha svolge dunque per Harry la funzione che Virgilio attua per Dante; e le parole del Virgilio della *Commedia*:

Il temporal foco e l'eterno
veduto hai, figlio, e se' venuto in parte
dov'io per me più oltre non discerno.
Tratto t'ho qui con ingegno e con arte;
io tuo piacere ormai prendi per duce:
fuor se' dell'erte vie, fuor se' de l'arte.

(*Purgatorio*, XXVII, vv. 127-32)

sono probabilmente sotto quelle di Agatha che, avendo accompagnato Harry fin sulla soglia del « giardino delle rose », lo abbandona ormai a se stesso dovendo restare « nel territorio neutrale, fra due mondi » (il moderno purgatorio di Eliot):

I only looked through the little door
When the sun was shining in the rose-garden:
And heard in the distance tiny voices
And then a black raven flew over.
And then I was only my own feet walking
Away, down a concrete corridor...

(II, 2, p. 107)

¹⁴ II, 2, pp. 105, 106 e 109.

La missione per lei è finita: oramai Harry « must follow the bright angels » che corrispondono all'« anima... di me più degna » (*Inferno*, I, v. 122) nella frase di Virgilio.

Questa considerazione ci porta ancora oltre aggiungendo un altro piano di riferimento (quasi si direbbe un altro piano allegorico) alla situazione reciproca di Agatha e Harry. Il loro rapporto simboleggia anche il rapporto che vige fra la poesia e la piena realizzazione della vita spirituale (si veda del resto la citazione dal saggio *Virgil and the Christian World* data più sopra). Il poeta serve ad interpretare il mondo, a definirne le dimensioni ed a conferirgli un ordine interno che ne chiarisce il significato; serve anche ad indicare la strada verso un mondo più alto, ad indicare almeno, o ad implicare, l'esistenza di tale strada. Qui cessa la sua funzione e in ciò è il suo senso: nel facilitare la missione dell'eroe cristiano; è la funzione di Agatha e Mary verso Harry; è la funzione di Reilly e Julia verso Celia:

And when I say to one like her
 'Work out your salvation with diligence', I do not
 understand
 What I myself am saying¹⁵.

Celia e Harry parlano la stessa lingua, dicono le stesse parole: per tutti e due ad una fase di fuga, di malattia e di disperazione segue la visione improvvisa di una soluzione che serve a riscattare se stessi e gli altri per mezzo dell'espiazione.

I feel quite happy, as if happiness
 Did not consist in getting what one wanted
 Or in getting rid of what can't be got rid of,

(II, 2, p. 105)

¹⁵ *The Cocktail Party*, II, 1, *ed. cit.*, p. 131. Agatha è soltanto saggia — non « wordly wise » ma « wise » — perché fornita di quella dote che Eliot descrive nel suo saggio su Goethe: « Wisdom is a native gift of intuition, ripened and given application by experience, for understanding the nature of things, certainly of the human heart. In some men it may appear fitfully and occasionally, or once in a lifetime, in the rapture of a single experience beatific or awful » (*Goethe as the Sage*; in *On Poetry and Poets*, p. 221); si confronti con quanto Agatha dice di se stessa in II, 2, pp. 102-111.

dice Harry; e Celia:

It's not the feeling of anything I've ever *done*
 Which I must get away from, or anything in me
 I could get rid of —

 And I feel I must... *atone* — is that the word? ¹⁶

Harry e Celia (e, prima — ma in altro senso — Becket e Doris) sono i mistici, coloro che dalla disperazione e dall'aridità sanno trarre il coraggio per la decisione che guida alla salvezza, che nella disperazione già presentano la gioia della fede. Quando Eliot parlò dei *Pensieri* di Pascal, nel 1931, cominciò fin d'allora a delineare, interpretando il grande mistico francese, la figura dell'eroe cristiano:

His despair, his disillusion, are, however, no illustration of personal weakness; they are perfectly objective, because they are essential moments of the progress of the intellectual soul; and for the type of Pascal they are the analogue of the drought, the dark night, which is an essential stage in the progress of the Christian mystic... His despair... was a necessary prelude to, and element in, the joy of faith ¹⁷.

Con questi riferimenti — numerosi ma necessari — si precisa anzitutto la « gerarchia » dei personaggi della *Family Reunion*: troppo spesso, infatti, si fa riferimento ai quattro personaggi principali del dramma ponendoli sullo stesso piano: al contrario essi appartengono per l'appunto a piani diversi. Amy vive nel mondo puramente umano della banale realtà transitoria ed effimera dei fatti e delle cose; Agatha e Mary sono collocate in una zona intermedia fra quel sordido mondo e il mondo della rivelazione, Harry trasmigra, diretto al mondo più alto e partendo dall'infimo, attraverso quello intermedio. Amy è cieca e solo alla fine percepisce un barlume di verità (« At my age, I only must begin to apprehend the truth » — II, 3, p. 126); Agatha e Mary vanno errando fra i due mondi e « osservare e attendere » è il loro compito (II, 3, p. 120). A loro manca, come a Virgilio, il primo dei due elementi necessari alla salvezza: « freewill of the

¹⁶ *The Cocktail Party*, II, 1, p. 121.

¹⁷ *The Pensées of Pascal: in Essays Ancient and Modern*, London, Faber and Faber, 1945, p. 154.

natural effort and ability of the individual man and also supernatural grace... are both required, in cooperation, for salvation»¹⁸.

Questo primo gruppo di riferimenti ci consente di delineare alcuni dei punti di passaggio obbligati della *Family Reunion*: dai molteplici raccordi che il rapporto Harry-Agatha ci consentirà, si ricavano anche i vari piani su cui va riferita l'azione drammatica per poter essere giustamente intesa.

* * *

What Aristotle and others say is secondary.

Il sipario si leva, all'inizio del dramma, sul salotto di Wishwood, la gelida dimora di un'antica famiglia nel nord dell'Inghilterra; l'azione si conclude, nel secondo atto, nella biblioteca¹⁹: l'unità di luogo viene pertanto rigorosamente osservata. Quando Lady Amy Monchensey pronuncia la sua prima battuta sono circa le sei e mezzo di una sera di marzo, quando Agatha profferisce le ultime parole dell'ultima scena sono circa le nove e mezzo: anche l'unità di tempo viene rispettata e, a parte il pranzo, che si svolge durante l'intervallo fra la prima e la seconda parte, la durata dell'azione drammatica coincide esattamente con quella naturale della vicenda rappresentata. Dal momento in cui Harry compare in scena — alle sette meno venti — fino alla fine, egli resta al centro della vicenda che si sviluppa in ragione di lui: l'unità d'azione non viene guastata da diversioni su altri personaggi, su episodi accessori o da mutamenti di tono o di accento che possano distrarre dal punto focale.

Ma tutto ciò, — secondo le asserzioni dello stesso Eliot nella nota lettera a Ronald Duncan — tutto ciò è di secondaria importanza. Perché oltre questi limiti esteriori e formali, tangibili, per così dire,

¹⁸ *Id.*, p. 153.

¹⁹ Il nome — Wishwood — sembra allusivo; Wishwood diventa ben presto una situazione spirituale piuttosto che topografica: « Wishwood was always a cold place » (p. 11), asserisce Agatha (è la sua prima battuta); « Wishwood was always a cold place, but healthy » (p. 68) riecheggia con evidente ironia il dottor Warburton. « Cold » è parola tematica per Eliot, ed identifica una temperie negativa di inerzia e di rinuncia.

e comunemente convenuti, vi sono dimensioni di tempo e di spazio e di significato assai più rilevanti e profonde, che dilatano la portata della vicenda la quale, se lasciata nell'ambito ristretto delle fredde mura di Wishwood, fra le sei e mezzo e le nove di sera, resterebbe un episodio insignificante e banale.

Quelle tre ore includono, nelle parole di Agatha (che sa), quel «cappio nel tempo» (p. 18), quell'attimo-zero che connette passato e futuro, durante il quale il passato si avvera nel futuro che già in quel passato era contenuto, il momento in cui il passato diviene futuro; in quelle tre ore è il vero presente, insomma, o, se si vuole, l'attimo immoto, di cui Eliot aveva già tanto discorso; l'attimo fermo nel tempo fra il presagio e l'attuazione di esso. E la stagione è la primavera: la più crudele e travagliosa dell'anno, con l'ansiosa, spasmodica urgenza delle sue spietate sollecitazioni.

Fin dalla prima battuta tale punto viene messo — e non senza significato — in opportuno rilievo. «Will the spring never come? I am cold», dice Amy²⁰. All'inizio della seconda scena il motivo si riaffaccia nelle parole di Mary e di Agatha: «The spring is very late in this northern country» (1, 2, p. 46); sono i primi accenni di un tema che, appunto alla fine di questa scena, trova il suo pieno sviluppo, insieme con il chiarimento del suo senso, nel dialogo fra Mary e Harry. Fra tutti i personaggi, soltanto i quattro protagonisti si rendono conto del sopravvenire della primavera: essi avvertono il maturare della stagione che li ridesta alla vita dapprima con la repugnanza propria degli abitanti della terra desolata, che nella sterilità dell'inverno avevano trovata la quiete dell'assopimento e della ignavia; in seguito tale repugnanza si muta nel senso della necessità del riscatto. Le parole affidate a Mary forniscono un preciso raccordo con la prima sezione della *Waste Land*; per un momento, anzi si è tentati di identificare Mary con Marie, *la persona loquens* dei primi versi del poemetto (Marie si prolunga piuttosto in Ivy)²¹.

²⁰ I, I, p. 11.

²¹ Cfr. *The Waste Land*, I; in *Collected Poems*, cit., p. 61, «I read, much of the night, and go south in winter», con le parole di Ivy (I, I, p. 12):

I have always told Amy she should go south in the winter.
Were I in Amy's position, I would go south in the winter.

The cold spring now is the time
 For the ache in the moving root
 The agony in the dark, (I, 2, p. 59)

dice Mary, rievocando le parole di Marie connesse, come è noto, ai miti della vegetazione (ma intesi in senso opposto):

April is the cruellest month, breeding
 Lilacs out of the dead land, mixing
 Memory and desire, stirring
 Dull roots with spring rain²².

L'atteggiamento è inizialmente negativo e ripete quello del Coro nella prima parte del *Murder in the Cathedral*:

Now I fear disturbance of the quiet seasons:

 Ruinous spring shall beat at our doors
 Root and shoot shall eat our eyes and our ears²³.

Ma Harry — destinato a valicare i confini del mondo assopito della *Waste Land* — ci dà subito dopo il momento successivo; senza ancora comprendere ciò che dice (soggiungerà infatti: « what have we been saying? »), egli intende nel giusto senso le implicazioni della primavera (risveglio, rinascita della divinità sepolta o sommersa, del Re pescatore, dell'Impiccato; resurrezione del Cristo):

Spring is an issue of blood
 A season of sacrifice
 And the wail of the new full tide
 Returning the ghosts of the dead
 Those whom the winter drowned
 Do not the ghosts of the drowned
 Return to land in the spring?
 Do not the dead want to return?
 (I, 2, pp. 59-60)

I would follow the sun, not wait for the sun here.
 I would go south in the winter, if I could afford it.

Si noterà la differenza delle soluzioni: l'essenzialità della dizione puramente poetica e l'espansione deliberata della battuta drammatica.

²² *The Waste Land*, I, in *Collected Poems*, cit., p. 61.

²³ I, 1 (London, Faber and Faber, 1955, p. 12).

Dopo le parole di Harry tale funzione appare chiara: è la primavera dell'anno ma è soprattutto il risveglio della coscienza, la coscienza dell'individuo e della « famiglia », della comunità cui l'eletto appartiene; e l'eletto deve sacrificarsi per se stesso e per la famiglia e per i morti che tornano. È « l'ora degli spettri », la « stagione della nascita [che] è stagione di sacrificio »: la primavera della consapevolezza succede al lungo inverno della fuga dalla realtà. Solo in questa « stagione » può scoccare quell'attimo in cui il passato — e non solo il passato di Harry — si attuerà nel futuro; sta per balenare il raggio di luce solare: la primavera è dunque, nella *Family Reunion*, una temperie temporale e una situazione morale insieme.

La dimensione nella quale si colloca l'azione del dramma, che nasce dal reagire dei personaggi a tale situazione è, infatti, quel momento presente, con le fasi che immediatamente lo precedono e lo preparano. La relazione reciproca (e, quasi, l'identificazione) di passato, presente e futuro è uno dei temi fondamentali dell'Eliot più maturo ed è essenziale in questo dramma. Gli addentellati di tale motivo sono molteplici: inscindibili da esso sono le teorie dell'esperienza singola e della saggezza; dell'essere e del divenire; della trasformazione e della quiete e movimento nello stesso tempo; della virtù come subordinazione e dell'azione come passione. Anche se non è facile districare il tema del tempo da tutti gli altri ad esso connessi, converrà limitarsi, per ora, ad individuare ed a meglio delineare quel « predetermined moment, a moment in time and of time... but not like a moment of time »²⁴ che per l'appunto — parafrasando la continuazione della citazione or ora data — dà senso all'intera azione del dramma, a quel che precede e che segue, e che, come si è già detto, è la vera dimensione del senso riposto dell'azione, il « tempo interiore », per così dire, di essa e cioè quella categoria in base alla quale il senso vero di tale azione riesce ad articolarsi ed a distribuirsi secondo le sue leggi. Verso tale momento, in effetti, tutta l'azione confluisce, o da quel momento essa si diparte: tutta l'azione è *in* quel momento.

La seconda scena della parte seconda è la scena risolutiva del

²⁴ *The Rock*, VII, in *Collected Poems*, cit., p. 173.

dramma: durante il dialogo fra Agatha e Harry, *dal* loro dialogo, scaturisce quel momento di tempo — insieme trascendente ed immanente — che collega e ad un tempo distingue passato e futuro, che crea la realtà. Fino a quell'istante Harry era vissuto in un mondo irreali al quale non riusciva ad attribuire alcun significato (« I still have to find out what their meaning is », p. 99). Agatha sa questo; ella sa che ad Harry manca l'attimo presente che deve scaturire dal senso del passato per dare senso al futuro; che deve, in certo modo, creare una prospettiva non solo cronologica, ma anche di valori nell'animo sconvolto di Harry:

I can guess about the past and what you mean about the future;
But a present is missing, needed to connect them...

(II, 2, pp. 98-99)

Solo quando il passato ha parlato per bocca di Agatha, Harry vive l'attimo del presente:

I feel quite happy, as if happiness
Did not consist in getting what one wanted
Or in getting rid of what can't be got rid of
But in a different vision. This is like an end
And a beginning²⁵.

Il « punto di tempo » in cui si sviluppa il dramma — dico il senso vero del dramma, è appunto questo presente (che sempre si riaffaccia in ogni frase dei protagonisti) interposto fra le due linee curve del passato e del futuro; due curve che confluiscono sino a formare un circolo e che quel punto serve a rendere (per così dire) comprensibili e distinte. In quell'attimo mobile e immoto ha luogo il dramma.

La reale dimensione spaziale, d'altro canto, velata dal prosaico ambiente delle mura del salotto e della biblioteca di Wishwood,

²⁵ II, 2, p. 105. Non quindi conseguimento di una realtà fissa ed astratta nel futuro (l'ottenere ciò che si voleva); né il superamento del passato attraverso l'oblio (lo sbarazzarsi di ciò di cui non ci si può sbarazzare), ma un ridimensionamento, un fissare le prospettive interiori ed i rapporti fra passato e futuro attraverso la presa di coscienza del passato che permette di effettuare la distinzione (la *finis*) che nello stesso tempo vale anche come nesso (il principio).

ma anche in esso sottintesa, è lo spazio fra due mondi, la terra di nessuno interposta fra la desolazione della realtà convenzionale cretta a schermo del vuoto e della paura dell'ignoto, e il mondo della realtà vera, della autocoscienza e della consapevolezza del proprio senso (consapevolezza del divino).

Tutti i personaggi minori del dramma, i personaggi di coro, sono stati strappati dal loro mondo di abitudine e di acciecamiento e trascinati in una zona di semiluce che coincide più o meno con Wishwood e sulla quale si apre uno spiraglio del mondo degli eletti. Come al solito Agatha — che è il vero coro e un po' il *deus ex machina* del dramma — ci dipinge il mondo dal quale provengono gli *hollow men*:

we cannot rest in being
The impatient spectators of malice and stupidity.
We must try to penetrate the other private worlds
Of make believe and fear.

(II, I, p. 92)

E costoro, abituati a quelle tenebre volontarie, non resistono alla luce, seppur fioca, del limbo che anticipa la verità. Negli attimi in cui il loro animo sgomento e vile si manifesta oltre la frase banale e stereotipata, nei passi corali, essi rivelano costantemente il loro sgomento nel trovarsi su quel terreno impreveduto e si aggrappano disperatamente al loro mondo di finzione, una finzione che nasce dal terrore:

Why do we behave as if the door might suddenly
open, the curtains be drawn,
The cellar make some dreadful disclosure, the roof
disappear,
And we should cease to be sure of what is real
or unreal?
Hold tight, we must insist that the world is
what we have always taken it to be.

(I, I, p. 45)

Dal lato opposto, eppure proprio a portata di mano, c'è il mondo della vita reale, il giardino delle rose. Quel mondo che essi si sfor-

ziano di ignorare. Anche questo mondo Agatha ha conosciuto fuggevolmente. È, per lei, « the world around the corner »²⁶, è un mondo nel quale ha solo potuto dare un'occhiata, che oramai le è precluso, un mondo che si trova « somewhere on the other side of despair »²⁷; ove i valori convenzionali sono capovolti e dove la strada è ignota:

No one has the least suspicion of what is to be
found there.
But Harry has been led across the frontier:
he must follow;
For him the death is now only on this side,
For him danger and safety have another meaning.

(II, 3, p. 121)

Riconosciamo a prima vista i due mondi: il mondo dei morti, la città irreali, l'arida pulverulenta terra desolata del poemetto *The Waste Land*; il reame del crepuscolo: la terra morta, la terra dei cactus degli *Hollow Men* da un lato e, dall'altro lato, il giardino delle rose di *Burnt Norton*, il mondo illuminato dal fascio di luce solare dei cori di *The Rock*; e riconosciamo gli abitanti e i simboli che ricorrono in tutta la poesia (e il teatro) di Eliot posteriore al 1920.

In nessuno di questi due mondi ha luogo la crisi che il dramma rappresenta, ma in una zona intermedia ove questi due mondi sfociano e si incontrano, in quel punto di spazio che separa e divide la terra desolata dal giardino delle rose. È uno « spazio dello spirito » ambiguo e aperto verso tutte le direzioni e pertanto un vero e proprio *lieu théâtral* (per esprimerci con Corneille), ovviamente figu-

²⁶ I, 1, p. 22. Cfr. anche più sopra, p. 18:

down the corridor
That led to the nursery, round the corner
Of the new wing, he will have to face him —
And it will not be a very jolly corner.

ove l'eco di *Burnt Norton* (*Four Quartets*, I, 1, p. 7) serve a chiarire la reale dimensione di tali insistenti accenni:

Other echoes
Inhabit the garden. Shall we follow?
Quick, said the bird, find them, find them,
Round the corner.

²⁷ II, 2, p. 114.

rato e metafisico, ove tutti possono incontrarsi. Ancora una volta Agatha lo individua chiaramente, designandolo anche come il suo regno:

We must all go, each in his own direction,
You, and I, and Harry. You and I,
My dear, may very likely meet again
In our wanderings in the neutral territory
Between two worlds.

(II, 3, p. 121)

Harry è certamente il perno dell'azione, ma Harry non è solo se stesso né la sua vicenda è vicenda soltanto di lui: ben presto ci rendiamo conto che egli rivive il dramma di una schiera di «eroi» della tipologia eliottiana — certe *personae* della sua poesia e certe sue interpretazioni di persone poetiche o storiche date nei suoi saggi — che tutti traspariscono nelle sue frasi e riaffiorano nel suo animo. In lui ritroviamo tracce evidenti di Doris e di Becket e decisive anticipazioni di Celia; come i Magi anch'egli intraprende il suo *long journey*²⁸ e così via; in lui ritornano i problemi e le situazioni essenziali di Enca e di Dante, di Pascal e di Oreste. Un'analoga dilatazione coinvolge gli altri personaggi chiave del dramma ed investe quindi l'intera azione rifrangendola su piani molteplici e dandoci — *in nuce* — «a world — a world which the author's mind has subjected to a complete process of simplification»²⁹. La vicenda di Harry diventa il travaglio dell'«eroe cristiano»: noi lo seguiamo, nel breve giro di due ore, dal suo punto di partenza, nella «selva oscura», fino «al sommo dell'escalina» laddove l'autore dice implicitamente per bocca di Agatha e con le parole del Virgilio dantesco «per me più oltre non discerno». Così la sua vicenda è la nostra vicenda — o per lo meno è una «vicenda esemplare» per noi tutti — e l'azione non è solo quella che vede la crisi di Harry ma tale che prefigura o riassume quella di un intero mondo (di una

²⁸ La frase ricorre più volte (circa una decina) e pertanto acquista una significazione particolare che appunto *The Journey of the Magi* ci chiarisce.

²⁹ T. S. Eliot, *The Possibility of Poetic Drama*, in *The Sacred Wood*, London, Methuen, 1953, p. 68.

condizione umana), del mondo degli eletti che con la loro volontà di sacrificio e servendosi della guida del vate (Agatha — Virgilio) attraversano il « temporal foco e l'eterno » per giungere « fuor ... de l'erte vie ».

* * *

What you do behind the audience's back...

T. S. Eliot, di solito assai prudente nelle sue prese di posizione, si dichiarò con enfatica chiarezza quando asserì riferendosi al suo teatro:

I should not think very highly of any play of which I could gather the whole point after only seeing it once, and without having read it, ...I should not like anyone seeing a play of mine to feel completely comfortable³⁰.

Il compito della critica è implicitamente segnato in queste parole dello stesso autore della *Family Reunion*: svelare i sensi riposti, creare un accesso per i lettori e per gli spettatori ai piani più interni sui quali, parallelamente alla vicenda dei gesti e delle voci, scorrono i temi essenziali che in quei gesti e quelle voci trovano tangibile espressione e sono sottintesi. Non si tratta di individuare i significati di un'allegoria o di chiarire il senso di una simbologia: si tratta soprattutto di arrivare a cogliere in tutta la sua portata la realtà che traspare dall'effimera apparenza dei fatti. Tutto nel teatro di Eliot sta ad indicare che esso è inteso come rappresentazione di vita e non sofisticazione di essa: una rappresentazione, certo, non superficiale ed esterna ma ricca di suggerimenti e compenetrata di quei problemi fondamentali che sono, secondo Eliot, negli episodi della nostra esperienza quotidiana.

Nella *Family Reunion* confluiscono i temi di fondo propri della travagliata umanità della nostra epoca, i temi che — del resto — sono alla base dell'intera opera di Eliot e di molta arte moderna in genere: l'uomo di fronte al proprio simile; l'uomo di fronte alla storia (al presente e al passato); l'uomo di fronte al problema religioso. Ognuno di questi campi, inoltre, influisce su tutti gli altri e

³⁰ Cfr. ISAACS, *op. cit.*, p. 156.

la distinzione è soltanto valida per i fini pratici dell'analisi e del chiarimento dei singoli dati che vogliono essere considerati come confluenti e organizzati in una circolare struttura di interdipendenza.

Sul piano della « convivenza umana », Eliot affronta con coraggioso realismo il problema dell'incomunicabilità — il medesimo problema che assillò Pirandello — e accenna una soluzione (coerente del resto con la sua concezione della condizione umana) ponendo come unico possibile denominatore comune la fede: solo trovando in quell'ambito un punto di riferimento universalmente valido (che in questo caso è soprattutto la rinuncia ad ogni egoismo) si potrà giungere ad un linguaggio comune.

Men tighten the knot of confusion
 Into perfect misunderstanding
 Reflecting a pocket-torch of observation
 Upon each other's opacity,

(I, 1, p. 21)

dice Agatha: e tutto il dramma, invero, pullula di malintesi e di fraintendimenti e di aperte dichiarazioni di incomprensione. I personaggi del Coro — gli zii e le zie — sono tutti in scena quando Harry, rivolgendosi a loro, chiede:

But how can I explain, how can I explain to you?
 You will understand less after I have explained.

(I, 1, p. 28)

Come possono capire, loro, gente che vive nel sonno e nel sogno e teme di destarsi (che vive, cioè, chiusa nella contemplazione di sé e preclusa ai veri rapporti col prossimo)⁸¹, che non sa cogliere l'eterna presenza del passato (ed elude la propria responsabilità storica)⁸², che teme l'atto divino (ed ignora in tal modo il vero mondo

⁸¹ «...life would be unendurable if you were wide awake» (p. 28) dice loro Harry; ed essi in coro confermano «We do not like what happens when we are wide awake» (p. 132); il loro apatico, tragico isolamento appare evidente quando ciascuno di essi esprime un severo giudizio su tutti gli altri, senza rendersi conto che egli stesso appartiene a quel mondo che tanto brutalmente condanna (cfr. p. 44).

⁸² Dice Harry, rivolgendosi a loro:

Of the past you can only see what is past,
 Not what is always present.

(I, 1, p. 29)

della realtà)³³? Per rendersi comprensibile Harry avrebbe soltanto una maniera: adottare la loro lingua e cioè degradarsi; ma — dice egli —

that's not the language
That I choose to be talking. I will not talk yours.
(II, 1, p. 88)

O forse, anzi certamente, ci sarebbe un altro modo, l'unico conveniente e possibile: che fossero gli addormentati a destarsi. Charles ha per un momento questa sensazione:

. . . . there is something I *could* understand if I were
told it
But I am not sure that I want to know.
(II, 3, p. 127)

E con gli altri ricade nell'abulia più completa, suggellata dalle tragicomiche parole di Violet:

I do not understand
A single thing that's happened.
(*ibidem*)

Collocati — rispetto ad Harry — in uno spazio ed in un tempo diversi, circoscritti nella meschina sfera del proprio egoismo; in loro rivive il tragico mondo della *Love Song of J. Alfred Prufrock* ed il suo dramma:

It is impossible to say just what I mean!³⁴

Non sono degli stolti, ma la loro prudenza terrena, la loro mondana saggezza è vana e senza speranza: di loro parlava T. S. Eliot quando affermava che « human wisdom... cannot be separated from divine wisdom without tending to become merely worldly wisdom, as vain as folly itself »³⁵.

³³ We are insured against fire

. . . .
But not against the act of God (pp. 132-33).

³⁴ T. S. ELIOT, *Collected Poems*, cit., p. 14.

³⁵ *Catholicism and International Order*; in *Essays Ancient and Modern*, cit., p. 118.

Tale tragica incomprendione non è limitata ai rapporti fra Harry ed il Coro; essa — per le medesime ragioni, per l'assenza cioè di un denominatore comune che fornisca un terreno di intesa, per l'assenza di una fede comune — si manifesta, pur se in diversa misura, anche fra gli altri personaggi. È palese fra Agatha ed il Coro (« I don't know in the least what you're talking about », dice Gerald ad Agatha — p. 18); crea una barriera invalicabile fra l'uomo di scienza, il dottor Warburton, e il mistico, Harry — (« you don't understand me », osserva pensoso il medico — p. 73); vieta a Mary — che pure aspira alla giusta soluzione — di vedere e di comprendere; ella non vede le « angeliche Furie » ed Harry, che ha tentato di spiegare, deve ammettere:

You do not know,
You cannot know, you cannot understand.

(I, 2, p. 57)

Mary potrà essere salvata, ma non è ancora pronta. Solo alla fine, in punto di morte, Amy riesce per un istante ad avere una vaga sensazione del vero senso di ciò che Harry dice, di ciò che fa e farà; ed amara e sconfortata è la sua accorata constatazione (« At my age, I only just begin to apprehend the truth » — p. 126).

È questo il tragico dialogo fra sordi che crea un plumbeo sfondo alla vera azione del dramma — che ha luogo fra Agatha e Harry e in Harry con se stesso —; una situazione espressiva di una nostra paradossale condizione, di una situazione che la civiltà moderna sta vivendo, determinata dal crollo, oramai completo, di ogni punto di riferimento comune a tutto il mondo civile. È la situazione che l'arte moderna ha assunto, in molti casi, come suo tema di centro e che sempre rivive attraverso quelle manifestazioni che vanno sotto il nome di ermetismo; una situazione che sta cercando di risolvere con disperata insistenza. Da essa nasce la disperata asserzione dei *Hollow Men*,

We grope together
And avoid speech³⁶.

³⁶ *Collected Poems, cit.*, p. 89.

* * *

Fondamentale, nell'opera di Eliot in genere ed in quest'opera in particolare, è un altro tema, imperniato sul problema del rapporto fra l'uomo (il singolo) e l'umanità ed il tempo, sulle responsabilità dell'individuo verso la storia dell'umanità trascorsa e a venire. Non è, come si vede, un motivo univoco: il tempo (che più sopra abbiamo visto soprattutto nella sua qualità di dimensione della vicenda del dramma) coinvolge una serie di motivi, di ordine morale e religioso, che sono ad esso strettamente collegati, da esso condizionati e che lo condizionano.

Dopo una fase scettica, che trovò espressione nello sgomento di Prufrock⁸⁷, Eliot giunse relativamente presto alla formulazione di una sua personale, ma non ricercatamente originale, interpretazione di questa « categoria dello spirito »; riuscì ad individuarne non solo, come già si è mostrato, l'unitarietà sostanziale ed insieme la natura composita fatta di fasi (attimi) successivi, ma soprattutto il senso, mediante un'interpretazione morale (sul piano umano) e religiosa (per i suoi nessi con l'Eterno ed il divino).

Nel saggio giovanile intitolato *Tradition and the Individual Talent* egli dimostra di avere già messo a punto il problema dei rapporti fra passato e presente e — almeno provvisoriamente — quello della relazione fra temporale ed eterno; la soluzione era per allora in ciò che egli definì il « senso storico »:

the historical sense involves a perception not only of the pastness of the past, but of its presence... This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together...⁸⁸

Pur lasciando indefinito il secondo punto — che in effetti si esaurisce quasi completamente nella frase (che non rivela un solido impianto di pensiero, ma che comunque ci interessa soprattutto come

⁸⁷ In a minute there is time.

For decisions and revisions which a minute will reverse.

(*The Love Song of J. Alfred Prufrock* (1917); in *Collected Poems*, cit., p. 12). L'inermità del tempo ed il terrore della vecchiezza sono i motivi nei quali il problema trova la sua tormentosa espressione fino a *The Hollow Men*.

⁸⁸ In *The Sacred Wood*, cit., p. 43.

presagio, quasi, delle future soluzioni, assai più convincenti e meditate) — Eliot torna più e più volte, ampliando ed esemplificando, sul primo punto:

The past should be altered by the present as much as the present is directed by the past ... the conscious present is an awareness of the past in a way and to an extent which the past awareness of itself cannot show³⁹.

L'esigenza di una soluzione più radicale e più comprensiva si riaffaccia a più riprese in *Ash Wednesday* (1930), il problema riaffiora in tutta la sua gravità e chiede di essere risolto attraverso le vic della fede. Alla constatazione dell'effimera consistenza del tempo visto nell'ambito della dimensione umana,

time is always time
And place is always and only place
And what is actual is actual only for one time

segue l'invocazione che presagisce la nuova e definitiva soluzione che riuscirà, con un atto di fede, ad inserire il temporale nell'eterno:

Redeem
The time. Redeem
The unread vision in the higher dream⁴⁰.

In *The Rock* il presagio si realizza: Cristo che, fattosi uomo, crea un nesso d'amore fra l'umanità e la divinità, dà anche la soluzione di quel problema, fa commensurabili il tempo e l'eternità e rende un significato al tempo inserendolo, come parte, in una verità assoluta e di per sé esistente:

Then came a predetermined moment, a moment, in time
and of time
A moment not out of time, but in time, in what we
call history; transecting, bisecting the world of time,
a moment in time but not like a moment of time,

³⁹ *id.*, pp. 50 e 52.

⁴⁰ *Collected Poems, cit.*, pp. 93 e 98.

A moment in time but time was made through that
 moment: for without the meaning there is no time,
 and that moment of time gave the meaning⁴¹.

Da questa posizione Eliot non si mosse negli anni che seguirono. Tornò, è vero, sul problema del tempo rivivendolo più volte in tutta la sua ampiezza e nelle varie fasi, dallo smarrimento di *Love Song of J. Alfred Prufrock* al tentativo di soluzione sul piano umano dell'interdipendenza dei tre termini di passato, presente e futuro nella storia, fino alla redenzione del tempo attraverso l'incarnazione del Dio nell'umanità che conferisce un significato al tempo.

Tali tre fasi successive — che rappresentano poi anche tre piani differenti di consapevolezza — rivivono in *The Family Reunion* e nelle opere ad essa contemporanee e successive.

Time è la parola tematica che più fittamente ricorre nel nostro dramma. Sarebbe pericoloso intenderla sempre con lo stesso carico di implicazioni, ché infatti ritorna secondo i vari livelli già individuati e solo alla fine del dramma dilaga nella soluzione ultima e definitiva data dall'atto di fede di Harry inscritta quale momento necessario ma non a sé stante in una visione unitaria che assomma storia, morale e fede: solo in tale sintesi il particolare trova il suo senso.

C'è — al primo livello — il terrore del tempo che è la via del decadimento e della morte del corpo: sulla bocca di Amy ritorna insistentemente la frase che esprime il terrore che « il tempo si arresti nella tenebra »⁴² e così succede per lei: in punto di morte ella lancia il suo grido disperato:

Agatha! Mary! come!
 The clock has stopped in the dark!

Per lei il tempo e la vita transeunte del corpo sono rimasti identificati; il tempo si è arrestato, con la morte, nel buio che simboleggia la tenebra dello spirito offuscato e privo della luce della fede. Per Amy non c'è salvezza.

⁴¹ *Collected Poems, cit.*, p. 173.

⁴² Cfr. pp. 11, 15 e 131.

Ad altro livello vari personaggi sentono il problema su di un piano più ampio ma ancora riferito unicamente all'umano, anche se il fatto individuale viene trascorso nella visione panoramica del tempo come aspetto della storia dell'umanità. Così talvolta, nei momenti di visionarietà, il Coro esprime tale senso e percepisce insolite prospettive:

And whatever happens began in the past, and
presses hard on the future,

(II, 1, p. 96)

che sono poi le medesime che Harry, a metà della vicenda, scorge e rivela:

How can we be concerned with the past
And not with the future? Or with the future
And not with the past?

(II, 1, p. 75)

Ma è chiaro che tanto non basta; l'insoddisfazione di Harry è evidente, è evidente che egli comprende che tale interpretazione è ancora limitata, che essa non è una soluzione e resta una valutazione passiva e pertanto negativa:

I am the old house
With its noxious smell and the sorrow before morning,
In which all past is present, all degradation
Is unredeemable⁴³.

(I, 1, p. 29)

Agatha, con la sua funzione solita di guida, indica, anche in questo caso, la via da seguire che è poi la via che le è vietata, « the future »,

⁴³ Questa è, ovviamente, la posizione di partenza che Eliot assume nel primo dei suoi *Quartets*. Citiamo un passo parallelo tanto per indicare un nesso importante (i *Quartets* e la *Family Reunion* si commentano a vicenda), ma ci limitiamo a questa unica citazione per non disperdere e per non dilatare eccessivamente la trattazione:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable. (*Burnt Norton*, I; in *Four Quartets*, cit., p. 7).

dice essa, « can only be built upon the real past »⁴⁴. E quando Harry riesce ad acquistare tale consapevolezza e, per mezzo di essa, a vivere quell'attimo presente di luce concentrata che è l'attimo della grazia, egli conquista la sua nuova dimensione:

Everything is true in a different sense,
A sense that would have seemed meaningless before.

(II, 2, p. 104)

È la dimensione dell'eterno che interpreta il temporale nel suo vero senso.

* * *

Il dramma di Harry è, al livello minimo, il dramma di un uomo preso nella morsa di un senso di colpa che arriva a chiarirsi tale sensazione rifacendo la storia della propria famiglia, ricostruendo — in termini di psicoanalisi — il suo mondo prenatale ed il dramma che lo funestò, e che decide di liberarsi abbandonando la famiglia e dedicandosi ad una vita di purificazione. In questo senso certamente *The Family Reunion* è, secondo la definizione dell'autore, un dramma « of contemporary life, with characters of our own time living in our own world »⁴⁵.

Ma quando, nell'epilogo del dramma, Amy, fraintendendo, dice:

Harry is going away — to become a missionary,

(II, 3, p. 124)

malgrado i commenti inopportuni e sciocchi dei personaggi minori che determinano, con un improvviso scarto, con un deliberato scadimento, un episodio decisamente comico, Amy dice più di quanto essa stessa non intenda. L'accento di Amy — anche se inconsapevole — permette di connettere la figura di Harry con quella, precedente, di Becket (nel *Murder in the Cathedral*) e con quella, seguente, di Celia (in *The Cocktail Party*), la quale veramente si fa missionaria e muore crocifissa. Quando ad Eliot fu chiesto quale sarebbe stata la fine di Harry, egli rispose che probabilmente era

⁴⁴ I, I, p. 17.

⁴⁵ *Poetry and Drama*; in *On Poetry and Poets*, cit., p. 82.

andato a morire su di un campo di battaglia nella seconda guerra mondiale. Visti sotto questo aspetto i tre personaggi si commentano a vicenda, ch  in essi si ritrovano gli stessi elementi fondamentali: la coscienza, faticosamente acquisita, di una colpa da espiare; la decisione, intuita ad un tratto per vie misteriose, della propria missione di redentori; il sacrificio (che nella *Family Reunion*   sottinteso ma chiaramente alluso)⁴⁶ per operare il riscatto. La crocifissione di Celia segna il pi  esplicito riferimento al prototipo su cui i personaggi sono conati: in tutti e tre i casi ci troviamo certamente di fronte a figure derivate dal Cristo redentore.

Da tale considerazione scaturisce, al livello massimo, il significato pi  ampio del dramma che ripete nei suoi tratti essenziali il gesto e la missione di Ges  Cristo che   — per Eliot — la chiave di volta di tutta la vicenda umana.

Visto sotto tale aspetto il dramma contiene implicazioni in campo di morale e di fede che trascendono la situazione particolare, e diventa quasi parabola. Ogni dettaglio si amplia ed assume un riverbero che riflette un significato universale sicch  il dramma si traspone in una sintesi della storia dell'umanit . Ritroviamo raffigurate, nei vari gruppi dei personaggi, le fasi significative dell'umana vicenda quali Eliot le vide nel settimo Coro di *The Rock*. I personaggi minori, col culto dei loro falsi idoli (il club a St. James's Street, le riunioni presso le dame alla moda, il t  di beneficenza) altri non sono che i pagani, ciechi alla luce, « Worshipping snakes or trees, worshipping devils rather / than nothing »⁴⁷; Agatha e, in minor misura, Mary ed anche Amy che aspirano alla verit  con mezzi inadeguati, che vivono « fra i due mondi », rappresentano una fase ulteriore della vicenda umana, quando

...men turned toward the light and were known of
the light

⁴⁶ But Harry has been led across the frontier:
he must follow;

For him death is now only on this side. (II, 3, p. 121)

Tutta l'ultima scena, con molteplici accenni, mostra che la morte di Harry   ormai prossima.

⁴⁷ *Collected Poems, cit.*, p. 172.

Invented the Higher Religions; and the Higher Religions
 were good
 And led men from light to light, to knowledge of
 Good and Evil.
 But their light was ever surrounded and shot with
 darkness⁴⁸.

Solo ad Harry è dato di conoscere il momento successivo, di vivere il « momento nel tempo e fuori del tempo » che crea il senso del tempo (della storia, dell'umanità) per lui stesso e per gli altri, « Through the Passion and Sacrifice saved in spite / of their negative being »⁴⁹; Harry è stato prescelto; « chosen », gli dice Agatha, « to resolve the enchantment under which we suffer »⁵⁰.

In tale luce i vari episodi della vicenda del dramma e, soprattutto, i motivi ricorrenti — individuati da una fitta tessitura di voci tematiche — acquistano risonanze profonde e si dispongono nel loro giusto rilievo; gli stessi passaggi di tono e di ritmo nella dizione diventano significativi di quel rapporto continuo fra la vicenda individuale e quella cosmica, della proiezione del fatto universale nel dettaglio che è la chiave in cui va sentito il teatro di Eliot. « The speech of Harry and Agatha is full of the characteristic imagery of Eliot's general poetry: the corridor, the footfall, the door opening into the garden » osserva R. Williams⁵¹; non si tratta — dobbiamo precisare — soltanto del ricorso ad una precedente maniera, di una uniformità stilistica, ma piuttosto del ritorno dei temi caratteristici della poesia di Eliot nella loro « forma poetica » caratteristica.

Ritorna, ad esempio, il tema del lungo viaggio espressivo della ricerca della verità e della fede, che già aveva informato di sé *The Journey of the Magi*⁵²; l'identificazione — tipica non solo di molta poesia di Eliot, ma anche di tanta letteratura cristiana — della nascita (la nascita alla vera vita) con la morte del corpo, ci riporta alle fasi culminanti del *Murder in the Cathedral*⁵³; il rapporto fra « time

⁴⁸ *Collected Poems, cit.*, p. 172.

⁴⁹ *id.*, p. 173.

⁵⁰ II, 2, p. 105.

⁵¹ *Drama from Ibsen to Eliot*, London, Chatto & Windus, 1952, p. 239.

⁵² Cfr. II, 2, pp. 108-11 e *passim*.

⁵³ Cfr. I, 2, p. 60 con *Murder in the Cathedral, cit.*, p. 45. Può anche risultare

and change » che si propone con ossessionante insistenza mediante il ritmo delle due voci tematiche, ci riferisce ai *Quartets* ed a varie prese di posizione di Eliot anche fuori della sua poesia⁵⁴; e così *spring, health and malady, cold, the eye, wait and witness, suffering and action, end and beginning, ecc.*, costituiscono non solo molteplici punti di raccordo fra *The Family Reunion* ed il resto dell'opera di Eliot (vere e proprie parole-guida) atti a chiarire implicazioni e sensi nascosti, ma espressioni rivelatrici degli alti valori che sono sottintesi nella vicenda di Harry e della sua famiglia.

Solo dopo aver chiarito tali rapporti; solo, cioè, dopo aver tratto dalle parole tutta la loro carica emotiva e di pensiero, il lettore potrà dire — per tornare alle parole di Eliot — di aver « afferrato l'intero senso », di avere inteso in tutta la sua ampiezza la portata di questo dramma.

* * *

Keep the bloody audience's attention.

La frase di T. S. Eliot che forma il titolo di questa parte del nostro discorso esprime la consapevolezza dell'autore delle esigenze « retoriche » (e cioè di attrazione e di comunicazione) dell'opera teatrale. Per far sì che il pubblico possa accettare i significati profondi dell'opera, accettarne le implicazioni e — perché no — gli insegnamenti (tutto ciò, insomma, che Eliot, nella stessa lettera dalla quale abbiamo tratto i titoli per le varie sezioni di questo scritto, definisce *the monkey tricks*) occorre agganciarne l'interesse attraverso efficaci soluzioni strutturali e di situazione, attraverso un'accorta dosatura degli effetti e un'opportuna modulazione dei toni e delle pause, e mediante un'efficace caratterizzazione dei personaggi (diversificazione; ricorso a « personaggi-civetta » per attrarre anche lo spet-

utile la consultazione del mio saggio *Introduzione a Murder in the Cathedral di T. S. Eliot*, Roma, Signorelli, 1957.

⁵⁴ Cfr. I, I, pp. 26-27 e *passim* con *Four Quartets, cit.*, pp. 29-30; Vedi anche: «...no great change can ever come without a moral conversion » (T. S. ELIOT, *Catholicism and International Order*; in, *Essays Ancient and Modern*); tale passo, costituisce, sostanzialmente, una nota al luogo della *Family Reunion* cui si è fatto riferimento.

tatore superficiale, ecc.). Svolgere questo tema è, insomma, vedere fino a che punto *The Family Reunion* sia teatrale.

Dal punto di vista strutturale questo dramma resta un problema risolto solo a metà; di ciò si accorse l'autore quando, scrivendo sulla sua attività quale drammaturgo, ebbe a dire:

I had employed far too much of the strictly limited time allowed to a dramatist, in presenting a situation, and not left myself enough time... for developing it in action... I had written what was, on the whole, a good first act... when the curtain rises again, the audience is expecting... that something is going to happen. Instead, it finds itself treated to a further exploration of the background... and then after what must seem to the audience an interminable time of preparation, the conclusion comes so abruptly that we are, after all, unready for it. This was an elementary fault in mechanics⁵⁵.

Dato il carattere stesso dei problemi affrontati — che includono fra i temi principali la giusta interpretazione del passato — l'antefatto ha una parte di primo piano nell'economia di *The Family Reunion* e finisce per assumere addirittura dimensioni preponderanti (l'autore stesso se ne accorse)⁵⁶. Ancora nella scena finale, infatti, affiorano elementi inattesi del passato che motivano e chiariscono le azioni presenti⁵⁷ mentre, d'altro canto, fin dall'inizio si hanno continue, insistenti battute che vanno lette come presentimenti e prefigurazioni del futuro (di un futuro che si estende anche oltre la fine del dramma)⁵⁸. Eliot, insomma, per la sua solita coerenza e nella ricerca di una espressione veramente unitaria, dovette orchestrare i vari elementi strutturali della vicenda in soluzioni quanto mai complesse e difficili.

⁵⁵ *Poetry and Drama*; in *On Poetry and Poets*, cit., pp. 83-84. È, in fondo, quanto afferma il Melchiori quando osserva che «the fundamental weakness of Eliot's plays is in the fact that they are meant to be for the most part build-ups for the moment of revelation» (GIORGIO MELCHIORI, *The Tightrope Walkers*, London, Routledge and Kegan Paul, 1956, p. 144).

⁵⁶ Vedi la citazione data sopra, ove si accenna alla «ulteriore esplorazione dello sfondo» che prosegue per tutta la seconda parte.

⁵⁷ Cfr. II, 3, pp. 116-17; solo ora apprendiamo quali fossero stati i veri rapporti fra Amy ed il marito e fra Agatha ed Amy.

⁵⁸ Cfr., per es., I, 1, pp. 42-43; l'episodio di Downing che tiene sempre pronta l'automobile del padrone («I like to have her always ready») è caratteristico. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi.

Dalla dialettica di questi elementi — che riecheggia quella dei temi e dei personaggi — Eliot seppe trarre effetti teatrali con indubbia maestria. Egli seppe, per esempio, sfruttare l'antefatto per addensarvi attorno cariche di intensità drammatica. La vicenda precedente di Harry e della sua famiglia non resta materia inerte di relazione ma assume una funzione di primaria importanza nel determinare l'atmosfera del dramma.

Fino alla comparsa in scena di Harry, tutto l'episodio è articolato su un gioco continuo di accumulò e di dispersione di tensione che crea quella dialettica interna (di temperie, per così dire) richiesta in una vitale struttura drammatica ed espressa anche esteriormente da un continuo addensarsi e rilasciarsi della dizione. Eliot gioca espertamente sulla curiosità del pubblico sì da creare — con relazioni deliberatamente ellittiche o soltanto allusive di episodi precedentemente accaduti — un succedersi di brevi ma taglienti « onde d'interesse » della giusta misura per preparare il primo vero e proprio colpo di scena (dico l'entrata di Harry).

AGATHA. It is going to be rather painful for Harry
After eight years and all that has happened
To come back to Wishwood.

GERALD. Why painful?

VIOLET. Gerald! you know what Agatha means.

AGATHA. I mean painful, because everything is irrevocable.

(I, 1, p. 17)

In questa breve citazione si ritrova tutta la destrezza di Eliot, pronto a giovare di ogni espediente per tener desta l'attenzione del « ...maledetto pubblico ». Quel « dopo tutto quello ch'è successo » richiama l'attenzione del pubblico incuriosito; cosicché gli « otto anni » (necessari a dimensionare nel tempo certi elementi dell'antefatto) scivolano senza fastidio; la domanda di Gerald serve a causare un ulteriore moto di curiosità e svolge contemporaneamente una trama ironica che circonda per tutto il dramma la patetica figura di Violet⁵⁹. La risposta di Agatha, infatti, dimostra immediatamente

⁵⁹ Violet è decisamente la più buffa delle zie della *Family Reunion*: il tono di superiorità, che qui assume, appare chiaramente ironizzato dalla sua dichiarazione conclusiva: « I do not understand / A single thing that's happened » (p. 127).

come Violet l'avesse completamente fraintesa ed inoltre ci dà una subitanea impennata di tono con un'improvvisa apertura ad alto livello nel mondo dei valori sostanziali nel quale vivono Agatha, Mary e Harry e del quale gli altri personaggi partecipano solo involontariamente ed inconsciamente.

Le fasi salienti dell'azione sono, egualmente, messe in risalto con ogni mezzo. L'entrata in scena di Harry è preparata con estrema efficacia: il Coro in un istante di chiaroveggenza si rende conto di trovarsi coinvolto in una crisi, chiamato « to play an unread part in some monstrous farce » (p. 23), contemporaneamente una figura passa davanti alla finestra; risuona il numero fatale *seven*⁶⁰ e Amy annuncia che deve trattarsi di John. Harry entra così inatteso e nello stesso tempo preannunciato (echeggia il suo nome ripetuto dai presenti) e immobile sulla porta fissa la finestra.

L'entrata clamorosa non segna che l'inizio di un episodio che si svolge sempre più concitato e parossistico fino alla crisi che coincide con l'uscita di Harry. La tensione si addensa per un gioco continuo di malintesi (i due gruppi di personaggi parlano su piani diversi) finché Harry viene *portato* a confessare un delitto — fra l'altro probabilmente inesistente — con un nuovo colpo di scena che riafferma in pieno l'interesse del pubblico.

La parte finale della scena sembra — Eliot punta proprio sull'ambiguità — avviare il dramma sul terreno del teatro poliziesco. Eliot aveva già fatto conto, nel suo *Murder in the Cathedral*, sul titolo che certamente fa pensare ad un « giallo della scena »; nella *Family Reunion* fino a che Agatha, nella penultima scena, non dichiara esplicitamente (dando voce all'autore) « What we have written is not a story of detection » (p. 104) è chiaro che Eliot sfrutta quest'aspetto superficiale del suo dramma — da lui appositamente creato — per attirare l'attenzione anche del pubblico al livello infimo⁶¹;

⁶⁰ I numeri « sacrali » dell'antichità e del medioevo anche cristiano mantengono per T. S. Eliot buona parte del loro valore: Amy ha *tre* figli; per *sette* anni essa ha tenuto il marito nella morsa di un matrimonio senza amore; per *sette* anni Harry ha subito il suo sfortunato matrimonio; egli giunge a Wishwood alle *sette* meno venti; a *tre* domande cruciali il Coro non riesce a rispondere; e così via.

⁶¹ Ciò notò anche R. Williams che scrisse: «...the play draws a measure of initial acceptance from the familiarity of his surface; from its resemblance, indeed,

l'Eliot che aveva tentato la via del *vaudeville* in *Sweeney Agonistes* non poteva disdegnare simile mezzi se solo potevano servire a portare in porto il suo dramma *per tutti*.

Analogamente la scena seguente sembra puntare, per riscuotere l'attenzione anche del grosso pubblico, su di un altro luogo comune del teatro borghese; apparentemente il dialogo (il duetto?) fra Harry e Mary può sembrare, fino a pochi versi dalla fine, una scena d'amore. La fanciulla che ha atteso fedele, i ricordi dell'infanzia felice, l'uomo tormentato dal rimorso (a questo livello è solo rimorso) e la fanciulla comprensiva e piena di dedizione, le frasi estatiche — « What have we been saying? » dice Harry al termine di un duetto lirico (p. 60) — tutto sembra preparare una soluzione nel senso ovvio dell'amore che risana ogni piaga, ecc. Bruscamente il finale risolve la scena su di un piano del tutto inatteso; la comparsa delle Furie, che Mary non vede, la concitazione esasperata di Harry —

If I had realized
That you were so obtuse, I would not have listened
To your nonsense, (I, 2, p. 63)

dice egli rivolto a Mary — scuotono con un'improvvisa cabrata ed imprevista il pubblico che forse tendeva ad abbandonarsi allo schema ovvio: no, non è una vicenda di *detectives* né, tanto meno, una vicenda di innamorati.

La seconda parte del dramma rivela — come si è detto — un netto scadimento quanto alle soluzioni strutturali e retoriche adottate. In effetti, il solo episodio rilevante sotto tale aspetto è la morte di Agatha, di cui ci giunge la voce da dietro le quinte: il suo urlo è realmente agghiacciante e l'involontario commento del dottor Warburton sfrutta insuperabilmente uno degli artifici più antichi e più efficaci della convenzione teatrale (il pubblico che sa e l'attore che non sa):

AMY. Agatha! Mary! Come!
The clock has stopped in the dark!
WARBURTON. Well! it's a filthy night to be out in.
(II, 3, p. 131)

if I am not mistaken, to the average detective play » (*Drama from Ibsen to Eliot*, cit., p. 32).

Se si pensa che già altre volte la voce di Amy ci era giunta da dietro le quinte, e che sempre ella aveva invocato Ivy e Violet, se si ricorderà che la frase che segue era già più volte ritornata sulle sue labbra con lo stesso significato mortale, si potrà valutare come Eliot sia riuscito a caricare — pur tenendolo in una contenutezza addirittura drastica — l'episodio della morte di Amy. Tanto, infatti, che egli stesso doveva poi scrivere, « we are left in a divided frame of mind, not knowing whether to consider the play the tragedy of the mother or the salvation of the son »⁶².

La caratterizzazione fu, per Eliot, un altro problema di primaria importanza: i personaggi dovevano, ad un tempo, essere « characters of [his] own time », figure mitiche, e tipi rappresentativi; dovevano esprimersi in versi e parlare con accenti di completa naturalezza alternati a battute dense di poesia e di sensi riposti. Preso da tante esigenze in contesa fra loro, non sempre Eliot seppe trovare la soluzione giusta: « The device of using four of the minor personages, representing the Family, sometimes as individual character parts and sometimes collectively as chorus, does not seem to me very satisfactory ». Quanto alle Furie, Eliot ne descrive le goffe comparse con accenti di divertito umorismo. Fra tutti i personaggi Eliot predilige « the mother, who seems to me, except perhaps for the chauffeur, the only complete human being in the play »; e, quanto al protagonista, egli ascrive: « my hero now strikes me as an insufferable prig »⁶³.

Non è difficile individuare la ragione prima di tali innegabili deficienze; ce la dà l'autore stesso quando tratta dei suoi metodi di scrittura drammatica: « ...if I set out to write a play, I start by an act of choice: I settle upon a particular emotional situation, out of which characters and plot will emerge »⁶⁴. È chiaro che Eliot, pur volendo sinceramente render ragione dei suoi metodi creativi, cerca qui di salvare la situazione con l'uso di quell'aggettivo *emotional* che non ci sentiamo, fra l'altro, di accettare senza discussione e che

⁶² *Poetry and Drama*; in *On Poetry and Poets*, cit., p. 84.

⁶³ Per tutte queste citazioni cfr. *Poetry and Drama*; in *On Poetry and Poets*, cit., pp. 82-84.

⁶⁴ *The Three Voices of Poetry* in *On Poetry and Poets*, cit., p. 101.

preferiremmo interpretare come *intellectual*. Comunque è chiaro che il rapporto fra situazione e personaggi è impostato non su di una linea di compenetrazione e di reciprocità ma su una decisa posizione di dipendenza, dipendenza dei personaggi dalle necessità della situazione (della problematica assunta).

Con tale punto di partenza è chiaro che tutto lo sforzo di Eliot è rivolto ad umanizzare quei personaggi che nascono come elementi-simbolo di un problema. È un'opera ardua e talvolta destinata a fallire soprattutto per essere impostata in un'unica direzione che non è quella più giusta o per lo meno non è la più facile.

Dei personaggi maggiori e del loro carico di problemi si è già detto: Agatha, Mary e Harry sono talmente gravati dalle loro implicazioni e così profondamente inseriti, come punti risolutivi, nei grandi problemi affrontati, che la loro umanità non ha più agio di manifestarsi: essi sono, è chiaro, nati dai problemi e non possono non serbare una vistosa traccia di tale loro astratta (e solo in parte umana) origine.

A sentir parlare di Harry come di un *insufferable prig*, non si può evitare di pensare che egli condivide questa sua caratteristica (con le opportune differenze, ovviamente) con l'Enca virgiliano, dal quale è ampiamente derivato⁶⁵, e con quel Mr. Eliot che è suo genitore

With his features of clerical cut,
And his brow so grim
And his mouth so prim⁶⁶

⁶⁵ «Aeneas end is only a new beginning; and the whole point of the pilgrimage is something which will come to pass for future generations... He is, in fact, the prototype of a Christian Hero. For he is, humbly, a man with a mission; and the mission is everything»; così Eliot in *Virgil and the Christian World*; in *On Poetry and Poets*, cit., p. 128. Basta confrontare una battuta della *Family Reunion* (II, 2, p. 105).

HARRY.

This is like an end

AGATHA. And a beginning.

per rendersi conto di tale identità (cfr. sopra, a pag. 256).

⁶⁶ *Lines for Cuscuscaraway and Mirza Murad Ali Beg*; in *Collected Poems*, cit., p. 147. Sul piano umano le reazioni di Harry sono distaccate e gelide; per citare un esempio di molti: egli reagisce solo con un moto insignificante di curiosità quando apprende la notizia, in fondo tremenda per lui, della triste situazione della

e che, come lui, per aver assunto su di sé, i problemi dell'intera umanità si è necessariamente spogliato di molti attributi umani.

Mary, per propria confessione, « non appartiene ad alcuna generazione »⁶⁷, è un « messo » ed è destinata ad una funzione precisa:

You bring me news
Of a door that opens at the end of a corridor
(I, 2, p. 60)

le dice Harry; il suo dramma si inizia forse con l'epilogo: « I will go », dice essa, « But I suppose it is much too late » (II, 3, p. 122) — *late* è la sua parola tematica (« I came in very late », p. 65, aveva detto altrove) — e la sua vicenda non ha luogo.

Agatha ha troppo della sibilla, della guida verso la salvezza; come Virgilio ella « looks both ways; [she]... makes a liaison between the old world and the new »⁶⁸, fra il mondo delle tenebre e quello della luce essa si muove in una semiluce irreali, astratta. In lei l'umanità s'è tutta concentrata in quell'episodio giovanile di amore illegittimo ed impossibile; da lei non possiamo aspettarci toni ed accenti umani. Mary annuncia ed Agatha prepara e spiega, commenta per i personaggi e per il pubblico⁶⁹.

Eppure T. S. Eliot aveva precedentemente affermato che bisognava fare in modo di accontentare il pubblico con « un po' di spogliarello »; identificando, con tale locuzione, quegli elementi dello spettacolo più specificamente rivolti ad accontentare il gusto più ovvio e meno educato della parte più refrattaria del pubblico per ottenerne in qualche modo l'attenzione e stabilire pure con esso un tramite da utilizzare per comunicare anche le questioni importanti

sua famiglia prima della sua nascita (l'adulterio, i piani del padre per assassinare la moglie, ecc.): « In what way did he wish to murder her? » (II, 2, p. 103).

È vero che Eliot tenta, più avanti, di giustificare Harry facendogli asserire

It's only when they see nothing
That people can always show the suitable emotions (II, 1, p. 87).

Ma tale spiegazione — di chi non sente per eccesso di sensibilità — non ci lascia affatto convinti.

⁶⁷ I, 1, p. 15.

⁶⁸ *Virgil and the Christian World*; in *On Poetry and Poets*, cit., p. 123.

⁶⁹ Le parole di Amy sono il miglior commento sul personaggio di Agatha:

Agatha means
As a rule, a good deal more than she cares to betray (I, 1, p. 19).

o almeno la sensazione, per quanto imprecisa ed approssimativa, della loro esistenza.

Tale elemento viene tutto dai personaggi minori, da quelli che possiamo definire « gli zii »⁷⁰ e dalle poche figure che sono fuori della famiglia. Il gruppo degli « zii » forma un piacevole gruppo di macchiette appena sbazzate ma individualizzate in modo abbastanza distinto anche se, in ultima analisi, appartengono tutte ad un unico mondo, il mondo della finzione e della paura. Violet, con la sua incapacità di rendersi conto del vero valore delle situazioni, con il suo snobismo e con la sua sensazione di essere di troppo, è occasione di una serie di piccoli episodi tutti fondati — come si disse — sull'ironia drammatica. Ivy piena di sussiego, di falsa dignità, di invidia ed eminentemente avara, è lo spunto di battute di facile effetto intese ad allentare la tensione, a darci il piano infimo dell'azione e ad essere date in pasto al pubblico dai gusti più facili. Non si capisce il risentimento di R. Williams a battute come quella che Ivy pronuncia verso l'epilogo del dramma, all'atto della morte di Amy:

I shall have to stay till after the funeral: will
my ticket to London still be valid?⁷¹

La severità del Williams sembra davvero eccessiva se si pensa che, oltre all'accennata funzione esteriore, simili battute servono in maniera egregia ad individuare uno dei livelli sui quali si muove l'azione del dramma ed a fornire, quindi, gli opportuni punti di riferimento per la visione prospettica di esso; servono inoltre, in special modo, a rilevare la tragica inconsistenza della famiglia, del mondo — cioè — al quale Amy disperatamente ed invano si appiglia⁷². Lo stesso discorso — con le richieste variazioni — è valido anche per Gerald (l'ufficiale a riposo con le sue fisime da vecchio soldato della

⁷⁰ È lo stesso Harry che pone chiaramente al suo ingresso in scena, tale divisione, salutando i presenti: « Aunt Ivy, Aunt Violet, Uncle Gerald, Uncle Charles. / Agatha » (I, I, p. 25) dice egli, né mai si rivolge a quest'ultima con l'appellativo di « zia ». Nell'accurata scrittura di Eliot tali distinzioni vanno tenute presenti e sono assai significative.

⁷¹ II, 3, p. 133. Il Williams osserva che una simile battuta « ...while it is an amusing appeasement of certain appetites of the contemporary theatre, is the kind of thing which blurs the significant communication of the play » (*op. cit.*, p. 235).

⁷² La parola tematica di Amy è, per l'appunto, « famiglia ».

« classe di ferro », con la sua straordinaria stoltezza, con i suoi abbagli grossolani) e per Charles (lo scapolo impenitente che ha un accenno di crisi di coscienza — pp. 37, 127-28 e 134 — che subito però soffocherà). Eliot si prende la pena di farli autodefinire; nelle loro stesse parole essi sono « ridiculous in some nightmare pantomime » (p. 23). Come al solito non dobbiamo ignorare, per la giusta interpretazione delle sue creature, i suggerimenti che egli ci porge.

Meno facile è definire il valore e la funzione dei due personaggi che non appartengono alla famiglia, il dottor Warburton e Winchell, il sergente della polizia. Certo essi servono ad alleggerire la seconda parte del dramma, apportandovi nuovo interesse in quanto personaggi nuovi (ma se la loro funzione si limitasse a ciò, si tratterebbe di un semplice espediente); essi fungono anche da « messi » per la relazione di certi fatti ed episodi avvenuti precedentemente o che accadono fuori scena (ma anche per tale funzione Eliot avrebbe potuto facilmente adottare altri mezzi senza ricorrere a due personaggi creati apposta). Le ragioni finora date, insomma, sono ragioni puramente marginali ed occasionali, sono, per così dire, modi ulteriori in cui l'autore utilizza la presenza di tali due personaggi.

Gli episodi principali cui partecipano sia Warburton che Winchell si limitano a due colloqui con Harry (che occupano buona parte della prima scena della parte seconda). È in tali colloqui che la loro funzione, il loro reale significato — diremmo meglio — si rivela. Ambedue si trovano di fronte ad un Harry che si è posto alla ricerca della verità (« I feel an overwhelming need for explanation » — p. 75 — dice egli infatti), ambedue si trovano impossibilitati a soddisfare le sue richieste; non rispondono, oppure le loro risposte sono negative o superficiali. Harry doveva fare questo tentativo: il tentativo di risolvere il suo problema attraverso la *scienza* o attraverso la *legge*, e cioè secondo i mezzi del mondo da cui presentiva di dovere staccarsi ma che, prima di abbandonare, doveva esaurire. La scienza e la legge sono, nel mondo moderno, le due autorità che presiedono all'amministrazione della verità su basi puramente umane ed escludendo ogni riferimento trascendente o metafisico. Nella mia interpretazione (non so vederne altre, e non so pensare che Eliot abbia inserito casualmente e solo come espediente questi personaggi nel

suo dramma) Warburton simboleggia o incarna le limitate possibilità della scienza, inadeguate quando c'è da affrontare o risolvere un vero problema di interpretazione universale, e, parallelamente, Winchell dimostra la miseria dell'umana giustizia, la sua grottesca approssimazione e la sua completa cecità.

Il mondo di Warburton è penosamente limitato e disorganizzato rispetto alle sconfinite prospettive ed alla circolarità del mondo spirituale di cui Harry è alla ricerca:

WARBURTON. Now, is your mother's happiness in the future,
For the time she has to live: not with the past.
HARRY. Oh, is there any difference!
How can we be concerned with the past
And not with the future? or with the future
And not with the past?

(II, 1, p. 75)

Il conformismo di Warburton è un altro elemento decisamente negativo, in lui, che lo sminuisce, dandoci così la valutazione di Eliot di quella via verso la verità che Warburton sta a simboleggiare. Warburton si delinea gradualmente come la contropartita « terrena » (e pertanto insufficiente) di Agatha: Warburton è — nel mondo della finzione e della paura — la guida verso la falsa verità (falsa perché parziale ed univoca) della scienza. L'antinomia — che è anche il raccordo — fra i due personaggi è evidente: Warburton parla del futuro, si preoccupa della madre di Harry ed è conformista in sommo grado⁷³; Agatha chiarisce il passato, parla soprattutto del padre e supera ogni conformistico pudore⁷⁴; la relazione (e l'opposizione) dei due è, finalmente, individuata quando Harry dice:

If you won't tell me
I must ask Agatha. I never dared before;

(II, 1, p. 77)

(che è come dire: se la scienza non può rispondermi debbo rivolgermi a qualcosa di più alto e veridico), il che provoca una sorta di sgomento nel dottore:

I advise you strongly, not to ask your aunt.

(*ibidem*)

⁷³ II, 1, pp. 75-80.

⁷⁴ II, 2, pp. 102-4.

D'altro lato Winchell va visto come contropartita delle Eumenidi (la giustizia umana, cieca ed insufficiente, e la giustizia divina): così, solo così, può spiegarsi la reazione di Harry che dapprima dubita della realtà corporca del poliziotto e, in conseguenza dei rapporti di quest'ultimo con la « normale umanità », dubita anche della propria realtà interiore:

Nothing can happen —
 If Sergeant Winchell is real. But Denman saw him.
 But what if Denman saw him, and yet he was not real?
 That would be worse than anything that has happened.
 What if *you* saw him, and...

[*He darts at WINCHELL and seizes him by the
 shoulders.*]

He *is* real, Doctor.

(II, 1, pp. 80-81)

Accettata l'umanità di questo « messo della giustizia », accertatane la qualità di « messo della giustizia *umana* », Harry non ne potrà tenere più alcun conto. Winchell degenera in caricatura ed assume la sua funzione accessoria che R. Williams definì: « a rather weary caprice, although it is doubtless assumed that the audience will be reassured by having the familiar figure around »⁷⁵. Solo quando rivedrà le Eumenidi nella loro vera natura di « bright angels » Harry saprà di avere incontrato i messaggeri della *vera* giustizia.

Downing è — malgrado la sua corposa umanità e il realismo con cui è delineato — la figura più misteriosa e difficile. Con i suoi qui-pro-quo, con la sua parlata poco ortodossa e ricca di intonazioni popolaristiche egli, certamente, serve ad animare, in un paio di scene, la dizione del dramma. Ma egli sembra sapere, di Harry, più di chiunque altro: sapeva che Harry sarebbe presto ripartito, e per questo voleva che l'automobile fosse « always ready » (p. 43); aveva visto le Furie persino prima di Harry e può dichiarare: « I think I understand his Lordship better than anybody » (II, 3, p. 129); sa anche qual è la sorte futura di Harry: « ...he won't want me long, and he won't want anybody » (*ibidem*).

⁷⁵ *Drama from Ibsen to Eliot, cit.*, p. 235.

Forse Downing è l'umile di cuore, che vede più del savio; forse è il devoto, che crede istintivamente e con la fede può spingere il suo sguardo più lontano di chiunque altro, oltre le apparenze; forse è l'altruista che evita le tortuosità dell'egocentrismo ed ha quindi, più di coloro che vivono rinvolti nei loro problemi, l'occhio per vedere ed il cuore per intendere. Forse Downing è tutto ciò insieme: egli non è « the Christian hero » (cito Eliot e non Steele), è il soldato semplice del cristianesimo, il povero di spirito cui appartiene il regno dei cieli.

* * *

A medium to look through.

Eliot affermò sempre ed in modo assiomatico (le verità in cui più profondamente crediamo sono quelle che non abbiamo bisogno di dimostrare o di giustificare) che non poteva esistere un dualismo fra forma e sostanza poetica, che la forma e la sostanza formano un tutto unico ed indissolubile. Osservare come i molteplici aspetti del « contenuto » (ci si passi la parola) della *Family Reunion* trovino corrispondenza ed espressione nei vari caratteri della dizione del dramma stesso, sarà verificare, appunto, tale unitarietà e, in certo modo, tornare alla sintesi e superare l'arbitrio dell'analisi imposta dalle esigenze della critica che deve spiegare gli elementi costituenti prima di ricostruire il tutto.

Il fatto formale nella *Family Reunion* va visto sotto due aspetti diversi: come mezzo impiegato per comunicare il complesso mondo che, a differenti livelli, è il tema del dramma (e questa sarà la sua funzione « retorica ») e come nuova manifestazione — sul piano del suono, sul piano musicale, si direbbe quasi — di tale varia tematica. L'azione, insomma, nei suoi molteplici livelli si rispecchia nella dizione; ma esiste anche un più intimo legame fra azione e dizione per cui tali due elementi si determinano a vicenda e giungono cioè a coincidere⁷⁶.

⁷⁶ Questo Eliot lo aveva sentito fin dall'inizio, fin da quando scriveva: « To create a form is not merely to invent a shape, a rhyme or rhythm. It is also the realization of the whole appropriate content of this rhyme or rhythm » (*The Possibility of a Poetic Drama*; in *The Sacred Wood*, cit., p. 63).

Naturalmente è lecito chiedersi: perché poesia? Non sono mancate le spiegazioni superficiali o malevole. Martin Turnell, per esempio, scrisse su *Scrutiny* che « Mr. Eliot's choice of verse... seems to have been prompted merely by the belief that poetic drama is a good thing ». Ma Eliot, chiarendo il suo pensiero in più di un suo scritto, ebbe a dire che il teatro poetico (che egli tiene ben distinto dal « teatro in versi ») è l'unica forma drammatica che possa « remove the surface of things, expose the underneath or the inside of the natural surface appearance »⁷⁷ e ciò perché « poetry... is the only language in which the emotions can be expressed at all »⁷⁸, perché solo attraverso la voce poetica può trovare espressione quel « mondo ulteriore », situato oltre l'azione esterna e oltre la superficie delle cose e delle persone, dei gesti e delle parole stesse, che è indispensabile esprimere solo attraverso « a musical pattern which intensifies our excitement by reinforcing it with feeling from a deeper and less articulate level »⁷⁹.

La scelta del mezzo espressivo dipende insomma dal tipo di teatro che Eliot volle scrivere e, in quell'ambito, è necessaria ed insostituibile. L'errore di Eliot è, semmai, nel non aver precisato che egli dettava i principî per il proprio teatro; ma tale limitazione è ovviamente implicita in ogni pronunciamento in campo di poetica fatto da un poeta.

È attraverso la dizione ed i suoi mutevoli atteggiamenti che i vari piani, i mondi diversi che si sovrappongono nella *Family Reunion* trovano espressione:

There were a thousand places where I might have met
 them!
 Why here? why here?
 Many happy returns of the day, mother;
 (I, 1, p. 25)

il passaggio di tono nella frase e nell'espressione di Harry (segnato anche, nella forma scritta, dall'a capo dopo la cesura) è anche il pas-

⁷⁷ Introduction to S. L. BETHELL, *Shakespeare and the Popular Dramatic Tradition*.

⁷⁸ *Poetry and Drama in On Poetry and Poets*, cit., p. 74.

⁷⁹ T. S. ELIOT, in *The Listener*, 25 novembre 1936.

saggio dal mondo dove vivono le Eumenidi a quello dove trascina la propria esistenza la « famiglia »: la frase ovvia, il cliché trito esprimono il mondo banale e piatto della convenzionalità.

La poesia della *Family Reunion*, dunque, come i personaggi del dramma, vive fra due mondi e si protende verso un terzo mondo di perfezione. Di per sé, per il concertato che tale suo carattere comporta, la poesia della *Family Reunion* è dramma. Tale poetica drammaticità si risolve e si rende manifesta in una complessa orchestrazione (nel suo saggio *The Music of Poetry* T. S. Eliot stabilì dei nessi precisi fra certi aspetti della composizione musicale — ritmo e struttura — ed i corrispondenti elementi nella composizione poetica, ponendo l'enfasi sul valore essenziale e dominante del ritmo, che può essere intuito *prima* delle parole in cui si attuerà, dei temi ricorrenti, dei passaggi di tono e di timbro, della strutturazione in tempi, del contrappunto)⁸⁰.

Due caratteristiche dell'espressività poetica della *Family Reunion* sono, l'iterazione (che delinea ancor più enfaticamente certe soluzioni ritmiche) ed il ricorrere di parole (ed altrove — come si è detto più sopra — anche di frasi) tematiche che crea una tessitura di motivi ricorrenti e contribuisce spesso in maniera determinante a risolvere sul piano della parola musica (anziché su quello della parola-senso) i trapassi di tono e le implicazioni di fondo dell'azione. Nel passo seguente, ad esempio, la parola *change* viene impiegata contemporaneamente a due livelli: da una parte, nei suoi riferimenti normali e logici, accenna al mondo della realtà esteriore e sensibile, d'altra parte, con la sua evocazione musicale e con il suo carattere di parola tematica fornita di molteplici agganci ad episodi e significati che precedono e seguono queste battute, essa ci fornisce un

⁸⁰ Citiamo il passo che è di primaria importanza per chiarire molti degli aspetti formali (e non solo formali) della *Family Reunion*. « ...I know that a poem, ...may tend to realize itself first as a particular rhythm before it reaches expression in words and that this rhythm may bring to birth the idea and the image... The use of recurrent themes is as natural to poetry as to music. There are possibilities for verse which bear some analogy to the development of a theme by different groups of instruments; there are possibilities of transition in a poem comparable to the different movements of a symphony or a quartet; there are possibilities of contrapuntal arrangement of subject matter » (In *On Poetry and Poets*, cit., p. 38).

suggerimento per un più profondo intendimento dei fatti e delle parole:

- HARRY. It only makes the changing of people
All the more manifest.
- MARY. Yes, nothing changes here,
And we just go on... drying up, I suppose,
Not noticing the change. But to you, I am sure,
We must seem very altered.
- HARRY. You have hardly changed at all —
And I haven't seen you since you came down from
Oxford.
- MARY. Well, I must go and change for dinner.
We do change — to that extent.

(I, 2, pp. 51-52)

La parola tematica segna la tonalità del passo che viene poi orchestrato su vari ritmi e timbri e con effetti di contrappunto.

E qui giunge opportuno notare come il ricorso a tali soluzioni espressive segni l'ulteriore riproporsi, questa volta sul piano della dizione, di uno degli aspetti essenziali di questo dramma; dico della compenetrazione del passato con il presente ed il futuro e della loro perpetua attuazione. Nello stesso modo ogni momento dell'espressione è legato a voci precedenti e seguenti che lo prefiguravano o che in esso vengono anticipate o riassunte: anche sul piano stilistico, insomma, con impeccabile coerenza Eliot attua quella solida circolarità, quella unitarietà indivisibile eppure differenziata che è alla base del mondo poetico della *Family Reunion*, e non solo della *Family Reunion* (essendo a sua volta questo dramma un momento presente nella poesia di Eliot che vive del passato, della poesia trascorsa e che prelude al futuro, alla poesia a venire: *In my beginning is my end*, il verso d'apertura di *East Coker* è l'espressione più sintetica di questo importantissimo aspetto della poesia di Eliot il cui emblema potrebbe essere nel simbolo antico del serpente che si morde la coda).

In tale senso la dizione diventa *a medium to look through*, una allegoria, quasi, della vicenda del dramma o un'ulteriore proiezione di essa.

Le condanne più intransigenti (e le lodi più esaltate) della critica si appuntano sui cosiddetti « luoghi impoetici » della dizione e del verso della *Family Reunion*, sulle pause in cui la poesia diviene versificazione. Che tali pause esistano non può negarsi, né Eliot stesso volle negarlo: egli si affrettò, comunque, a darci le sue ottime ragioni per spiegare tale aspetto, a torto ritenuto deterioro, della sua dizione drammatica:

« We have to accustom the audience » — egli scrisse — « to verse to the point at which they will cease to be conscious of it; and to introduce prose dialogue would only be to distract their attention from the play itself to the medium of its expression. But if our verse is to have so wide a range that it can say anything that has to be said, it follows that it will not be 'poetry' all the time. It will only be 'poetry' when the dramatic situation has reached such a point of intensity that poetry becomes the natural utterance »⁸¹.

Nel caso della *Family Reunion*, infine, tale oscillazione fra poesia e non poesia serve a riproporre, anche sul piano stilistico, la dialettica dei due mondi che nel dramma vengono in contatto: i bruschi sbalzi da una dizione trita e prosaica ad una dizione esaltata e poetica sono l'esteriore manifestazione dell'essenza del dramma in atto (si pensi, del resto, per un caso parallelo, alle analoghe soluzioni di Strawinsky nell'*Histoire d'un soldat*, o di Chagall in moltissimi dei suoi quadri).

A course is written
On the under side of things
Behind the smiling mirror
And behind the smiling moon

mormora Mary spegnendo, nella pantomima finale, l'ultima candela che illumina debolmente la scena. Dietro lo specchio (su cui compare la finzione del reale) noi abbiamo cercato di leggere il vero senso di *The Family Reunion*.

FERNANDO FERRARA

⁸¹ *Epic and Drama*; in, *On Poetry and Poets*, cit., p. 74. La stessa asserzione si ritrova altrove in T. S. Eliot e viene citata da J. Issacs (*op. cit.*, p. 158).

LINEAMENTI DEL TEATRO DI ARTHUR MILLER

I cinque drammi¹ di Arthur Miller scritti nel breve spazio di otto anni, dal '47 al '55, e che sarebbero già sufficienti ad assicurargli un posto di rilievo nella storia del teatro e della letteratura contemporanea, rivelano tutti, da *All My Sons*² a *Death of a Salesman*³ e ai due drammi più recenti, *A Memory of Two Mondays* e *A View From the Bridge*⁴, fino allo stesso *The Crucible*⁵, che pure sembra una divagazione dai temi soliti, un'escursione nel campo della cronaca storica, la naturale tendenza del drammaturgo a portare e discutere sulla scena problemi attuali, concernenti la società moderna.

Tale tendenza si scorge infatti già in *All My Sons*, scritto nell'immediato dopoguerra, che ha tutti i pregi e i difetti dell'opera nata da un impulso incontrollato a polemizzare apertamente sullo sfacelo che un'assurda situazione bellica può provocare in una società di cui la famiglia Keller non è che un singolo, significativo esempio.

L'impegno moralistico è avvertibile dal principio alla fine, e se non si rivelasse come una spontanea conseguenza di un plausibile rancore (non ancora sedato nel Miller) verso gli invisibili responsabili della guerra, riuscirebbe più volte dannoso all'equilibrata strut-

¹ Non prendiamo in considerazione il primissimo dramma del Miller, *The Man Who Had All the Luck* (rappresentato con scarso successo a Broadway nel '44), poiché non venne mai pubblicato.

² New York, Reynal and Hitchcock, 1947. Fu rappresentato a Broadway, per la prima volta, il 29 gennaio 1947, e restò sulle scene per 142 rappresentazioni. Fu premiato dal «Drama Critics Club» di New York, come il migliore lavoro teatrale di quella stagione.

³ New York, Viking Press, 1949. Rappresentato per la prima volta a Broadway, il 10 febbraio 1949, rimase sul palcoscenico per oltre due anni (742 repliche!). In Italia fu messo in scena col titolo, *Morte di un commesso viaggiatore*.

⁴ New York, Viking Press, 1955. Rappresentati insieme il 29 settembre 1955 al Coronet Theater di New York, ottennero grandissimo successo, ma non paragonabile a quello ottenuto dal dramma precedente. In Italia, *A View From the Bridge*, venne rappresentato in prima europea (all'Eliseo di Roma) nel gennaio '58, col titolo, *Uno sguardo dal ponte*.

⁵ New York, Viking Press, 1953. Fu rappresentato, per la prima volta, il 22 gennaio 1953, al Martin Back Theater di New York e segnò una tappa memorabile per il teatro americano. In Italia fu messo in scena da Luchino Visconti col titolo, *Il crogiuolo*.

tura del dramma. Restando marginale, con una funzione che chiamerei emotiva, non ne offusca che raramente i valori più intrinseci. L'autore ha appena cominciato ad esprimersi nel linguaggio teatrale, e non ha ancora imparato a contenere nei giusti limiti gli accenti accorati del suo sentimentalismo democratico, o a frenare gli impulsi polemici del suo moralismo giovanile.

I motivi del dramma sono semplici, se esaminati nella loro scarsa struttura esteriore: un costruttore di parti d'acropiano, Joe Keller, si è macchiato di omicidio colposo vendendo al Governo pezzi di motore difettosi che hanno causato la morte di ventun piloti; ma è riuscito ad evitare la condanna riversando tutta la responsabilità sul socio ed amico Steve, il quale, soltanto alla fine del dramma, risulterà innocente e libererà i due figli, Annie e George, dal terribile senso di colpa e di vergogna che li aveva trasformati in giudici inflessibili del padre. Ma il suo riscatto morale avrà come conseguenza il suicidio di Joe. Questi infatti, oppresso dal rimorso — per troppo tempo soffocato da un facile compromesso con la propria coscienza — ma, ancor più, non sopportando l'accusa del figlio Chris che ha scoperto la tremenda verità sulla morte del fratello Larry, dato per disperso durante la guerra (e che invece è volontariamente precipitato col suo aereo, dopo aver appreso dai giornali lo scandalo in cui era coinvolto il padre), non vede altra via d'uscita se non il suicidio.

La vicenda, ridotta in questi termini, non si salverebbe da una inevitabile banalità nelle mani di un drammaturgo mediocre. Ma Arthur Miller ha saputo trasformarla in autentica opera d'arte. Tenendo magistralmente i fili dei tenui intrecci di cui è tessuta la storia principale, e lasciando libero gioco a tutti gli elementi psicologici, egli ne ha fatto un documento umanissimo del dopoguerra americano e — in senso più lato — un realistico commento ad una situazione familiare sempre attuale, quella del divario fra genitori e figli.

Analizzando il dramma nella sua interezza — chè lo sviscerare scene e personaggi richiederebbe un discorso più esteso — ci si accorge che esso è formato da due sezioni sovrapposte: una, quella in superficie, che chiamerei tecnica, è costituita dalla vicenda che si evolve gradualmente intorno al protagonista, Joe Keller, e a Kate,

sua moglie, fino a raggiungere il « climax » dell'ultimo atto ove ogni problema ha la sua esemplificazione logica e dove perfino la morte di Joe è accettata come indispensabile e quasi benefica per una giusta « catarsi » della tragedia stessa. L'altra, più profonda, che chiamerei psicologica, è costituita dal substrato moralistico, ed è densa di sottili significati simbolici, a volte fatalistici (come l'episodio dell'albero caduto), ma più spesso accoratamente polemico, fecondi di tutti quegli sviluppi che il Miller darà loro nei drammi successivi e soprattutto in *Death of a Salesman*, di cui *All My Sons* è certamente il primo abbozzo, pur essendo diversissimo di contenuto.

Considerando questa seconda sezione del dramma, che è ovviamente la più importante, appare subito chiaro che il vero protagonista non è Joe Keller, ma il figlio disperso Larry, che mai compare sulla scena, pur essendo vivissimo fra i vivi, quasi il « deus-ex-machina » della tragedia. È lui che alimenta con la sua assenza eterna quella tensione, a volte parossistica, in cui vivono i componenti della famiglia Keller che non sanno e non vogliono rassegnarsi a perdere il barlume di speranza che pur illumina di una luce crudele la loro angosciosa attesa.

Soltanto Chris è convinto della morte del fratello, ed è esasperato dalla situazione quasi grottesca che si è venuta a creare nella sua casa. « It isn't right », egli grida alla madre, « we never took up our lives again. We're like at a railroad station waiting for a train that never comes »⁶. La sua speranza, tuttavia, è stata in lui volontariamente spenta dall'amore per Annie, la fidanzata del fratello disperso, ch'egli vuole sposare. In questo modo egli è escluso dalla morsa in cui è presa Kate, sua madre, il cui travaglio fra una superstiziosa convinzione del ritorno del figlio⁷, cui si abbarbica quasi

⁶ *Op. cit.*, atto I.

⁷ *Ann*: Why does your heart tell you he's alive?

Kate: Because he has to be.

Ann: But why, Kate?

Kate: Because certain things can never be. Like the sun has to rise, it has to be. That's why there is God. Otherwise anything could happen. But there's God, so certain things can never happen. I would know, Annie — just like I knew the day he (*indicates Chris*) went into that terrible battle. Did he write me? Was it in the papers? No, but that morning I couldn't raise my head off the pillow. Ask Joe. Suddenly, I knew! I knew! And he was nearly killed that day (atto I).

istericamente, e l'ostile, continua opera di disillusione che Chris e Annie le oppongono per riportarla alla vita, costituirebbe uno dei motivi drammatici più validi se il suo dolore non lasciasse intravedere un'egoistica preoccupazione per la sorte del marito della cui colpevolezza ella è ben consapevole. Le sue parole a Joe, allarmato dall'arrivo di George (figlio dell'amico tradito e fratello di Annie ch'egli vuole allontanare da Chris), suonano inaspettate e incoerenti col suo comportamento precedente, che è piuttosto quello di una madre estraniata dalla realtà quotidiana, trincerata quasi dietro la sua fede caparbia: « Be careful now, Joe. The boy's arriving tonight. Be careful »⁸. Quando poi, non controllandosi più, grida al figlio la verità sulla colpevolezza del padre⁹, ella annulla interamente quel sentimento di pietà che aveva risvegliato in noi durante i primi due atti, rivelando una natura ambigua che delude, anche se l'autore ha probabilmente voluto fare di lei un personaggio negativo, una personificazione quasi dell'ipocrisia e della insensibilità morale cui spesso può condurre una vita troppo agiata.

La figura del padre è più convincente e, pur nella sua miseria spirituale, riesce a volte a rivestirsi di una luce profondamente umana, soprattutto nei rapporti col figlio. Quando egli si rende conto che è ormai perduto, che ogni sua difesa è vana, la sua disperazione non è data tanto dalla tremenda prospettiva della rovina e del carcere, quanto dalla perdita della stima e dell'affetto dell'unico figlio rimasto. Il tono con cui gli si rivolge, mendicando quasi la sua comprensione, cercando di ammorbidire la sua intransigenza di ragazzo inesperto, ha risonanze emotive intense, senza essere falsamente patetiche:

I am in business, a man is in business; a hundred and twenty cracked, you're out of business; you got a process, the process don't work, you're out of business; you don't know how to operate, your stuff is not good; they close you up, they tear up your contracts, what the hell's it to them? You lay forty years into a business and they knock

⁸ *Op. cit.*, atto II.

⁹ « Your brother's alive, darling, because if he's dead, your father killed him. Do you understand now? As long as you live that boy is alive. God does not let a son be killed by his father » (atto II).

you out in five minutes, what could I do, let them take forty years, let them take my life away¹⁰.

Ma Chris, corifeo dei principî etici del Miller stesso, oppone al padre un'implacabilità polemica e intellettualistica che non cessa neppure quando egli ha il coraggio di guardare in faccia la realtà e di considerare suo padre un essere umano, non un santo. La sua amara, sprezzante ritorsione su se stesso non implica il rinnegamento dei suoi principî; la sua è una capitolazione momentanea dovuta non ad un'improvvisa maturazione di carattere, né, tanto meno, ad un ragionevole adagiamento nel compromesso — come il suo amico Jim vuol far credere a Kate¹¹ — ma piuttosto al legame del sangue che gli impedisce di denunciare pubblicamente il padre:

I could jail him! I could jail him, if I were human any more. But I am like everybody else now. I'm practical now. You made me practical.
Kate. But you have to be.

Chris. The cats in that alley are practical, the huns who ran away when we were fighting were practical. Only the dead ones weren't practical. But now I'm practical and I spit on myself¹².

Chris è costretto a scendere a compromessi con la sua onestà, ma resta fondamentalmente quello che era. Le sue parole alla madre, alla fine del dramma, non rivelano una passiva rassegnazione a trincerarsi dietro l'egoistico scudo collettivo della convenienza, ma implicano piuttosto un acutizzarsi intenso della sua naturale ribellione:

Once and for all you can know there's a universe of people outside and you are responsible to it, and unless you know that, you threw away your son because that's why he died¹³.

E la risposta della madre, dopo il suicidio di Joe, non potrebbe

¹⁰ *Op. cit.*, atto III.

¹¹ « ... he'll come back. We all come back, Kate. These private little revolutions always die. The compromise is always made. In a peculiar way Frank is right — every man does have a star. The star of one's honesty. And you spend your life groping for it, but once it's out it never lights again. I don't think he went very far. He probably just wanted to be alone to watch his star go out » (atto III).

¹² *Op. cit.*, atto III.

¹³ *Op. cit.*, atto III.

essere più indicativa dell'enorme abisso che permane, incolmabile, fra madre e figlio: « Don't take it on yourself. Forget now. Live »¹⁴.

La tragica conclusione del dramma non è soltanto rivelatrice del cupo pessimismo che sta alla base del pensiero dell'autore e che risulterà identica, pur motivata da situazioni diverse, nei lavori successivi, ma è anche e soprattutto sintomatica della convinzione del Miller che la responsabilità sociale deve essere considerata dall'individuo come fine etico e ad essa egli deve sacrificare ogni cosa, l'ambizione e l'interesse personale, per essa egli deve annullare e, se occorre, sopprimere se stesso. In altri tempi si sarebbe parlato semplicemente di onore; oggi si preferisce parlare di dovere sociale, limitando il concetto di coscienza individuale per una visione più ampia e più altruistica di solidarietà fra gli uomini riuniti in società. E quando in Joe Keller si risveglia finalmente il senso della responsabilità verso i suoi simili — ed è una lettera scritta da Larry ad Annie prima di uccidersi che accende in lui la prima scintilla — egli è dapprima incredulo alla rivelazione, quasi riconoscente:

I think to him they were all my sons. And I guess they were; I guess they were¹⁵.

Poi, l'improvvisa percezione della propria colpa lo schianta, e non vede altro modo per riscattarsi se non la morte.

All My Sons è dunque, prima di tutto, un dramma interiore, ma l'intreccio della vicenda è ancora troppo macchinoso e rapido per consentire all'elemento psicologico di scendere in profondità; si pensa, leggendo questo primo lavoro, a certe opere giovanili di Ibsen, a *Le colonne della società* (se un nome si deve fare), in cui cioè la tecnica dell'intrigo finisce per nuocere all'analisi psicologica dei personaggi¹⁶. E, come Ibsen, il Miller deve aver sentito la necessità di perfezionarsi e di dare il meglio di se stesso portando alla superficie e sviluppando al massimo quello che era prima il substrato psicologico, riducendo l'azione quasi alla completa staticità, mini-

¹⁴ *Op. cit.*, atto III.

¹⁵ *Op. cit.*, atto III.

¹⁶ Mi pare che questa sia anche l'opinione di JOHN GASSNER, *The Theatre In Our Times*, New York, 1954, pag. 344.

mizzando i fattori esteriori anche più determinanti nell'evoluzione del dramma.

In questo modo il Miller è giunto a un'opera come *Death of a Salesman*, in cui, praticamente, non accade mai nulla fino al suicidio di Willy con cui si conclude la tragedia. Ma quale turbine di emozioni sconvolge la mente del protagonista: progetti non realizzati, speranze deluse, ripensamenti e rammarichi di un passato mediocre, proponimenti e illusioni per un futuro che eternamente inganna con le sue promesse! La vita umana, insomma, vista dal di dentro: la vita apparentemente tranquilla e monotona d'ogni giorno, sviscerata in ogni sua ripercussione emotiva sulla psiche di un uomo. Lo scrittore conferisce così una forma concreta ai pensieri più intimi di un personaggio, e il movimento d'azione è costituito spesso dalla ricomposizione figurata delle aspirazioni deluse, dei sogni insoddisfatti, delle occasioni sprecate.

Death of a Salesman prospetta un'azione che copre appena ventiquattr'ore, ed anche quella misura temporale rimane un fattore esteriore del tutto trascurabile. In quel brevissimo spazio di tempo è condensata la vita intera di un uomo, e sono messi a fuoco tutti gli avvenimenti — ma più ancora le ripercussioni di tali avvenimenti — che hanno portato Willy Loman, un mediocre rappresentante di commercio americano, ad uno stato anormale di ipertensione ossessiva e infine al suicidio.

La validità di *Death of a Salesman* come opera d'arte, sta soprattutto nell'aver il Miller saputo mantenere, dal principio alla fine, un'atmosfera tragica di continuo « suspense », costruendo l'azione su fragilissimi presupposti psicologici che avrebbero potuto, da un momento all'altro, far crollare l'intera struttura del dramma.

Un uomo, ormai sessantenne, si trova ad affrontare una realtà cui si era sempre illusoriamente sottratto: quella del proprio fallimento e dell'inettitudine del figlio prediletto, Biff, che tuttavia egli si ostina a vedere con gli occhi accecati da un orgoglio paterno ancora alimentato da lontanissimi successi agonistici. Lo scoprire a poco a poco che il figlio è assai inferiore al modello che egli si era fabbricato nella mente e l'ossessionante certezza che proprio lui, Biff, lo disprezzi, oltre, naturalmente, alla perdita definitiva della

fiducia in se stesso (causata dal licenziamento), provocano, in una mente già predisposta «to make mountains out of molehills»¹⁷, uno sconvolgimento allucinante che soltanto l'idea fissa del suicidio può lenire.

Tutti gli altri personaggi del dramma, Linda, i due figli, Biff e Happy, e quelli di secondo piano, come Charley e Bernard, gravitano attorno al protagonista: Linda si direbbe creata apposta per fomentare le illusioni del marito e per sventare i suoi ripetuti tentativi di suicidio, mentre Biff rappresenta il cardine su cui gira e si spezza la vita di Willy. A volte egli ha quasi la funzione dell'anti-eroe: è la realtà cruda contrapposta al mondo illusorio nel quale si trincerava ostinatamente il padre, ed è lui che involontariamente lo spinge al suicidio. È forse il personaggio più completo dal punto di vista psicologico, dopo Willy; a volte, anzi, lo supera nella sua drammatica realtà e nella sua forza emotiva. La tragica consapevolezza della sua inettitudine, della sua condanna a scomparire nel grigiore della massa amorfa, è espressa con un linguaggio così semplice e disincantato che tocca corde più nascoste di quelle sfiorate dal linguaggio allucinato e lamentoso di Willy Loman:

I spent six or seven years after school trying to work myself up. Shipping clerk, salesman, business of one kind or another. And it's a measly manner of existence. To get on that subway on the hot mornings in summer. To devote your whole life to keeping stock, or making phone calls; or selling or buying. To suffer fifty weeks of the year for the sake of a two-week vacation when all you really desire is to be outdoors, with your shirt off. And always to have to get ahead of the next fella. And still —that's how you build a future¹⁸.

E più avanti:

I'm thirty-four years old, I oughta makin' my future. That's when I come running home. And now, I get here, and I don't know what to do with myself... I've always made a point of not wasting my life, and every time I come back here I know that all I've done is to waste my life¹⁹.

¹⁷ Sono parole di Linda, sua moglie (atto I).

¹⁸ *Op. cit.*, atto I.

¹⁹ *Op. cit.*, atto I.

Ed è infine Biff, vittima consapevole della chimerica adulazione paterna, che tenta brutalmente, disperatamente di strappare la benda dagli occhi di Willy per salvarlo dalla sua cieca ostinazione ad alimentare un fuoco che egli, Biff, ha già spento da anni:

I am not a leader of men, Willy, and neither are you. You were never anything but a hard-working drummer who landed in the ash can like all the rest of them! I'm one dollar an hour, Willy! I tried seven states and I couldn't raise it. A buck an hour! Do you gather my meaning? I'm not bringing home any prizes any more, and you're going to stop waiting for me to bring them home!²⁰

Si è voluto vedere in *Death of a Salesman* il dramma di tutta una società di cui Willy Loman non è che il tipico rappresentante. È innegabile l'esistenza di un sottinteso polemico che va oltre la sfera individuale entro cui si muove il protagonista; ma esso non è così accorato e impegnativo com'era in *All My Sons*. Direi quasi che ha perduto il tono aggressivo e perentorio per velarsi di una sfumatura di fatalismo impotente e umanissimo. Tuttavia l'accusa rimane, anche se, apparentemente, la morte di Loman non è che l'inevitabile epilogo di un destino tragico cui è votato un uomo, vittima del suo travisamento della realtà, e di una falsa valutazione delle proprie capacità. Ed è un'accusa che trae origine da un'amara, desolante constatazione e richiama alla mente l'immagine dell'individuo come il Miller lo concepisce:

...scratching away at a wall beyond which stands society, his fellowmen. Sometimes he pounds at the wall, sometimes he tries to scale it or even to blow it up, but at the end the wall is always there, and the man himself is dead or doomed to defeat in his attempt to live a human life²¹.

Il dramma di Willy Loman è costituito proprio dalla sua condizione di individuo tagliato fuori dal consorzio sociale e, più ancora, dai suoi disperati tentativi di superare la barriera dell'isolamento cui l'hanno condannato i suoi simili.

²⁰ *Op. cit.*, atto II.

²¹ Prefazione a *A View From the Bridge* (On Social Plays).

The Crucible segnò, nella carriera teatrale di Arthur Miller una tappa forse più importante di quella segnata da *Death of a Salesman*. Infatti, prevedendo uno sviluppo ed un perfezionamento di tutti quegli elementi che già davano in *All My Sons* la misura delle tendenze e dei gusti dell'autore, ci si poteva aspettare un'opera come *Death of a Salesman*, ma, certamente, quest'ultima non conteneva alcun seme che anticipasse un frutto della strana specie di *The Crucible*.

Abituati ormai a un Miller interprete acutissimo dei problemi che agitano la vita contemporanea, questo squarcio di storia americana di fine Seicento ch'egli, improvvisamente, si mette a scrutare col suo occhio spietato di moderno, ci lascia perplessi, almeno fino a quando non ci convinciamo che non solo si tratta di un argomento d'insolito interesse, ma che esso racchiude in sé una verità drammatica che i secoli non hanno alterato, e che il riproporla a noi oggi, nei termini posti dal Miller, non ha mutato affatto l'importanza storica dell'avvenimento.

Il Miller ha abbandonato temporaneamente il dramma di un solo individuo per ricreare il dramma di tutta una società, quella dei Puritani di Salem. Per far ciò, egli ha dovuto invertire il suo metodo analitico: invece di partire dall'introspezione di ciascun personaggio, o di un solo personaggio, per spostarsi lentamente verso l'ambiente circostante, in *The Crucible* egli ha seguito il senso contrario, mettendo a fuoco l'atmosfera esterna in cui si muovono i personaggi, per giungere gradualmente ad un sondaggio psicologico dei singoli.

Nella prefazione l'autore dichiara apertamente che il suo dramma non pretende di essere « storico » nel senso ortodosso della parola; infatti, per esigenze tecniche, il numero dei personaggi è stato sensibilmente ridotto, e molti di essi sono stati fusi in uno solo. Nonostante ciò egli ritiene di aver reso fedelmente « the essential nature of one of the strangest and most awful chapters in human history ». Aggiunge poi che il materiale storico è stato attinto alle pochissime fonti esistenti, costituite da lettere del tempo, dai verbali del processo e da qualche cronaca non sempre attendibile.

In un'intervista concessa al critico teatrale Henry Hewes, durante la prima rappresentazione del dramma al Martin Back Theater di New York, il Miller ebbe a dichiarare, a proposito della fedeltà storica dei fatti:

A Playwright has no debt of literalness to history. Right now I couldn't tell you which details were taken from the records verbatim and which details invented. I think you can say that this play is as historically authentic as *Richard II*, which took place closer to Shakespeare's time than *The Crucible* did to ours²².

E, proprio come avviene per la tragedia shakespeariana, questo dramma si impone con tutta la sua forza immediata, eliminando subito qualsiasi problema inerente alla coerenza storica. La nostra partecipazione al parossismo collettivo che subito si manifesta nell'atmosfera di tensione morbosa, che circonda la prima scena in casa del Reverendo Parris — quando Abigail Williams mette in moto il mostruoso ingranaggio del sospetto — è, dapprima, cauta, resa diffidente dall'abisso che apparentemente separa la società dei puritani del New England da quella moderna in cui noi viviamo; ma, a poco a poco, il tempo viene eliminato, e la vicenda, sia pure in tutta la sua assurdità, riesce a farsi accettare come se non avesse avuto luogo quasi tre secoli fa, ma in un tempo assai più recente o, meglio, come se il concetto di tempo non avesse alcun peso determinante nella nostra valutazione dei fatti. Dietro lo schermo della rigidità puritana l'uomo nasconde le sue bassezze di sempre, ché la natura umana rimane immutata sia sotto l'egida dell'oscurantismo superstizioso e bigotto del puritanesimo, che sotto l'egida del liberalismo illuminato delle democrazie odierne. Non si potrebbe altrimenti interpretare la posizione del Miller di fronte alla realtà storica. Infatti egli ha smontato l'impalcatura solidissima del fenomeno metafisico che giustificava il processo alle streghe, insinuandovi l'elemento umano, imputando ad una meschina debolezza di donna la causa di un così gigantesco fenomeno di isterica superstizione collettiva. E per inserirvi l'elemento sentimentale — che ha

²² « *Arthur Miller and How He Went to the Devil's*, *Saturday Review*, 31 gennaio 1953.

tolto forse una parte della drammaticità della vicenda per sostituirla con una certa veridicità moderna — il Miller ha modificato l'età di Abigail Williams, cui la cronaca attribuiva dai dieci ai quattordici anni, per farne una donna astuta ed esperta (nonostante i suoi diciott'anni), che potesse provocare, con i suoi maliziosi raggiri, la distruzione completa del personaggio più importante del dramma, John Proctor.

Snellito nelle sue sovrastrutture paradossali, ridotto nei suoi termini più terrenamente accettabili, questo colossale processo contiene ingredienti facilmente riconoscibili, a prescindere dalla società che l'ha provocato e dai tempi in cui si è svolto. La psicosi delle streghe diviene una facile giustificazione per dare libero sfogo alle vendette personali, ai rancori soffocati, alle passioni invereconde. La calunnia, liberata dai freni dell'omertà, si allarga come una macchia d'olio sul mare, per coinvolgere colpevoli e innocenti, corrotti ed integri, e la sua furia è tanto cieca quanto forte è stata la repressione puritana.

Sarebbe impossibile non intravedere i numerosi elementi simbolici che il Miller vi ha saputo infondere. Il trionfo dell'ignoranza, l'espiazione del male, l'eroica difesa delle proprie convinzioni, ed altri motivi come la gelosia, l'invidia, la suggestione di massa, assumono ben presto un significato assai più profondo di quello che la pura cronaca dei fatti ha dato loro, e finiscono per avere il sopravvento anche su quello che dovrebbe essere il motivo chiave del dramma: il fanatismo religioso e, in particolare, la stregoneria che qui si identifica col male.

Tutti i critici sono d'accordo nel vedere, nel simbolismo del dramma, scottanti riferimenti alla situazione politica americana di alcuni anni fa²³. È certo che l'opera si presta a tale interpretazione e sebbene il Miller abbia recisamente negato una sua implicita intenzione in quel senso²⁴, egli non sa resistere alla tentazione di commentare i fatti in didascalie, man mano che li rappresenta nel-

²³ Soprattutto Brooks Atkinson (*New York Times*, 23 gennaio 1953), vede in *The Crucible* un esplicito attacco alla politica di MacCarthy.

²⁴ «I am not pressing an historical allegory here; and I have even eliminated certain striking similarities from *The Crucible* which may have started the audience to drawing such an allegory» (*Saturday Review*, 31 gennaio 1953).

l'« ouverture » (com'egli si compiace di chiamare il primo atto del dramma), stabilendo audaci parallelismi con la vita politica contemporanea:

At this writing only England has held back before the temptation of contemporary diabolism. In the countries of the Communist ideology all resistance of any import is linked to the totally malign capitalist succubi, and in America any man who is not reactionary in his views is open to the charge of alliance with the Red Hell. Political opposition, thereby, is given an inhumane overlay which then justifies the abrogation of all normally applied customs of civilized intercourse. A political policy is equated with moral right, and opposition to it with diabolical malevolence. Once such an equation is effectively made, society becomes a congerie of plots and counterplots, and the main role of government changes from that of the arbiter to that of the scourge of God²⁵.

Ma sarebbe esagerato considerare il dramma del Miller unicamente in funzione delle analogie ch'esso offre con la rovente atmosfera di coercizione politica venutasi a creare negli Stati Uniti ai tempi in cui *The Crucible* venne concepito; si correrebbe il rischio di togliere ad ogni personaggio la sua forza vitale, e soprattutto la sua precisa individualità, per concludere poi, come qualcuno ha fatto, che il dramma del Miller « è discorso all'americana, 'matter of fact', obbiettivo, basato sul meccanismo della dimostrazione e nient'affatto sui personaggi e la loro psicologia, la quale non esiste perché sono tutti e rigorosamente tipi convenzionali »²⁶. Pur condividendo l'opinione del critico a proposito del linguaggio usato dal Miller, non possiamo accettare la sua riserva circa la convenzionalità dei personaggi e la loro mancanza di psicologia, ché si verrebbe così a rinnegare proprio la validità drammatica dell'opera che poggia sull'approfondimento psicologico dei protagonisti. Se fossero soltanto tipi convenzionali, i personaggi non riuscirebbero a convincerci e ad imporci la loro realtà, uscendo, come essi fanno, vivi dai polverosi verbali consultati dal Miller, ma resterebbero immagini sbiadite ed incapaci di interessarci. La figura di Proctor non può essere definita

²⁵ *Op. cit.*, *Ouverture*.

²⁶ NICOLA CHIAROMONTE, *Il mondo*, 29 dicembre 1955.

convenzionale: la sua fortissima personalità si manifesta dal suo primo apparire sulla scena e si esplica per tutta la durata del dramma fino alla sua affermazione finale col sacrificio della propria vita.

Dall'accusa di convenzionalità non si salverebbero, forse, Elizabeth Proctor, troppo lontana nella sua perfezione per imporsi con una personalità durevole ed umana, e il Reverendo Parris per la ragione opposta; ma i veri protagonisti del dramma, John Proctor, Abigail Williams e, con qualche riserva, il Reverendo Hale, sono stati ricreati dal Miller con un metodo fedele ai suoi schemi individualistici e anticonvenzionali, più che con un'aderenza storica prestabilita. Di ciò fanno fede le modifiche ch'egli ha apertamente ammesso di aver apportato al materiale cronistico, proprio per evitare che i personaggi potessero trasformarsi in strumenti senza vita di una vicenda storica che non avrebbe avuto altrimenti ragione di essere riesumata per una rappresentazione teatrale.

In fondo, il successo di *The Crucible* non può essere attribuito unicamente alla potenza suggestiva dell'atmosfera che gravita attorno ai personaggi, né, tanto meno, all'originalità dell'argomento, che questi rimangono pur sempre fattori esteriori; vi sono motivi più validi, anche se meno evidenti, che potrebbero identificarsi proprio con l'acuta analisi psicologica dei singoli personaggi, con la loro drammatica sempre attuale, al di là dei limiti storici loro imposti; ma, soprattutto, con l'abilissimo giuoco di equilibrio che il Miller ha saputo impostare nell'aver sfiorato dal principio alla fine, senza mai valicarlo, il limite che separa tragedia e farsa.

Il motivo per cui il Miller, nei suoi ultimi due drammi, ha ridotto sensibilmente la durata dell'azione, concentrando tutta la vicenda in un solo atto, ci viene rivelato dallo stesso autore nella prefazione a *A Memory of Two Mondays*: « My ambition is to write shorter and shorter plays. It is harder to hit a target with one bullet — perhaps that is why ». E quando il bersaglio da colpire è semplice come quello che il Miller si è proposto scrivendo il suo dramma, un atto può bastare; tutto sta nel saper colpire giusto. È questo che ci domandiamo dopo di aver letto il più breve lavoro teatrale del Miller: è riuscito l'autore ad esprimere ciò che voleva, cioè che

«everything we do in this fragmented world is so quickly wiped away and the goals, when won are so disappointing?»²⁷.

La risposta è spontaneamente affermativa; essa implica, però, la denuncia del mancato approfondimento psicologico dei personaggi. In altre parole, il Miller è riuscito ad esprimere ciò che si proponeva attraverso personaggi che troppo spesso mantengono immutata la fisionomia del loro creatore. Essi non vivono una vita propria, ma passano sulla scena come agenti stereotipati delle teorie del Miller stesso, obbedendo quasi ad uno schema prefabbricato entro cui devono muoversi perché guidati dalla volontà dell'autore e non dalla loro forza individuale.

Nel titolo vi è già la traccia programmatica dell'opera: alcuni impiegati, del reparto spedizioni di una fabbrica di pezzi di motore d'auto, espongono la loro storia in due settimane di lunedì. Ed è, naturalmente, una storia scialba come il lavoro ch'essi svolgono, fatta di lunghi giorni uguali, rischiarati unicamente dalla prospettiva del «week-end».

«It is a little world», suggerisce l'autore, «a home to which, unbelievably perhaps, these people like to come every Monday morning, despite what they say»²⁸.

La loro vita è tutta racchiusa in quei pochi metri quadrati in cui si muovono, parlano, pensano al passato, fanno progetti per il futuro, legati sempre ad una sordida realtà, fatta di ristrettezze economiche, di speranze in un aumento di salario e di attesa di una libertà che è regolata dal moto inesorabile dell'orologio.

Tutti questi personaggi rappresentano i caratteri convenzionali riscontrabili sempre in una piccola comunità come la loro:

Agnes, a spinster in her late forties, always on the verge of laughter; ... Kenneth, twenty-six, a strapping, fair-skinned man, with thinning hair, delicately shy, very strong;... Larry, thirty-nine, a troubled but phlegmatic man, good-looking... Tom, a slight, grayish clerk in his late forties²⁹.

²⁷ Vedi la prefazione al dramma.

²⁸ *Op. cit.*, atto I.

²⁹ *Op. cit.*, atto I.

e si potrebbe continuare la rassegna se non fosse ovviamente superflua.

Si può dire che, in questo atto unico, il Miller abbia voluto cimentarsi in un esempio di arte drammatica espressa in sintesi attraverso la dimostrazione — parsimoniosa all'eccesso — di pochi personaggi creati apposta per impersonare una sua determinata teoria. Così per raffigurare l'idea della transitorietà della vita umana e della tirannia del lavoro quotidiano, egli ha portato sulla scena uno squarcio di vita monotona e grigia come può essere quella di un gruppo di mediocri impiegati di uno dei tanti anonimi agglomerati industriali degli Stati Uniti. Ma il modo di raccontare di questi personaggi non è sempre adeguato alla loro condizione umana; si esprimono con un linguaggio irrealistico che, se da un lato conferisce al dramma risonanze poetiche di alto effetto, dall'altra toglie loro il senso realistico che vorrebbero comunicare attraverso un'opaca esistenza.

Si ha quasi l'impressione che il Miller, sulla via ormai del simbolismo, si sia lasciato prendere la mano da un desiderio intellettualistico di dare forma concreta alle sue teorie, senza preoccuparsi di infondere vita nei personaggi. Così Kenneth e Bert non sono che due commentatori cui l'autore ha prestato parole sue per illustrare le proprie tesi.

Si può concludere affermando che in questo dramma il Miller è riuscito ad esprimere, meglio che altrove, la sua concezione dell'individuo il quale, e sono parole sue, « is doomed to frustration when once he gains a consciousness of his own identity »³⁰, ma ha dovuto altresì sacrificare l'azione del dramma, annullando quasi l'evoluzione espressiva dei personaggi, le cui parole non bastano a dar loro una fisionomia, una personalità propria che li distingua e dia loro pienezza vitale.

In *A View From the Bridge*, all'intensità dei motivi drammatici, di cui è intessuta la vicenda, fa riscontro l'innovazione tecnica costituita dal pacato commento che dei fatti ci offre l'avvocato Alfieri, la cui funzione di « coro » rappresenta palesemente l'ambizione dell'autore di far rivivere la tragedia greca in tempi moderni.

³⁰ Vedi la prefazione al dramma.

L'argomento del dramma è stato suggerito al Miller da un fatto realmente accaduto che qualcuno gli ha raccontato:

« When I heard this tale first », ci spiega l'autore nella prefazione, « it seemed to me that I had heard it before, very long ago. After a time I thought that it must be some re-enactment of a Greek myth which was ringing a long-buried bell in my own subconscious mind ».

L'adattamento dei fatti attuali ad uno schema tratto dalla tragedia greca, avrebbe dovuto, nelle intenzioni dell'autore, conferire alla vicenda un insolito potere suggestivo:

The intention is to make concrete the ancient element of this tale through the unmitigated forms of the commonest life of a big-city present, the one playing against the other to form a new world on the stage⁸¹.

Ma questo nuovo mondo, creato dalla fusione dell'elemento mitico con la vita reale della grande città d'oggi — che ha il suo teatro d'azione in « Red Hook, a slum that faces the bay, seaward from Brooklyn Bridge » — non offre, in effetti, nulla d'insolito e, tanto meno riccheggia remote leggende. Le passioni che si agitano negli animi semplici dei protagonisti sono le stesse di sempre: amore, odio, vendetta. La conclusione tragica della vicenda ci sorprende tanto quanto ci sorprendono i fatti di sangue che la cronaca ci elargisce a migliaia sui quotidiani d'oggi.

Eddie Carbone, un scaricatore del porto di New York, e la moglie, Beatrice, ospitano i cugini di quest'ultima, due siciliani, Marco e Rodolpho (*sic*), sbarcati clandestinamente per cercar lavoro, vittime della ben nota organizzazione sindacale degli « alongshoremen ». Il loro arrivo scompagina la vita apparentemente tranquilla di Eddie Carbone, ed è l'avvocato Alfieri che ce lo dice, nel suo linguaggio semplice ed espressivo:

« He was as good a man as he had to be
In a life that was hard and even.

⁸¹ Vedi la prefazione al dramma.

He worked on the piers when there was work,
 He brought home his pay, and he lived.
 And toward ten o'clock of that night,
 After they had eaten, the cousins came »³².

Rodolpho, il più giovane dei fratelli, s'innamora di Catherine, la nipote diciottenne di Beatrice, e l'intimo dramma di Eddie viene fatalmente portato alla superficie: la passione insana per la giovanissima nipote della moglie, ch'egli ha allevato come una figlia, accende morbosamente la sua gelosia, fino a minare il suo equilibrio e a tramutare la sua avversione per Rodolpho in odio irragionevole che soltanto la vendetta può placare: egli denuncia i due clandestini alle autorità affinché vengano rimpatriati.

Ma la vittima non sarà Rodolpho, che, sposando Catherine, diviene cittadino americano, bensì il fratello, Marco, il quale, ubbidendo quasi ad un'antichissima legge della sua terra, per cui l'onta subita deve necessariamente essere lavata col sangue, porta la tragedia al suo cruento epilogo, accoltellando freddamente Eddie Carbone.

Il dramma — tra i migliori, penso, che il Miller abbia scritto, con *Death of a Salesman* e *The Crucible* — non deve il suo successo a quei motivi che l'autore ha desunto dalla tragedia greca, primo fra tutti il Fato³³, ché l'elemento drammatico non è dato da un fattore esteriore, determinato da una forza oscura che sovrasta i personaggi — come il Miller ci vuol far credere³⁴ — ma è piuttosto una derivazione naturale delle passioni incontrollate dei personaggi stessi o, meglio, del protagonista. Ciò che interessa maggiormente nel dramma è lo sviluppo psicologico che la passione per Catherine va assumendo nella mente travagliata di Eddie Carbone. La figura dell'uomo sopraffatto dai suoi stessi sentimenti e dalla

³² *Op. cit.*, atto I.

³³ Su questo punto sono d'accordo con SANNO DE FEO, quando scrive che: « Per spiegare il desiderio e la gelosia che Eddie Carbone ha di sua nipote, non occorre scomodare la Grecia, ma basta interrogare i suoi sensi » (*L'Espresso*, 26 gennaio 1958).

³⁴ La sua convinzione che l'amore di Eddie sia qualcosa d'estraneo, al di fuori della realtà umana, è espressa nelle parole dell'avvocato Alfieri: « I saw it was only a passion that had moved into his body, like a stranger ».

sua morbosità, ormai incapace di qualsiasi ritegno, che fatalmente scivola verso la completa distruzione morale, prende forma concreta in un personaggio che, coerente dal principio alla fine con la sua caparbia, irragionevole passione, si fa accettare per quello che è, senza mai tradire un'imperfetta aderenza con la realtà, né, tanto meno, una simulata sincerità di sentimenti.

Ma non ci si può fermare a considerare il dramma del Miller come tragedia intima di un solo uomo, sebbene sia la più intensa e la più immediata da cogliere, ch  anche qui l'autore non ha saputo rinunciare ad un sottinteso polemico, ravvisabile nello scottante problema ch'egli ci ha riproposto, mettendo il dito su una piaga, tuttora attuale, che interessa da vicino proprio noi italiani: quella dei sindacati portuali connessi con la malavita di New York; e, naturalmente, tutti gli altri problemi inerenti all'emigrazione e all'estrema miseria di certe zone del nostro Sud.

Tutto ci  il Miller lo esprime con accenti umanissimi e patetici, pur nella loro cruda realt , velati sempre da un amaro umorismo che, tuttavia, nel racconto ingenuo e frammentario di Marco e di Rodolpho, non degenera mai in comicit :

Beatrice: So what kinda work did yiz do?

Marco (shrugging shyly, even embarrassed): Whatever there is, anything.

Rodolpho: Sometimes they build a house.

Or if they fix the bridge —

Marco is a mason,

And I bring him the cement.

He laughs.

In harvest time we work in the fields —

If there is work. Anything.

E pi  avanti:

Rodolpho: It's terrible.

We stand around all day in the piazza,

Listening to the fountain like birds.

He laughs.

Everybody waits only for the train.

Beatrice: What's on the train?

Rodolpho: Nothing. But if there are many passengers
And you're lucky you make a few lire
To push the taxi up the hill.

Beatrice: You gotta push a taxi?

Rodolpho: Oh, sure! It's a feature in our town.
The horses in our town are skinnier than goats.
So if there are too many passengers
We help to push the carriages up to the hotel.

He laughs again.

Tragedia duplice, dunque, intersecata da motivi secondari che non sempre riescono a velare una compiaciuta tendenza del Miller a portare sulla scena temi scabrosi, impregnati di una drammaticità mirante più all'effetto scenico che a riscuotere simpatia umana. Il sospetto di omosessualità di cui è circondato Rodolpho, può trovare una giustificazione finché rimane allo stato latente nella mente sconvolta di Eddie, ma desta perplessità ed anche un certo disagio quando, da insinuazione maligna e vendicativa, diviene un'accusa esasperante fino alla pietosa, inutile ed assurda dimostrazione del bacio. La scena stride; sa di falso, di posticcio, a prescindere da qualsiasi considerazione moralistica. Essa non trova la sua ragione d'essere se non, forse, in una vanità, un poco snobistica, di seguire una moda — che sta prendendo piede soprattutto in America — quella di sfruttare scenicamente quegli elementi profondamente drammatici che si sprigionano da particolari aberrazioni psichiche e, più propriamente, sessuali. Ci fu *Camino Real*³⁵ di Tennessee Williams, col personaggio proustiano, lo sconcertante Barone Charlus; poi un adattamento teatrale del ben noto *Journal* di Gide e, ancora, il penultimo dramma del Williams, *The Cat on the Hot Tin Roof*³⁶, dove, però, lo stesso motivo è abilmente architettato su presupposti psichici che lo contengono entro i limiti di un umanissimo, complesso travaglio spirituale, senza mai dar luogo a stonature imbarazzanti.

A parte questa riserva, che, dopo tutto, è l'unica che si possa

³⁵ Rappresentato a Broadway nel marzo '53.

³⁶ Rappresentato a Broadway dal marzo '55 al novembre '56. In Italia è stato recentemente rappresentato col titolo, *La gatta sul tetto che scotta*.

fare al Miller, *A View From the Bridge* rimane l'opera d'arte che è, con una vigorosa struttura, perfettamente connessa in tutte le sue parti, ed una concentrazione drammatica che — senza sollecitare quei parallelismi con la tragedia greca, cari al Miller — s'impone col suo « pathos » suggestivo, sì da fare del dramma un valido ed originale contributo al teatro moderno.

GRAZIA CALIUMI

IL «REGIONALISMO» DI ROBERT FROST

Il fenomeno Frost nelle moderne lettere americane non dovrebbe essere definito con troppa facilità. Questo vecchio ultra-ottantenne vive ormai da anni sulla base di una solida fama di poeta curando le sue galline nelle immediate vicinanze di uno dei *colleges* nuovo-inglesi più solidamente ancorati alle tradizioni, distaccandosi dalle sue cure rurali e poetiche per andare a dar lezione di poesia o, addirittura, di saggezza e buon senso a intere classi di giovani affascinati. La poesia di Frost è divenuta materia di trattazione accademica ed oggetto di raffinati dibattiti tra i molti poeti-docenti delle migliori università americane; egli ha ricevuto riconoscimenti ed onori. In breve, per dirla con Winters: «He is the nearest thing we have to a poet laureate»¹. La spiegazione che Winters stesso ne dà nello stesso saggio è ragionevole e crudele, e sottilmente ingannevole al medesimo tempo: «F. is similar in his ways and attitudes and perceptions to a very large number of the more intelligent, if not the most intelligent of his contemporaries: to the school teachers, the English professors, the more or less literate undergraduates, the journalists and the casual readers of every class»². Il peso di questa popolarità sarebbe schiacciante per qualsiasi poeta («A popular poet is always a spectacle of some interest, for poetry in general is not popular»)³. Eppure Frost vi ha ben resistito. La sua *opera omnia* riunita nei *Complete Poems* (New York, Holt, 1949) ci sottopone, in ordine cronologico, la stessa scelta di motivi e di versi che egli ha via via considerato, nel suo inflessibile rigore critico, degni di essere conosciuti. I valori che vi riscopriamo sono gli stessi che hanno notato i suoi primi lettori e ci colpiscono con la stessa freschezza e violenza con cui allora colpirono loro. E tutto ciò nono-

¹ Y. WINTERS, «Robert Frost or the Spiritual Drifter as Poet», in *The Sewanee Review*, LVI, pp. 564-596, rist. in *Literary Opinion in America*, ed. MORRIS ZAREL, New York 1951 (da cui le citazioni del presente saggio son tratte), pp. 438-9.

² Y. WINTERS, *op. cit.*, p. 417.

³ *Ibidem.*

stante che, al contrario di quanto afferma lo Winters, i suoi modi e la sua sensibilità siano lontani dai nostri come da quelli del lettore universitario 'medio' nonostante che la sua strada, a differenza di quella di tutti noi, non sia mai passata da Parigi e da Chicago. Per quanto ciò possa apparire ambiguo ed incredibile bisogna ben convenire con il suo amico Cox che: « In spite of all the honorary degrees, memberships in academies and in international societies, individual awards and Pulitzer prizes, in spite of his large place in most anthologies, R. F. has never been in fashion »⁴. Non a caso (e non sembri un accostamento unicamente esterno) il problema morale e spirituale del successo e del fallimento, unito al più sottile tormento di quella che il Frost considera l'impossibile composizione del dissidio tra giustizia e misericordia (« An irresistible impossibility / A lofty beauty no one can live up to / Yet no one turns from trying to live up (p. 631) »), è presente anche se spesso inespresso in molta sua poesia, fino a trovare formulazione esplicita nella sua ultima *A Masque of Mercy*:

Yes, call me Pagan, Paul, as if you meant it
 I won't deceive myself about success
 By making failure out of equal value.
 Any equality they may exhibit's
 In making fools of people equally (p. 633 dei *Complete Poems*)

Si tratta, se ne conviene, di una formulazione ambigua e talora confusa, come sostanzialmente ambiguo, contraddittorio e confuso è tutto questo dialogo drammatico. Ma la sua stessa ambiguità che di sé penetra lo spunto calvinista dell'opera, è anche testimonianza e prova della modernità ancora dolente del vecchio 'saggio' ottantenne.

Se è vero che molte delle sue ultime cose (ma, in verità, anche delle prime: la cronologia come cercherò di dimostrare non mi sembra aver molto a che fare con lo sviluppo del mondo poetico del Frost) riflettono una certa tendenza al facile sentenziare, ad un banale filosofeggiare che tenderebbe veramente a farne, come dice il Jarrell: « ...un vecchio uomo di Stato come Baruch o Smuts, pieno

⁴ S. Cox, *A swinger of birches; a portrait of R. F.*, New York Univ. Press, 1957, p. 2.

di compiacente saggezza e di bizzarre durezza»⁵, non si può d'altronde ignorare che una sua frase recente interpreta veramente la realtà di oggi non meno di quella di ieri: «Something should save the students — egli ha affermato — from thinking they can be given the answer. *They must learn that there is no way to get out of suffering*»⁶.

Sicché, confrontando due 'epigrafi' rispettivamente di Masters e Frost, che sembrerebbero fissare lo stesso concetto centrale, non si può non rimanere colpiti dall'accento di sofferta verità, che i versi del Frost, perfino in questo caso, riescono ad avere rispetto a quelli, meramente sentenziosi, del Masters. Ecco le due citazioni in ordine — il Masters:

In youth my wings were strong and tireless,
But did not know the mountains.
In age I knew the mountains
But my weary wings could not follow my vision.
Genius is wisdom and truth.⁷

E il Frost: («What Fifty said»):

When I was young my teachers were the old.
I gave up fire for form till I was cold
I suffered like a metal being cast.
I went to school to age to learn the past.
Now I am old, my teachers are the young.
What can't be moulded must be cracked and sprung
I strain at lesson fit to start a suture.
I go to school to youth to learn the future (p. 344).

La crosta di duro dolore in cui il poeta si dibatteva ieri ed oggi, la coscienza, divenuta immagine, della fatica dell'esprimersi che è tutt'uno col significato stesso della vita, sono di tale attualità da rendere vivo e credibile anche il proverbio ed immagine dinamica anche la sentenza. L'applicazione determinata e concentrata al proprio

⁵ R. JARRELL, *Poetry and the Age*, Knopf, New York, trad. it., *La Poesia di un'Epoca*, Guanda, Parma 1956, p. 27.

⁶ S. COX, *op. cit.*, p. 51.

⁷ E. L. MASTERS, *L'Antologia di Spoon River*, Torino, Einaudi, 1949, p. 248.

mestiere di poeta, salvano anche il tardo Frost dalle eccessive compiacenze, dalle genericità e dal 'cantato'. La sua poesia più apparentemente facile (« F. è, spesso, tanto automaticamente facile da imparare a memoria quanto una cronaca rimata e ritmata per quello scopo »⁸), è così sempre il risultato di un travaglio spirituale e formale di cui varrà bene la pena di ricercare le fonti e le origini.

Nel 1935 il Frost tracciava così, ad un congresso di scrittori, la storia dei suoi inizi poetici:

« I remember ten or twenty years of writing after I wrote the first poem that I got any personal satisfaction from. Twenty years of it when I was out and in and didn't know what I was and didn't know what I wanted, nor what the feeling was that I wanted to satisfy. Not having anything in the mind, no formula, just seeking, questing »⁹.

Il risultato di questa ricerca apparentemente disordinata e senza direzione verrà pubblicato in volume soltanto nel 1913, quando il poeta aveva già trentotto anni. *A Boy's Will*, che doveva, prima che in America, ricevere la consacrazione del successo in Inghilterra, sembra tutt'altro che riflettere questa mancanza di orientamenti e di direzione; al contrario il limpido lirismo delle poesie in esso contenute, la precisione del linguaggio poetico, l'insistenza su certi ritmi metrici (come osserva il Thorp nella *Literary History of the United States*¹⁰, abbiamo già qui il prediletto movimento in tre-tempi del Frost, anche se prevalgono, rispetto ad opere successive, movimenti dattilici e trocaici), i temi stessi della poesia, sono già opera di piena e consapevole maturità.

In *North of Boston*, dell'anno successivo, abbiamo già i primi monologhi e dialoghi drammatici, affrontati con estrema perizia tecnica e padronanza dei mezzi espressivi. A questi, in *Mountain Interval* (1916), si affiancano le brevi meditazioni, finché in *New Hampshire* (1923), il sermoneggiare si fa forse più scoperto e insistito e compaiono i primi epigrammi.

⁸ R. JARRELL, *op. cit.*, p. 56.

⁹ S. COX, *op. cit.*, p. 85.

¹⁰ W. THORP, « The 'New' Poetry », in *Literary History of the United States*, rev. ed. MacMillan, New York 1955, p. 1191.

Di qui la ricerca prosegue incessante per altri trent'anni lungo i medesimi sentieri, la poesia si affina e tormenta contro gli stessi scogli tecnici, il progresso e la conquista espressiva rinunziano ad ogni nuova sperimentazione, non si appagano che nella raggiunta compiutezza del singolo momento poetico fissato secondo regole formali, sentite e formulate cinquant'anni prima. *West Running Brook* (1928), *A Further Range* (1936), *Steeple Bush* (1947), *A Masque of Reason* (1945), e, infine, *A Masque of Mercy* (1947), per non parlare delle molte poesie sparse o cosiddette 'd'occasione', sono le tappe di questa ricerca d'espressione. Dell'opera del Frost dice il Southworth: « Ripens? Mellows? Ages? None is the really adequate word to describe the subtle gradations in a work that is everywhere mature »¹¹.

Il Frost in una sua poesia (« Gum-gatherer ») sintetizza poeticamente il senso della sua ricerca:

I told him this is a pleasant life
 To set your breast to the bark of trees
 That all your days are dim beneath,
 And reaching up with a little knife,
 To loose the resin and take it down
 And bring it to market when you please (p. 176).

Altrove, invece, cercherà di alludervi in termini più critici:

... you ought to write poetry to gratify some feeling that nobody has gratified for you... The primary thing is gratification... you can't get any other way... You gradually find that the particular craving of your own is that the other poets haven't satisfied and you slowly eliminate them until there is nothing left but the pure you... Poetry won't begin in thought. It may back up in thought. It begins in a hunting feeling that must be satisfied¹².

Vediamo dunque un poco quali siano i poeti attraverso la cui graduale eliminazione il Frost ha cercato se stesso. Gli si è rimproverato di non essere abbastanza 'intellettuale' e complesso per riuscire a rendere adeguatamente la complessità e l'intellettualismo in-

¹¹ J. G. SOUTHWORTH, « Robert Frost », in *Some Modern American Poets*, Basil Blackwell, Oxford, 1950, p. 45.

¹² S. COX, *op. cit.*, p. 86.

sito nel momento spirituale presente, per contro altri hanno invece sostenuto, con ugual veemenza, che « Mr. Frost has always been a truly intellectual poet: thoughtful, not bookish, independent, not a mere sounding board for others' thoughts. His intellectual qualities are as apparent in his images, rhythms and forms as in the rational content »¹³. Quanto al Frost stesso, interrogato su questo o quell'autore, questa o quell'opera, se la cavava con thoreauviana affettazione di disinvoltura: « ...I have always had an aversion to annotating books as I read... What you can't remember probably isn't worth remembering... »¹⁴ e, più oltre: « No, never have I read many novels and of late extremely few. I suppose it is because I am too lazy to cover anybody's life — even in a fictioned form. I'm largely living my own. I only wish the summers were longer and I would set them an example of laziness that would stand till the next Olympics! »¹⁵. Più avanti negli anni, egli perfezionerà questa sua impostazione, in una formula meno approssimativa ed elusiva. « Robert Frost — dirà il Cox — seems always to have known what the disproportionately instructed never realize: that the materials of which a good mind achieves the freedom are always a different set for each person »¹⁶.

Le prime letture sono ovviamente romantiche:

When fourteen Robert Frost began to open books with a new zest. He read with eager responsiveness all of William Cullen Bryant and Edgar Allan Poe. He went on to Shelley's *Alastor* and Keats' *Endymion*, but found them too much at the time for his interests and resources.

Edward Rowland Sill and his Emersonianism was better adapted to his requirements and Frost still preserves a mild respect for this obscured Connecticut poet who in his day carried the fruitage of New England culture to the far West¹⁷.

A questo elenco, la Lowell aveva aggiunto qualche altro nome: « ...Robert Frost did not begin to write poetry until he was fifteen...

¹³ J. G. SOUTHWORTH, *op. cit.*, p. 42.

¹⁴ C. CLEMENS, *A Chat with R. F.* (With a foreword by Hamlin Garland). Int. Mark Twain Society, Webster Groves, Mo., 1940, p. 7.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 13.

¹⁶ S. COX, *op. cit.*, p. 62.

¹⁷ G. B. MUNSON, *R. F.: a study in sensibility and good sense*, G. H. Doran & Co., New York, 1927, p. 29.

His first love was Poe. Then came Shakespeare, Christina Rossetti, Edward Roland Sill, Bryant and a host of others»¹⁸. Da Mark Twain il giovane Frost assorbe il gusto alla compostità e precisione del linguaggio ed anche, per citare le sue stesse parole, «the little touches of nature description that appear here and there so unobtrusively, yet so effectively»¹⁹. Per quanto riguarda il Poe il discorso è meno semplice e potrebbe divenire più ampio sfuggendo ai limiti di questo saggio; interessa, invece, a questo punto, notare come il Frost adolescente e poi giovane poeta arrivi alla tradizione della Nuova Inghilterra, attraverso canali traversi, Bryant, Edward R. Sill, anziché Emily Dickinson a cui egli sarà pur vicino spiritualmente o, direttamente Emerson, la meditazione ed il ripensamento della cui opera verranno in un secondo momento, ovvero Thoreau. Comunque Emerson e Thoreau, come vedremo successivamente, sono già parte integrale del patrimonio culturale e spirituale del Frost, all'epoca della fattoria di Derry (1900-1905), a cui si vogliono ascrivere alcune delle poesie più significative di *Boy's Will* e *North of Boston* («Mowing», «Mending Wall», «After Apple-picking», «Putting in the Seed», ecc.) e sono quindi già parte di lui allorché, trentasettenne, egli si decide all'avventura europea per trascorrere tre fecondi anni passeggiando per la West Country parlando di poesia con i due poeti 'georgiani' che più gli furono vicini, Lascelles Abercrombie e Wilfrid Gibson.

Le analogie apparenti tra la poetica del Frost e quella che, in linea di larghissima massima, potrebbe essere definita la poetica dei georgiani, sono molte. La definizione scherzosa ma priva di simpatia che Robert Graves dà di quest'ultima in «The Common Asphodel», sarebbe volentieri applicata al Frost da qualche suo poco benevolo, e poco attento, lettore:

The Georgians' general recommendations were the discarding of archaistic diction such as 'thee' and 'thou' and 'flower'd' and 'whener'r' and of poetic constructions such as 'winter drear' and 'host on armed hosts' and of pompositics generally... in reaction to Victorianism their

¹⁸ A. LOWELL, *Tendencies in Modern American Poetry*, Boston, 1917, p. 85 (ristampato come *R. F., the Man and his work*, H. Holt, New York).

¹⁹ C. CLEMENS, *op. cit.*, p. 12.

verse should avoid all formally religious philosophic and improving themes; and all sad, wicked, café-table themes in reaction to the nineties. Georgian poets were to be English but not aggressively imperialistic; pantheist rather than atheistic; and as simple as a child's reading books... Their subjects were to be nature, love leisure, old age, childhood, animals, sleep... unemotional subjects...²⁰.

La natura, l'amore, l'ozio e la vecchiaia, gli animali e la fanciullezza, sono certamente anche i temi cari al Frost, come, del resto a molti poeti, anche italiani, a lui contemporanei a cui ugualmente bene si applica un'altra definizione dell'arte dei georgiani, data questa volta da Stephen Spender: «...a few poets writing poetry in a familiar style about a familiar subject matter...»²¹.

E tuttavia nessuno che abbia letto le «Myrica» di Robert Frost potrà attendersi a definire i suoi temi «unemotional subjects». D'altro canto la fortissima tradizione biblica e protestante, impediva anche al Frost giovanissimo la recisa esclusione del fine genericamente 'morale' e 'filosofico' della propria meditazione poetica. Questo spiega come taluno (il Southworth) abbia pensato ad avvicinare Frost a Milton, un grande poeta ed un grande puritano, a cui tuttavia il Frost, con certezza, non attinse mai direttamente.

Ma, per tornare ai georgiani, basti osservare come, al di là di alcune analogie formali e, come vedremo, stilistiche o metriche, non si possa andare. La violenza stessa e l'incisività che i tenui temi campestri di taluni dei georgiani assumono nella poesia del poeta americano, impediranno di potere definire questa poesia, con sia pur approssimativa esattezza: «...a minor art like embroidery, to be done of a week-end in a country-cottage»²².

Non a caso, d'altronde, il Frost doveva scegliere tra i vari 'georgiani' (e la sigla è comunque generica ed estremamente vaga e comprensiva), Lascelles Abercrombie «who might be destined to bring into English poetry a certain hardness and virility...»²³, e Wilfrid

²⁰ R. GRAVES, *The Common Asphodel*, London, 1949, p. 23.

²¹ S. SPENDER, *The Making of a Poem*, Hamish Hamilton, London, 1955, pp. 149-50.

²² R. A. SCOTT JAMES, *Fifty Years of English Literature (1900-1950)*, Longmans Green & Co., London 1953, pp. 120-21.

²³ S. SPENDER, *op. cit.*, p. 146.

Gibson, con i suoi poemetti vigorosi nella loro atmosfera ipnotica. La poesia della natura nell'uno come nell'altro non si propone fini meramente descrittivi e l'esperienza paesistica non si risolve, né tende a risolversi su un piano sensoriale.

Col Frost siamo ancora un passo innanzi. « The strand which Mr. Frost exemplifies in the woven cord of modern poetry is poetic realism. ...his is the only bucolic poetry being written in America to-day... »²⁴. Così la Lowell. E Yvor Winters, molti anni dopo, alluderà a questa qualità dell'opera del Frost come a « rustic realism ». Questa qualità, la prima ad essere notata dai critici, soprattutto americani, lo distacca nettamente dai contemporanei europei, ivi inclusi gli inglesi e lo chiama a far parte di quella ristretta schiera di avanguardia che la Monroe orgogliosamente sbandiera per far fremere gli ordinati tendaggi dei circoli di poesia 'georgiani', affermando: « ...in England I found no such evidence of athletic sincerity in artistic experiment, of vitality and variety and—yes—beauty, in artistic achievement, as I get from the poets of our own land... »²⁵.

Si tratta, per il Frost, di un realismo scarno, spoglio d'ogni crudeltà ed aggressività descrittiva ma non perciò meno direttamente evocativo. Il Frost disdegna il dettaglio tecnicamente perfetto, la sua campagna vuol essere vista con gli occhi sempre incantati dell'uomo comune che ne è innamorato ma non esperto conoscitore (« Occasionally I am a bit ashamed when a technical name of a flower gets in one of my poems because I feel a poet should not include in his writing anything that the average reader will not easily understand »)²⁶. E tuttavia il suo paesaggio è sempre perfettamente localizzato, esso ha sempre, anche durante il periodo 'europeo', i colori, gli odori e i sapori della Nuova Inghilterra. « His is a homely poetry. Let it suffer the ignominy of being unsuspectingly taken for granted: just local, from around here somewhere, nothing cosmopolitan or frenchified or high-toned in any way »²⁷.

Di qui il poeta diviene, con facile definizione, il poeta della

²⁴ A. LOWELL, *op. cit.*, p. 81.

²⁵ H. MONROE, « Letter from London », in *Poetry*, XXIII, 5, p. 45.

²⁶ C. CLEMENS, *op. cit.*, p. 9.

²⁷ S. COX, *op. cit.*, p. 26.

Nuova Inghilterra. «Mr. Robinson represents New England, Mr. Robert Frost is New England», dice la Lowell e ancora:

Still his imagination is bounded by his life, he is confined within the limits of his experience... and bent all one-way like the wind-blow throes of New England hillsides... Mr. Frost is as New England as Burns is Scotch and Synge Irish, or Mistral Provençal, and it is perhaps not too much to say that he is equal of these poets and will so rank to future generations²⁸.

Da lei, giù giù fino al Southworth e al Thorp la definizione ha retto incontrastata. Se ne sono semmai estesi i limiti, ad abbracciare qualcosa che non fosse soltanto, come per la Lowell, ambiente naturale e cornice quotidiana. Così, per il Southworth:

He does not select his details because they are typically and solely New England, but because they are important in themselves and would be anywhere...

I stress this to avoid Mr. Frost being considered a regional poet. He has used regional details to bolster and illumine general universal truths²⁹.

E per il Thorp, leopardianamente:

Frost was always, as any textbook will declare, a regional poet;... His regionalism, in short, resembles that of Emily Dickinson and Sarah Orne Jewett. It gave him a place to stand where he could see what was close by in field or cellar hole, and, as well, a clear view above his his hills to the «further range» beyond...³⁰.

Quanto all'ultimo biografo del Frost, il suo amico Cox, egli ne dice:

Robert Frost lets the critics label him «poet of New England». He likes knowing the world through layers of growth and weather, of quirk and character in one section³¹.

Ma il senso vero del «regionalismo» di Robert Frost, che è anche il senso vero della sua poesia, resta ancora da scoprire o comunque da mettere in luce. Una ricerca che acquista valore ed interesse speciali nel nostro paese, alla luce di certe esigenze che la

²⁸ A. LOWELL, *op. cit.*, p. 81.

²⁹ J. G. SOUTHWORTH, *op. cit.*, p. 68.

³⁰ W. THORP, *op. cit.*, p. 1190.

³¹ S. COX, *op. cit.*, p. 105.

cultura italiana degli ultimi trent'anni, da Gramsci a Cesare Pavese, che non aveva purtroppo mai studiato il Frost, è venuta avvertendo.

La ricerca e la conquista espressiva del Frost mi sembrano tanto più valide ai nostri occhi, in quanto, per dirla con le parole ormai molto note del Pavese:

Dall'Alfieri in giù, tutti gli scrittori italiani ... si sforzano, talvolta, e anzi spesso inconsciamente, di giungere ad una più profonda unità nazionale, penetrando sempre più il loro carattere regionale, la loro vera natura; giungendo così alla creazione di una coscienza umana e di un linguaggio ricchi di tutto il sapore della provincia e di tutta la dignità di una vita rinnovata...³².

A quest'ideale culturale e sentimentale prima e oltre che artistico s'ispira la vocazione nuovo-inglese di Robert Frost teso a realizzare quanto in Italia per oltre un secolo rimane un mito, evitando tuttavia di creare la 'caricatura letteraria' di una letteratura folcloristica e strapoesana che ha spesso da noi voluto esserne una risposta.

Per avvicinarsi a comprendere questo 'regionalismo', occorrerà riflettere sull'atteggiamento che il Frost assume verso la natura. Se ne è in parte già detto, ma consideriamo un istante talune delle prime poesie suc. « In a Vale », conclude:

And thus it is I know so well
 Why the flower has odor, the bird has song,
 You have only to ask me, and I can tell,
 No, not vainly there did I dwell,
 Nor vainly listen all the night long (p. 21).

È già la figura del poeta solitario, che capta il segreto della natura in un acutizzarsi dei propri sensi e della propria sensibilità, tesi a registrare quel che avviene intorno a lui. La sua 'preghiera di primavera' chiede solo di poter vivere pienamente immerso nella coscienza della stagione:

Oh, give us pleasure in the flowers to-day;
 And ...
 ... Keep us here
 All simply in the springing of the year (p. 17).

³² C. PAVESE, *La letteratura americana ed altri saggi*, Einaudi, Torino, 1951, p. 34.

E lo scenario d'autunno, che gli sarà sempre carissimo (anche in questo mostrando un gusto quasi figurativo per il paesaggio della Nuova Inghilterra), gli comunica il desiderio di una più completa e perfetta identificazione sentimentale dell'uomo con la natura:

... The leaves are all dead on the ground,
 Save those that the oak is keeping
 To ravel them one by one
 And let them go scraping and creeping
 Out over the crusted snow
 When others are sleeping.

And when to the heart of man
 Was it ever less than a treason
 To go with the drift of things,
 To yield with a grace to reason,
 And bow and accept the end
 Of a love or a season?

(« Reluctance », p. 43)

Il sapere che questo desiderio è destinato a rimanere inappagato, la coscienza che il passo dell'uomo non arriverà mai ad uniformarsi a quello della natura, il sentire l'indifferenza (più che l'ostilità) del lento progredire di questa al di fuori e nonostante ogni sforzo dell'uomo, costituisce il filone sentimentale dominante dei suoi primi tre libri, ed il tema costantemente riaffiorante anche negli ultimi.

Si tratta, non v'è chi non veda, di una problematica e di una tematica cara alla tradizione 'nuovo-inglese', a cominciare da quel facile Bryant che il Frost leggeva da giovane, a finire con l'assai meno facile Thoreau di cui il Frost sembra veramente essere l'erede più vigoroso, autentico e diretto.

A chi, dunque, si chiede perché un individuo che ha trascorso gli anni della sua infanzia ed adolescenza a San Francisco, e molti dei suoi anni successivi all'estero o, comunque, lontano dal Vermont e dal New Hampshire, possa aver scelto di essere il poeta addirittura esclusivo di questi luoghi e di questo ambiente, si risponderà con una delle teorie più care al Frost, che, cioè, le cose non si vedono mai, né si possono quindi mai raffigurare poeticamente, la prima

volta. Il suo ideale di 'maturità' vuole un lento lavoro di 'visione' e sensazioni, su un humus di simboli non ancora identificati ed eradicati, fino all'illuminazione della immagine spirituale e poetica:

Never mind,
 Things must expect to come in front of us
 A many times — I don't say just how many —
 That varies with the things — before we see them

 Our very life depends on everything's
 Recurring till we answer from within.
 The thousandth time may prove the charm.

(« Snow », p. 185)

Non dissimilmente un altro poeta già citato e che tanto appassionatamente ha cercato di sviscerare le ragioni poetiche oltre che stilistiche del proprio attaccamento ad una determinata 'provincia' ed a un determinato paesaggio, Cesare Pavese, affermava:

I simboli che ciascuno di noi porta in sé, e ritrova improvvisamente nel mondo, e li riconosce e il suo cuore ha un sussulto, sono i suoi autentici ricordi. Sono anche vere e proprie scoperte. Bisogna sapere che noi non vediamo mai le rose una prima volta, ma sempre la seconda. Allora le scopriamo e insieme le ricordiamo.

Ciascuno ha una ricchezza intima di figurazioni — normalmente si lasciano ridurre a pochi grandi motivi — le quali compongono il vivaio di ogni suo stupore³³.

E, poco oltre:

Quanto nel costituirsi di una di queste nostre scoperte-ricordo, gioca l'influsso della poesia, la scuola della lettura, dell'audizione, della contemplazione? Per quanti di questi simboli andiamo debitori ai poeti che ce ne hanno scavato nel cuore l'impronta? È chiaro che... ogni singolo in tanto impara a conoscere le cose in quanto le ha già conosciute nel gusto³⁴.

Dunque, ad accettare questa comune impostazione del Frost e del Pavese, i motivi poetici della Nuova Inghilterra appartengono

³³ *Op. cit.*, p. 307 (già apparso in *Feria d'Agosto*, p. 216).

³⁴ *Id. id.*, p. 309.

ai 'pochi grandi motivi' che avevano sempre costituito la ricchezza intima di figurazioni di Robert Frost da San Francisco a Boston, da Harvard ad Ann Arbor, dal Gloucestershire a Derry, New Hampshire, o ad Amherst, Massachusetts.

L'influsso spirituale di cui egli sembra maggiormente conscio è quello emersoniano («Frost said that Emerson is his favorite American poet, and he himself appears to be something of an emersonian») ³⁵. Il poeta a cui egli mi sembra dovere di più, che più sembra «aver scavato nel suo cuore l'impronta dei simboli poetici che egli farà suoi» è, come si affermava poc'anzi, Henry David Thoreau.

Si è anche, con molta ragione, parlato della Dickinson in relazione a Robert Frost («Frost is a metaphysical poet in the tradition of Emerson and Emily Dickinson») ³⁶, ma, pur in una corrente che ormai tutti riconoscono comune, il Frost rimane estraneo alla poesia della Dickinson per la sostanziale diversità del problema stilistico e formale affrontato e risolto da lui e dalla poetessa, problema stilistico e formale che lo avvicina, invece, singolarmente al Thoreau.

L'entusiasmo per la natura che li accomunava è risolto negli stessi termini espressivi:

... the enthusiasm I mean is taken through the prism of intellect and spread on the screen in a color, all the way from hyperbole at one end — or overstatement at one end — to understatement at the other end, it is a long strip of dark lines and many colors. A genuine feeling is mastered without being diluted, passed through an idea — tamed by metaphor ³⁷.

Così dice Robert Frost, avvicinandosi considerevolmente a definire quella «elegant terseness and conciseness of the language» che il Thoreau ammirava nei classici.

La nota affermazione del Thoreau («I am thinking by what long discipline and at what cost a man learns to speak simply at last») ³⁸, ed i suoi laboriosi procedimenti di composizione poetica, ci richia-

³⁵ Y. WINTERS, *op. cit.*, p. 419.

³⁶ W. THOMP, *op. cit.*, p. 1191.

³⁷ S. COX, *op. cit.*, p. 93.

³⁸ H. D. THOREAU, *Walden*, Houghton & Mifflin, Boston, p. 134.

mano alla mente i difficili e severi esordi poetici del Frost, macerati in lunghi anni di preparazione e ripensamento per arrivare ad esprimere due volumi di versi, *Boy's Will* e *North of Boston*, di già limpida e sicura vena espressiva:

The whippoorwill is coming to shout
 And hush and click and flutter about;
 I hear him begin far enough away
 Full many a time to say his say
 Before he arrives to say it out.

(« Ghost House », p. 6)

Dove iterazione negli ultimi due versi (« say-say-say ») sottolinea la fatica dell'espressione. Né le somiglianze si arrestano qui. Accade talora che, sfogliando le pagine dell'opera del Frost, taluni passi appaiano veramente una trascrizione in versi di momenti spirituali e pittorici squisitamente thoreauviani. Talora la metrica stessa sembra voler sfumare fino ad avvicinarsi al ritmo della controllata prosa thoreauviana, come in « Birches »:

... Often you must have seen them
 Loaded with ice a sunny winter morning
 After a rain. They click upon themselves
 As the breeze rises, and turn many-colored
 As the stir cracks and crazes their enamel
 Soon the sun's warmth makes them shed crystal shells
 Shattering and avalanching on the snow-crust
 Such heaps of broken glass to sweep away
 You'd think the inner dome of heaven had fallen (p. 152).

Conscie od inconscie reminiscenze thoreauviane sembrano echeggiare inoltre in poesie come « The Oven Bird », in cui l'uccello « dà voce alla conoscenza del mutare della stagione » del poeta, o « The Sound of the Trees », in cui la presenza concreta degli alberi sovrasta poeticamente, a mio parere, ogni possibile simbolismo implicito.

Quanto alla particolare 'compressione' di certe immagini frostiane, anch'essa sembra derivar più dall'Emerson o dal Thoreau

che dai più lontani modelli 'metafisici' ovvero dalla più vicina ambiguità dickinsoniana:

Once on the kind of day called 'Weather breeder'
When the heat slowly hazes and the sun
By its own power seems to be undone.

(« Encounter », p. 158)

Ma le somiglianze non si arrestano su questo piano squisitamente formale ed estetico, vanno oltre ad abbracciare atteggiamenti mentali che i due poeti hanno in comune. Così quando il Frost invita:

I bid you to a one-man revolution,
The only revolution that is coming.

(« Build Soil », p. 421)

la mente torna automaticamente a *Civil Disobedience* o a taluni passi dei *Journals*; e il concetto centrale espresso da *The Egg and the Machine*, quello che lo Winters definisce: « ...resentment at being able to achieve the absolute privacy which Frost names as a primary desideratum in 'Build Soil', the sentimental regard for the untouched wilderness... and the sentimental hatred for the machine... »⁵⁹. È, sì, sentimento genericamente romantico, ma è, soprattutto, di specifica derivazione trascendentalista.

Bisogna tuttavia far attenzione a non lasciarsi portar troppo lontano dai paralleli. La stessa fondamentale dissimiglianza biografica dei due personaggi impone a queste pose sfumature d'interpretazione diverse. Né il Frost sarebbe grande poeta egli stesso se non si servisse della grande ricchezza spirituale e letteraria della Nuova Inghilterra soltanto per esprimere il proprio tempo e non per ricalcare antichi modelli. Così accanto al Frost che sembra considerare l'umanità in genere, ed il vicino prossimo in particolare, con il distaccato disinteresse di un Thoreau, abbiamo un Frost che sente il richiamo e il fascino degli altri esseri umani. Così se il primo Frost « ...knew that man needs man; not, however, as a means of escaping

⁵⁹ Y. WINTERS, *op. cit.*, pp. 426-7.

from himself, but as food for his thinking»⁴⁰, il secondo era conscio che «...relation must be somehow reciprocal»⁴¹; se il primo poteva scrivere, nella introduzione ad un libro scritto su di lui da un suo amico di lunghissima data: «I am a great equalitarian: I try to spend most of my time with my equals. He seemed worried at least it should appear I didn't seek him as much as he sought me. He respected me very highly and he was more serious about such things than I»⁴², il secondo poteva tracciare i versi di «Gum-gatherer», in cui sembra vibrare una vera, tenera sollecitudine ed interesse per l'occasionale compagno:

We talked like barking above the din
Of water we walked along beside,
And for my telling him where I'd been
And where I lived in mountain land
To be coming home the way I was
He told me a little about himself... (p. 176).

Soprattutto importante, ai fini della distinzione, mi sembra il fatto che Frost abbia potuto formulare un'asserzione come la seguente tratta dalla sua prefazione al *King Jasper* di E. A. Robinson e che mai il Thoreau avrebbe potuto sottoscrivere: «Two fears should follow us through life. There is the fear that we shan't prove worthy in the eyes of someone who knows us at least as well as we know ourselves. That is the fear of God. And there is the fear of Man—the fear that men won't understand us and we shall be cut off from them»⁴³. Questo timore di rimaner tagliato fuori dal resto dell'umanità, di restar solo di fronte alla impassibile, «ipnotica monotonia dell'universo», come la definisce il Jarrell, dà un accento speciale ad uno dei temi centrali della poesia del Frost, quello della solitudine, cui conferisce un peso tragico completamente assente nella poesia trascendentalista.

⁴⁰ J. G. SOUTHWORTH, *op. cit.*, p. 54.

⁴¹ S. COX, *op. cit.*, p. 95.

⁴² ROBERT FROST, INT. a *A Swinger of Birches*, *op. cit.*, p. VII.

⁴³ S. COX, *op. cit.*, p. 38.

Questo dramma della solitudine, dapprima visto sentimentalmente come nei versi dei suoi diciott'anni:

Word I was in my life alone
Word I had no one left but God.

o nel giovanile «The Tuft of Flowers»:

But he had gone his way, the grass all mown
And I must be, as he had been, alone (p. 31)

si approfondisce e precisa con l'andar degli anni, diviene tragedia gridata in poesie come «Home Burial»:

..... Don't, don't, don't,
don't, she cried.
.....
Let me into your grief. I'm not su much
Unlike other folks as your standing there
Apart would make me out. *Give me my chance.*

sintetizzandosi nella spietata sentenza espressa nella stessa poesia:

No, from the time when one is sick to death,
One is alone, and he dies more alone.
(«Home Burial», pp. 69-73)

Ancora più tardi il senso del dramma diviene assai più ambiguo e complesso, si associa al senso di tensione tra uomo e natura, e si esprime attraverso una simbologia quasi fissa: la casa, il focolare, una porta chiusa, unici baluardi contro un mondo esterno ed estraneo verso cui siamo nondimeno attirati da irresistibile forza. È il tema centrale di poesie come *Snow*, o come *Locked Out*, solo per citarne due di diverso tipo, ed è la spiegazione e la forza di drammi, come quello di *Hill Wife*, che lo Winters vorrebbe assolutamente senza scopo e definisce «...tnerely confuse, uncertain, and melancholy»⁴⁴.

L'errore dello Winters che fa sposare al Frost, in pieno, «...the principles of Emersonian and Thoreauistic Romanticism» tanto da

⁴⁴ Y. WINTERS, *op. cit.*, p. 423.

ignorare volutamente l'aspetto tragico dell'esistenza, mi sembra veramente troppo grave per esser passato sotto silenzio. La verità è che il Frost non solo non ignora la tragedia, ma essa costituisce, anzi, il substrato di moltissima sua poesia. Solo va scoperto. Il tema della morte, ad esempio, ricorre assai di frequente, ma è affrontato con tanta compostezza e decoro che la sua desolazione quasi senza scampo sfugge alla prima lettura. In « The Death of the Hired Man », la fine è annunciata dimessamente, nelle parole della donna:

You'll be surprised at him — how much he's broken
His working days are done; I'm sure of it (p. 54).

E in « Our Out », la morte del fanciullo, dapprima annunciata con accenti quasi pascoliani, si indurisce in una chiusa scarna, che esclude di proposito ogni facile commozione:

... They listened at his heart
Little — less — nothing! and that ended it.
No more to build on there. And they, since they
Were not the one dead, turned to their affairs (p. 172).

Che questa assenza di enfasi e di sentimentalismo possa doversi anche essa alla tradizione nuovo-inglese, è possibile, ma essa meglio e più compiutamente si spiega tenendo presente la visione complessiva che il Frost ha della vita e del destino. Una visione, tanto per rifarsi al paragone or ora fatto con la nostra letteratura, assai più leopardiana che non pascoliana, e tale da rendere talora stranamente simile ad una 'terra desolata' anche il verde paesaggio del Vermont o del Massachusetts. Sicché, veramente « ...ben lungi dall'essere ovvie, ottimistiche, ortodosse, molte di queste poesie appaiono straordinariamente sottili e strane, esprimono un atteggiamento che, portato ai limiti estremi fa apparire il pessimismo come un'evasione fiduciosa »⁴⁵.

Siamo assai lontani dal fondamentale ottimismo della poetica trascendentalista. Il Thoreau, o l'Emerson, sono assolutamente estranei alle due 'paure' che sono alla base dell'angoscia del Frost, ed estranei al suo scetticismo religioso tanto più pervaso di reminiscen-

⁴⁵ R. JARRELL, *op. cit.*, p. 25.

ze calviniste del loro panteismo di marca romantica. Che il Dio cristiano possa essere causa o fonte dell'inquietudine è un concetto talora accennato nelle poesie del Frost, ma mai postulato chiaramente. Perfino nella *Masque of Mercy*, la possibile spiegazione della paura viene suggerita soltanto da Paolo:

Keper:

Courage is of the heart by derivation,
And great it is. But fear is of the soul
And I'm afraid.

Paul: The fear that you're afraid with is the fear
Of God's decision lastly on our deeds
That is the fear of God whereof 'tis written (p. 641)

Ma il suggerimento viene subito respinto dagli altri, ed il poeta preferisce lasciarlo cadere, e poi oscuramente riaffiorare, e poi nuovamente venarsi di altre possibili interpretazioni, in una tecnica solo superficialmente conversativa, adottata proprio per tema che possa altrimenti sfuggire anche soltanto parte dell'«intensità» dell'argomento. Una tecnica che ricorda altri:

It's Greenwich Village cocktail party talk.
By-city talk (p. 617).

«The man with style — dice Cox — smiles at his own intensity — and so maintains it»⁴⁶.

È regola costante del Frost tentare di non lasciarsi prendere al laccio dall'argomento di carattere metafisico, e di trattarne casualmente, con voluta leggerezza. Ogni eventuale slancio 'trascendentale', è immediatamente mortificato in un riaffermarsi del suo amore per la terra, unico punto fermo di una realtà sempre incerta. Di nuovo siamo singolarmente vicini al Thoreau, o meglio alla sua migliore poesia, solo che nel poeta più recente la predilezione è scelta, ed il ritrarsi chiaramente consapevole. È la poesia di «Birches», che abbiamo già citato:

I'd like to get away from earth awhile
And then come back to it and begin over.
May not fate willfully misunderstand me

⁴⁶ S. Cox, *op. cit.*, p. 83.

And half grant what I wish and snatch me away
 Not to return. Earth's the right place for love
 I don't know where it's likely to go better.
 I'd like to go by climbing a birch tree
 And climb back branches up a snow-white trunk
 Toward heaven till the tree could bear no more
 But dipped its top and set me down again.
 That would be good both going and coming back.
 One could do worse than be a swinger of birches (p. 153).

Così, nel considerare i limiti e la portata del 'regionalismo', di Robert Frost, siamo tornati alla terra. La Nuova Inghilterra non più soltanto paesaggio naturale, né solo reminiscenza culturale e poetica, e nemmeno soltanto realtà dello spirito ma questo e quello e questo altro ancora, in un tutto che costituisce appunto il nucleo della poesia 'regionale' di Robert Frost.

Ci sarebbe ancora un aspetto da considerare, ed è l'aspetto più propriamente 'linguistico'.

Il Frost, fin nella sua prima maniera, tende a realizzare versi quanto più vicini possibile alla naturalezza della prosa e, più tardi, con l'apparire del dialogo e di personaggi nelle sue poesie, a quella della conversazione. I metri impiegati, tuttavia sono metri tradizionali che egli cerca di piegare alle proprie esigenze stilistiche: « He complicated his problem (and enriched his verse) by setting the traditional meters against the natural rhythms of his speakers' sentences »⁴⁷, si legge nella *Storia* di Spiller, Thorp et al. Il problema metrico del Frost non è dissimile da quello di taluni dei 'georgiani', vale a dire una rivitalizzazione di un metro glorioso fino a poter apparir logoro, il *blank verse* inglese. Quello che per i georgiani rimase tuttavia un tentativo quasi unicamente tecnico (« The blank verse medium here — ne dice lo Spender — though handed cleverly, forms a surface over the life of the poetry, like a dense varnish over a painting... Today these long poems... seem distinguished failures, perhaps because a generation aware of the dangers in English of the iambic pentameter cannot view them otherwise... It offers the possibility of many variations, but nearly all have been used already,

⁴⁷ W. THORP, *op. cit.*, pp. 1194-6.

and the bright look of newness in this metre seems to wear off more quickly than in any other »)⁴⁸, diviene nel Frost definitiva conquista poetica.

Egli parte da un'intuizione che alcuni anni più tardi dovrà essere raggiunta per via di ricostruzione sperimentale dai vari gruppi di linguisti che si accingevano ad un'analisi strutturale della lingua inglese: vale a dire l'esistenza di un certo numero di strutture base, di unità-base di intonazione e pronuncia, non soltanto rilevanti ai fini fonetici, ma essenziali a definire la vera natura sintattica e grammaticale della lingua inglese e pertanto da considerare e tener presenti nell'interpretazione del significato stesso della lingua⁴⁹. In una lettera del 2 febbraio 1915 il Frost scriveva ad un amico:

Remember a certain fixed number of sentences (sentence sounds) belong to the human throat just as a certain fixed number of vocals runs belong to the throat of a given kind of bird. These are fixed, I say. Imagination cannot create them. It can only call them up for those who write with their ear on the speaking voice⁵⁰.

Ed un anno prima aveva già espresso una sua ancora rudimentale poetica:

It may take some time to make people see — they are so accustomed to look at the sentence as a grammatical cluster of words... I have about decided to begin by demonstrating by examples that the sentence as a sound in itself apart from the word sounds is no mere figure of speech. I shall show the sentence sound saying all the sentence conveys with little or no help from the meaning of the words, I shall show the sentence sound opposing the sense of words, as in irony. And so I establish the distinction between the grammatical sentence and the vital sentence... A word more, we value the seeing eye already. Time we said something about the hearing ear — the ear that calls up vivid sentence forms.

We write of things we see and we write in accents we hear. Thus we gather both our materials and technique with the imagination from life; and our technique becomes as much material as material itself⁵¹.

⁴⁸ S. SPENDER, *op. cit.*, p. 153.

⁴⁹ Nel corso delle pagine successive ci si riferirà soprattutto al lavoro di GEORGE L. TRAGER e HENRY LEE SMITH JR., *An Outline of English Structure*, American Council of Learned Societies, Washington D. C., 1956.

⁵⁰ V. L. COX, *op. cit.*, p. 113.

⁵¹ *Id. id.*, pp. 111-2.

Quest'intuizione centrale associata ad un'acuta consapevolezza di una qualità tipica del verso inglese, che il Chatman in un articolo dedicato al problema recentemente apparso sulla *Kenyon Review* definisce: « ... its isochronism, that is the tendency to squeeze units into relatively equal time spans marked by stress pulses »⁵², lo guida nella sua battaglia di rinnovamento metrico, suggerendogli peraltro di condurre questa battaglia dall'interno, senza rifiutare lo stimolo e la sfida di un sistema metrico tradizionale, vale a dire impostato su di un sistema di convenzioni grafiche anziché fonetiche, ma appunto cercando di rinvigorirne gli effetti inserendo in questa struttura astratta, anche le convenzioni e le regole della lingua parlata, e conciliando, fin dove possibile, le diverse ma non opposte esigenze.

Che questo sforzo sia stato, in larga misura, coronato dal successo, è dimostrato dal fatto che questa caratteristica della poesia del Frost non viene ignorata da nessun lettore o critico del nostro poeta, dagli inizi ai nostri giorni, anche se non sempre essa è giudicata con favore.

The poems are written for the most part in blank verse which does not hesitate to leave out a syllable or put one in, whenever it feels like it... It suggests the hardness and roughness of New England granite. It is halting and maimed like the life it portrays unyielding in substance, and broken in effect.

That Mr. Frost has justified the liberties which he has taken with an ancient and dignified metre is evident⁵³.

A queste parole di lode della Lowell fa riscontro la critica dello Winters:

Frost early began his endeavor to make his style approximate as closely as possible the style of conversation. But poetry is not conversation... Conversation is the most careless and formless of human utterance; it is spontaneous and unrevised, and its vocabulary is commonly limited. Poetry is the most difficult form of human utterance... The two forms of expression are extremes, they are not close to each other⁵⁴.

⁵² S. CHATMAN, « Robert Frost's *Mowing*: an inquiry into prosodic structure », in *Kenyon Review*, XVIII, 3, p. 421.

⁵³ A. LOWELL, *op. cit.*, p. 128.

⁵⁴ Y. WINTERS, *op. cit.*, p. 418.

Due modi, come si vede, di valutare l'esperimento, ma che esso sia, nel complesso, largamente riuscito in quanto tale è indubbio. Ne è conferma l'analisi che il Chatman fa, nell'articolo ora citato, di una celebre poesia del Frost, « Mowing », una breve lirica, non dialogata, e quindi nemmeno delle più tipiche di certo sperimentalismo frostiano. L'analisi è condotta tenendo presente il carattere 'orale' della poesia del Frost ed utilizzando le tecniche suggerite dalla moderna linguistica descrittiva, per tentare d'identificare la reale struttura della complessa e spesso sconcertante prosodia del Frost. « My procedure — dice il Chatman — was to compare eight performances of the poem — one of them Frost's — in order to distinguish variations in intonation patterning, and to describe, if possible, their significance. The performances were tape-recorded, line by line, so that each line would appear to be read consecutively by eight separate voices »⁵⁵. In via di interpretazione critica, i risultati sono interessanti anche se l'analisi metrica non mi sembra raggiungerne di definitivi, né, soprattutto, di rivoluzionari, tranne forse quello di mettere in luce questo aspetto 'orale' della poesia del Frost che permette che gli strumenti prestati da Smith e Trager possano essere utilizzati per il Frost fallendo, invece, quando applicati alla poesia del Donne⁵⁶.

Né il Chatman, tuttavia, né alcuno degli altri critici che l'hanno preceduto, riescono a dare dimostrazione di un fatto che viene invece ripetutamente affermato a proposito del Frost, fino a divenire parte preponderante del mito del 'poeta della Nuova Inghilterra', vale a dire che questa sua lingua poetica, così orientata verso il 'parlato', si identifichi con il particolare 'dialetto' della Nuova Inghilterra.

Un'analisi di alcune delle poesie più significative di Robert Frost, compiuta con una certa cautela ed attenzione, non rivela nessun 'localismo', né di vocabolario né di costruzione sintattica o grammaticale; se la poesia del Frost è *locale*, essa lo è soltanto per le ragioni di carattere culturale, spirituale ed ambientale (vorrei quasi dire di gusto figurativo) a cui abbiamo cercato di accennare precedentemente, non certo perchè essa tenda mai a divenire vernacolare. Non stupisce

⁵⁵ S. CHATMAN, *art. cit.*, p. 425.

⁵⁶ A. STEIN, « Donne's Prosody », in *Kenyon Review*, XVIII, 3, p. 439.

dunque che il tentativo di un giovane studioso italiano del Frost di tradurre il nostro poeta in vernacolo toscano, sia stato presto abbandonato come impossibile. Fidiamoci, del resto, a questo proposito, delle parole del Frost:

They call me a New England dialect poet — egli disse non molti anni fa —. Not so you'd notice it. It was never my aim to keep to any special speech, unlitrary, vernacular or slang. I lay down no law to myself there.

What I have been after from the first consciously and unconsciously, is tones of voice. I've wanted to write down certain brute throat noises so that no one could miss them in my sentences. I have been guilty of speaking sentences as a mere notation for indicating them. I have counted on doubling the meaning of my sentences with them. They have been my observation and my subjectmatter. I know what I want most to do. I don't do it often enough⁵⁷.

Sembrerebbe strano chiudere questi appunti sull'arte di un poeta complesso e ricco come Robert Frost con delle annotazioni aridamente ed esclusivamente tecniche, se non si fosse certi che proprio il particolare attaccamento del Frost ai problemi anche tecnici della composizione, rappresenta la chiave della sua complessità e problematica morale, come uomo e come poeta.

In un mondo leopardiano, in cui l'uomo sente quotidianamente di essere sopraffatto dalla natura da cui proviene, in cui il senso della colpa, pur non mai approfondito o definito (o forse proprio per questo) comunica angoscia ed inquietudine, anche il Frost, come già il Thoreau, trova la pace nell'immutabile vittoria dell'immagine o del verso: « Tragedy, yes. — cita il Cox — There is always tragedy. That is what life is. But you must have heard me say a good many times that nothing is so composing to the spirit as composition.

We make a little order where we are, and the big sweep of history on which we can have no effect doesn't overwhelm us »⁵⁸.

BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI

⁵⁷ S. Cox, *op. cit.*, p. 110.

⁵⁸ *Id. id.*, p. 174.

E. E. CUMMINGS, POETA DELL'IMPRESSIONE E DELL'ANALISI

E. E. Cummings¹ si pone a oggetto di conoscenza artistica la esperienza sensoria immediata, e più precisamente il momento del preconcio, che Freud ha distinto dal profondo e dalla coscienza². Egli afferra gli attimi di bellezza di questa realtà indefinita con una organizzazione verbale che li tramanda nella loro qualità originaria, anziché tradurli e articularli in forme intellettualistiche e razionali. Raramente desidera trasfigurarli in senso simbolico, stabilendo, cioè, un rapporto fra questi attimi stessi e un pensiero del mondo. E, non sempre li fa assurgere a segno di sentimenti più elevati che quelli della loro immediatezza ed elementarietà.

La poetica del Cummings è quanto mai semplificata. Ogni manifestazione della natura, umana e non umana, contiene termini incomprensibili che possono apprendersi soltanto mediante la scoperta di un rapporto poetico, che illumina misteriosamente l'eternità di un attimo. Perciò l'organizzazione della sua lirica — la quale è sempre, e per ragioni comprensibili, ingenua e fresca — obbedisce alla spontaneità della vita esistenziale nel suo svolgersi. Per amore di questo momento del preconcio, per l'integrità stessa dell'esperienza in atto, Cummings si rifiuta persino, come vedremo, di seguire schemi sintattici tradizionali, — al modo stesso che i pittori contemporanei hanno respinto i precetti della prospettiva spaziale. E costruisce per piani, o momenti, d'impressione, attuando persino sovrapposizioni e incastrì al fine di mantenere, o ricostruire, la simultaneità delle per-

¹ E(dward) E(elin) C. ha pubblicato le seguenti raccolte di versi: *Tulips and Chimneys*, 1923, *XLI Poems*, 1925, *S (and)*, 1925, *is 5*, 1926, *Christmas Tree*, 1928 (senza titolo), 1930, *W (ViVa)*, 1931, *No Thanks*, 1935, *1/20*, 1936, *Collected Poems*, 1938 (comprende quasi tutte le poesie pubblicate precedentemente più alcune nuove), *50 Poems*, 1940, *1 x 1 (One Times One)*, 1944, *Santa Claus*, 1946, *çàips*, 1950, *Poems: 1922-1954*, 1954.

² Secondo gli psicanalisti il preconcio si distingue dall'inconcio per la sua possibilità di diventare concio in ogni momento e senza una tecnica speciale. Si potrebbe anche chiamare « coscienza irriflessa ».

cezioni. L'attività esistenziale è seguita da lui nel modo che essa ha di procedere.

È ben chiaro che le radici teoriche del poeta sono da ricercarsi nei principi informativi della pittura francese impressionista e in quella applicazione che detti principi trovarono nella poesia dei Simbolisti e in particolare nei versi di Guillaume Apollinaire, che in *Calligrammes* seguì procedimenti grafici e costruttivi analoghi a quelli del Cummings. Ma non dobbiamo dimenticare che negli Stati Uniti un ideale poetico affine a quello dei Simbolisti aveva generato il cosiddetto Imagismo, che ha esaltato come unica realtà artistica l'«immagine», ossia il frammento, cui aderisce e in cui si risolve la commozione fantastica. Per un altro lato, poi, Cummings ci ricorda il nostro Futurismo e gli ideali stilistici che il movimento carezzò: lasciare che la parola «slegata» penetri «l'essenza della materia» distruggendo «la sorda ostilità che la separa da noi»³ e si dilati fino a riassumere pittura ed onomatopeia in uno sforzo di poliespressione simultanea del mondo. Con procedimenti analoghi a quelli del Cummings, il nostro Cangiullo, mediante un uso particolare di maiuscole, minuscole, grassetto e corsivo, s'ingegnò di rappresentare le movenze di un corpo di ballo in un *café chantant*. Dei Futuristi Cummings non prese, però, la materia di canto, che in lui v'è tutt'altro che l'esaltazione della guerra e l'idolatria dell'eroismo; e non ha pronunciato mai, come vedremo, nessun grido di rivolta contro il «chiaro di luna».

Però, a parte i singoli aspetti che allacciano il Cummings a questo o a quel movimento del Novecento europeo⁴, si deve dire, in modo generico, ma più preciso, che egli ha aderito al gusto dell'impressionismo in letteratura. Che ha accolto, cioè, quel metodo di gnosi poetica che si applica all'impressione sensoria immediata senza attuare una riproduzione precisa di superfici e di contorni o condurre una analisi intellettuale di ciò che queste impressioni sottende. Perciò, come a modo loro Proust e Lawrence, conquista un

³ *Il Manifesto Futurista*, maggio, 1912.

⁴ Alcuni critici, per es. il Blackmur, collegano la sua poesia col vorticism, col dadaismo e col surrealismo (R. P. BLACKMUR, «Notes on E. E. Cummings' Language», in *Language as Gesture*, Harcourt, Brace, N.Y., 1952, pp. 317-40).

contatto più stretto con l'io nell'atto dell'esperienza, piuttosto che una conoscenza analitica dell'oggetto dell'esperienza stessa. « Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged », affermò Virginia Woolf, « life is a luminous halo », e l'arte deve esprimere questo « semi-transparent envelope » che avvolge ogni attività umana. L'impressionismo del Cummings non ha mai superato se stesso in una forma di conoscenza metafisica. È sempre rimasto tenacemente realistico; ché infatti il metodo del poeta è ognora impegnato con una realtà, direi, ontologica; e quella sua arte mira, se mai, soltanto a cogliere l'essenza delle cose. La sua prassi artistica, che d'altro canto gli permette di passare agilmente dalla lirica più soave e deliziosa alle più crude materie dei bordelli, non differisce, in fondo, dal metodo realista, se non in un maggiore affinamento dei mezzi che portano la conoscenza oltre la superficie familiare delle cose.

Quando il Cummings riesce veramente ad esprimere l'indistinto, le sue immagini sono chiarissime. Ad esempio:

in thy beauty is a dilemma of flutes

(poesia n. 4)⁵

In un primo momento il desiderio di giustificazioni razionali può suscitare nel lettore un certo disagio, può provocare una certa sofferenza per questo rapporto metaforico i cui termini non riescono razionalmente a conciliarsi. Ma egli non tarderà ad assuefarsi a questo modo di conoscere un tipo di realtà, e prima o poi si abbandonerà alla sua bellezza. È chiaro che in questi momenti, in cui l'artista opera l'effetto poetico associando astrazioni a concretezze, l'insegnamento dei Simbolisti francesi è più manifesto.

Si osservi ancora come Cummings fermi nella parola la vaga impressione di cruccio che egli avverte negli occhi di una fanciulla:

of evident invisibles
 exquisite the hovering
 at the dark portals
 of hurt girl eyes

⁵ Quando il numero di queste citazioni non porta indicazione alcuna, s'intende che la poesia è tolta ai *Collected Poems*.

a poise a wounding
a beautiful suppression

(10).

oppure come riesca ad esprimere un tramonto in forme che tengono e della concretezza e della indeterminazione:

when cited day with the sonorous homes
of light swiftly sinks in the sorrowful hour
thy counted petals O tremendous flower
on whose huge heart prospecting darkness roams
torture my spirit with the exquisite forms
and withers of existence

(8).

Qui, come in numerosi altri esempi, le nostre facoltà raziocinanti si assopiscono a favore di una percezione indefinita, che pure, sentiamo, lavora profondamente dentro l'essenza dell'attimo che il poeta ha colto. E non c'interessa più cosa sia obbiettivamente questo «flower», se una città, o il paesaggio naturale che il poeta ha dinanzi, e nemmeno vien di chiederci perché mai i suoi petali dovrebbero essere «contati».

Certe volte l'impressione ci vien presentata ancor meno concretamente:

our edged nothing begins to prune

(89).

o anche in modo estremamente soggettivo, e con qualcosa che ha della bizzarria e dell'artificio — come in questo sopraggiungere dell'amata:

when my love comes to see me it's
just a little like music, a
little more like curving colour (say
orange)
against silence, or darkness

(87).

Altre volte — meno frequenti, ma forse più interessanti per il loro più profondo significato — Cummings riesce a proiettare, magari nello sviluppo d'un intero componimento, un'ombra fuggevole di

ordine morale. Nella poesia 166 un sorcio attraversa improvvisamente la stanza, e i due amanti avvertono un fremito interiore che non è certo di natura fisiologica:

..... here's a little he
 or is
 it It
 ? (or was something we saw in the mirror) ?
 therefore we'll kiss; for maybe
 what was Disappeared
 into ourselves
 who (look), , startled

Qualcosa di analogo accade nella poesia 233 per la presenza di un pipistrello.

Questo stesso impressionismo si trova anche in quelle poesie il cui contenuto sentimentale deriva da esperienze che il poeta ha fatto nei postriboli e nei locali notturni. Come Villon, Cummings riesce a rovesciare il suo linguaggio lirico più aggraziato nelle più sgraziate forme prosastiche e nei più spregiudicati contenuti. Per decenza, e per amore di poesia, basterà citare due momenti di bellezza. Un amplesso sensuale:

the harsh erecting breasts and uttering tits
 punish my hug
 presto!
 the bright rife
 of jovial hair extremely frames
 the face in a hoop of grim extasy
(50).

Un mirabile quadretto di prostituta:

..... in a putrid window every day
 almost leans a lady whose still-born
 smile involves the comedy of decay
(59).

In altri momenti l'effetto impressionistico non è affidato all'uso di parole astratte, che danno la qualità essenziale delle cose, in combinazione con parole sensibili o materiali, le quali attuano, potrei dire,

il « fissaggio » dell'essenza. Il poeta può raggiungere lo stesso effetto con una speciale combinazione di concreti. L'idea della morte si presenta spesso al Cummings come un volto, o un corpo, che si cela fra i capelli, e così egli ottiene una mirabile impressione di evanescenza:

where's Madge then,
Madge and her men?
buried with
Alice in her hair

(113).

Si confronti questa analoga allusione alla morte di una fanciulla:

the moon is hiding in
her hair

(18).

Cummings ha una concezione naturalistica del mondo. Ma per lui il mondo oggettivo esiste soltanto come fenomeno frammentario in atto, e come atto di bellezza. Alla poesia 21, in cui si trova chiaramente la sua posizione di pensiero, la natura viene insistentemente sollecitata dai filosofi, dagli scienziati e dai mistici, per una risposta che sveli il suo mistero. Ma cosa essa risponde?

..... (but
true
to the incomparable
couch of death thy
rhythmic
lover
 thou answerest
them only with
 spring)

Per Cummings l'unica realtà è l'« IS », verbo che egli usa spesso come nome, e sta a significare l'attualità: non l'aspetto fisso del momento, ma la sua azione. Il mondo non gli si offre a sfaccettature statiche ma a frammenti dinamici. Questo suo modo di vedere e di sentire si riflette naturalmente in certi lati formali della sua arte, e non soltanto nella scelta delle sue materie, che son gesti, attimi fuggevoli, momenti in atto delle stagioni e dei fenomeni meteorologici.

Egli preferisce l'uso di avverbi, che frequentemente adopera come aggettivi, e che a differenza di questi, che danno la qualità del nome, offrono la qualità del verbo, e quindi dell'azione. Le poesie del Cummings pullulano di «*exquisitely*», «*possibly*», «*pleasantly*», «*intricately*», «*carefully*», «*newly*», «*silently*», «*cleverly*». Poi, da un punto di vista ancora più formale, e precisamente ritmico, la quantità prosodica dell'avverbio gli suggerisce persino certi schemi musicali per interi componimenti.

Il gusto dell'attuale si trova non solo nella frammentarietà eide-tica di tutta la poesia del Cummings, ma anche in certo comunis-simo modo di organizzazione dei pezzi, che hanno una linea di svi-luppo conversatoria, nel senso che il poeta si finge un muto inter-locutore — più spesso la sua donna — cui rivolge il suo discorso poetico. E di questa specie di monologo drammatico si ha ancora un frammento, un momento significativo strappato a un discorso più lungo, taciuto. Si vedano questi inizi di poesie: «*but the other day...*» (22); «*because i love you...*» (228); «*you are not going to, dear...*» (174); «*but observe; although...*» (167); «*it really must / be Nice...*» (159); «*look at this...*» (152); «*take it from me kiddo...*» (123); «*and this day it was Spring...*» (92); «*and i ima-gine / never mind Joe...*» (125).

Questo impressionismo costituisce certamente il maggior pre-gio dell'arte del Cummings, ma al tempo stesso è responsabile di molti di quei difetti che in essa si trovano. Sovente sembra accadere che il poeta confonda il vago della materia sensoria, posta a oggetto di conoscenza, con il vago, l'ambiguo, l'impenetrabile del linguag-gio. È certo che Cummings non appartiene alla categoria dei poeti che hanno elevato il garbuglio del pensiero ai fastigi del culto; tut-tavia per ragioni diverse, e direi per un equivoco estetico, egli può produrre talvolta un linguaggio impenetrabile. L'equivoco consiste nel fatto che vi può essere certamente una poesia dell'indistinzione, e persino della confusione, ma non vi può essere una poesia che sia indistinta e confusa. Cummings è, potrei dire, l'artista dei «*perhaps*», parola a lui cara negli usi sintattici convenzionali e non convenzionali («*Spring is like a perhaps hand...*»), ma spesso ac-

cade che la sua poesia divenga il « perhaps » del « perhaps », o addirittura il vuoto espressivo del « perhaps »:

thy eyes are the betrayal
of bells comprehended through incense

(4).

Tali espressioni hanno certamente un fascino, che è costituito dalla intrinseca bellezza dei secondi termini dell'associazione, ma in quale rapporto questi vengano a trovarsi con i primi termini non è davvero evidente. Sembra che il poeta s'invaghisca di una idea, di una immagine, le quali naturalmente possono essere scaturite da una condizione emotiva suscitata dalla materia di canto, ma con questa materia non hanno apparentemente a che fare, e il poeta le persegue senza preoccuparsi dei rapporti:

thy lips are satraps in scarlet
in whose kiss is the combining of kings
thy wrists
are wholly
which are the keepers of the keys of thy blood

(4).

Certe volte è l'audacia delle associazioni che genera l'oscurità:

I have seen her a stealthily frail
flower walking with its fellows in the death
of light, against whose enormous curve of flesh
exactly cubes of tiny fragrance try

(117).

È chiaro, mi pare, che il tumulto dell'impressione qui non si sia placato nella pace della parola, e non si sia dunque attuata una effettiva conoscenza artistica. Si tratta di una impressione ingarbugliata che ha generato un garbuglio di parole. Disse giustamente John Ardios⁶ che a Cummings non si può rimproverare di aver scritto poesie che rivelano dei fallimenti espressivi, ché tutti i poeti hanno alterne vicende nella dura lotta con la materia, ma si può invece rimproverargli di aver pubblicato i fallimenti insieme alle

⁶ « The Poetry of E. E. Cummings ». *American Literature*, XIV, 1943, p. 383

vittorie. Ogni lettore di Cummings sente il bisogno di veder ripublicate quelle sue raccolte poetiche in una scelta che sia fondata sulla effettiva espressione dei suoi sentimenti.

* * *

A questo lato impressionistico della poesia cummingsiana si associa poi un altro aspetto, altrettanto cospicuo, che sembra contraddirlo. Il poeta rivela una consapevolezza vivissima ed una cura infaticata del mezzo verbale. In realtà contraddizioni non ce ne sono, poiché la sua poesia, come ogni fenomeno espressivo che non sia automatico, è parola articolata dalla coscienza, e il Cummings, pur essendo poeta dell'indistinto e pur trattando di materie elementari, può farsi attentissimo al mezzo espressivo e divenire artificioso fino all'eccesso, con un artificio barocco, funambolesco e persino ironico.

I suoi artifici, a parte certa ingegnosa elaborazione delle immagini, appaiono di carattere estremamente formale, ma a guardar bene sono di un genere di formalità che può toccare significativamente il vivo della sostanza poetica. È vero che le sue innovazioni posson rimanere soltanto alla superficie e scoprire una natura puramente capricciosa, ma il desiderio che spinse il poeta a insorgere contro le abitudini sintattiche, ortografiche, interpuntive e prosodiche della poesia ebbe un carattere assai più profondo di quello che alla prima impressione vorremmo associare con una mera e vacua bizzarria. Alcuni di questi che ho chiamato «artifici» (e tali in verità posson rimanere nel peggior senso della parola quando l'ispirazione del Cummings non riesce a creare un prodotto unitario in cui si avverta un'assoluta necessità dei fatti formali) sono ancora da ricollegarsi al desiderio di conoscenza dell'impressione, anzi risultano da una volontà di più profonda conoscenza dell'indistinto. Altri, invece, nascono comprensibilmente dal gusto del sottile impressivo che si traduce nel piacere della estrema sottigliezza nello sfruttamento verbale.

Appartiene certamente all'amore per l'impressione il bisogno che Cummings sentì d'infrangere i limiti della consueta organizzazione sintattica. Con questo mezzo egli riesce infatti a conservare

al fatto conoscitivo il vago della sua materia, permettendosi anche di fissare, secondo il loro modo di presentarsi alla coscienza, certa immediatezza delle impressioni e perfino la loro simultaneità:

here's a little mouse) and
 what does he think about, i
 wonder as over this
 floor (quietly with
 bright eyes) drifts (nobody
 can tell because
 Nobody knows, or why
 jerks Here &, here,
 gr(oo)ving the room's Silence) this like
 a littlest
 poem a
 (with wee cars and see?
 tail frisks)

(gonE)

« mouse »...

(166).

Un esempio caratteristico di questa simultaneità è in quella poesia che descrive il cavallo di un fioraio per le vie di New York:

what a proud dreamhorse (smoothloomingly) through
 (stepp)this(ing) crazily seething of this
 raving city screamingly street wonderful
 flowers...

(281).

L'incedere dell'animale, a colpi di zoccolo, è sentito contemporaneamente alla immagine visiva.

Certe altre volte la violazione sintattica permette al poeta una maggiore sintesi della espressione:

— do not suppose these
 without any reason and otherwise
 roses and mountains
 different from the i am who wanders...

(77).

Qui si vede, infatti, un incastro di due proposizioni, la seconda delle quali è usata interamente con valore oggettivo.

In qualche altro caso la originale disposizione delle parole è dovuta semplicemente a una ricerca di ritmo: « Nobody loved that big quick sharp thick snake of a voice » diviene:

No
body

loved
big
that
quick
sharp, ecc. (4).

Oppure obbedisce al desiderio di certi bilanciamenti e alla ricerca di certe simmetrie. (Nell'esempio che segue si trova, fra l'altro, un incastro di parti grammaticali bivalenti):

nobody
ever could ever

had love loved whose, ecc. (4, 20 Poems).

Le due proposizioni incastrate avrebbero questa stesura tradizionale: « nobody ever could love » e « nobody ever could have loved ». È forse superfluo accennare che fatti del genere richiamano ad analoghi procedimenti della pittura cubista.

Cito per intero un altro esempio d'incastro che offre, al tempo stesso, l'occasione di parlare di un'altra caratteristica delle audaci novità del Cummings:

into the smiting
sky tense
with
blend

ing
the
tree leaps
 a stiffened exquisite

i

wait the sweet
annihilation of swift
flesh... (107).

In questa poesia una situazione sintattica risolve il suo complemento diretto in un soggetto pronominale («i») che, nella sua solitudine in mezzo alla pagina, suggerisce l'albero irrigidito contro le raffiche del vento e contemporaneamente quella identificazione che il poeta effettua fra la pianta e se stesso. Alcune poesie del Cummings, infatti, suggeriscono, mediante una ingegnosa disposizione delle parole sulla pagina o dei frammenti delle parole, la forma dell'oggetto che costituisce l'argomento della composizione, oppure l'azione, il gesto, cui essa allude. Il metodo fu iniziato nei tempi moderni (ché agli antichi era già noto) da Apollinaire e si ritrova nelle tavole parolibere dei Futuristi, dettato dal desiderio di render la poesia quanto più espressiva possibile con il massimo della concentrazione. Inutile dire che più spesso questa tecnica assume nient'altro che l'aspetto di gioco, di scherzo, che niente ha a che fare con l'arte nel suo significato più profondo. Nella prima poesia dei *50 Poems* (ma poesia soltanto per antonomasia) le parole sono state scomposte dal vento, come le foglie dell'autunno:

l
blac
k
agains
t

(whi)
te sky
?t
rees whic
h fr
om droppe
d

,
le
af
a: ;go
e
s wh
l-rll
n
·g

Che cosa, credo lecito chiedere, si potrà mai trovare di poetico in questa modestissima immagine: «black againts white sky a leaf which dropped from trees goes whirling»? E cosa essa guadagna dalla sua scomposizione suggestiva? Chiamo «divertimenti» questi aspetti della poesia cummingsiana, e dello stesso genere mi sembrano certe composizioni (o scomposizioni) del tipo 276:

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r
 who
 a)s w(e)l(o)k
 uonowgath
 PPEGORHRASS
 eringint (o-
 aThe):l
 eA
 !p:
 S
 (r
 slvlnG .gRrEaPsPhOs)
 to
 rca (be)rran (com)gi (e)ngly
 ,grasshopper;

Qui, con la varia combinazione delle lettere componenti la parola «grasshopper», il poeta s'ingegna di suggerire i suoni e i movimenti indistinti dell'insetto fra l'erba, il suo salto e il suo lento ricomporsi che finalmente permette alla coscienza, finora impressionata vagamente, di identificare la realtà obbiettiva.

Più volentieri rivendicherei alle conquiste della poesia del Cummings quei casi in cui la forma dell'oggetto scelto come materia d'arte suggerisce all'autore un disegno sintattico che organizza l'intero pezzo. Una torta di nozze, con la sua conformazione ad anelli concentrici, offre al poeta l'occasione per inventare una linea sintattica continua e circolare:

this little bride & groom are
 standing) in a kind
 of crown he dressed
 in black candy she
 veiled with candy white
 carrying a bouquet of

pretend flowers this
 candy crown with this candy
 little bride & little
 groom in it kind of stands on
 a thin ring which stands on a much
 less thin very much more
 big & kinder of ring & which
 kinder of stands on a
 much more than very much
 biggest & thickest & kindest
 of ring & all one two three rings
 are cake & everything is protected by
 cellophane against anything (because
 nothing really exists

(301).

Di pari importanza appaiono poi gli artifici ortografici che attuano certi effetti ritmici ed enfatici suscitando una lettura capace di rilevare le più sottili possibilità espressive delle parole. Per esempio, vediamo il modo in cui termina la succitata poesia 1 di *50 Poems*:

go
 e
 s wh
 Irl
 n
 ·g

Le due maiuscole suggeriscono il movimento ondulatorio della foglia, più energico quando essa sta per posarsi a terra. La nasale, allontanata dalla «g» e staccata da un punto fermo, trattiene la pronuncia, suggerendo la leggerezza della ulteriore discesa della foglia fino al suo silenzioso riposo. Nella poesia 81 un analogo procedimento, che ricorre anche al contributo visivo delle due «o» di «moon», suggestive, in senso ideografico, della rotondità lunare, isola nella espressione certi fatti fonici che comunicano la ricomparsa del pianeta:

s(oon & there's
 a m oo
)n.

In questo senso, mi sembra ben riuscita quella breve e pietosa impressione di pingue ballerina che è al 52, presentata con un pesante ritmo sguaiato capace di ricordare certo procedimento stravinskiano pur, ad esempio, nella leggiadria settecentesca del *Pulcinella*:

ta
 ppin
 g
 toe

 hip
 popot
 amus Back

 gen
 teel-ly
 lugu-
 bri ous
 eyes
 LOOPTHELOOP
 as
 fathandsbangrag

Certo è preferibile il momento in cui la sottile analisi del Cummings si rivolge a forme più complessamente poetiche e, in fondo, meno audacemente novatorie. C'è, ad esempio, una bella poesia (20) il cui movimento giambico continuo, e non interrotto da segni interpuntivi, seconda perfettamente l'immagine del vento autunnale:

a wind has blown the rain away and blown
 the sky away and all the leaves away...

Il ritmo si spezza solo quando il poeta si propone di esprimere la dura e penosa resistenza degli alberi:

and the trees stand.

Dopo breve interruzione, ritorna l'inesorabile vento, e col mezzo d'una suggestione ritmica, il poeta riesce a comunicare il senso della caduta delle raffiche e a fermare un'immagine di silenziosa calma:

.....a wind has blown the rain
 away & the leaves & the sky and the
 trees stand:

the trees stand. The trees,
suddenly wait against the moon's face.

Così, mediante il troncamento delle parole, o l'uso eccezionale d'una maiuscola, o il raggruppamento di parole senza intervalli lessicali, o la studiata disposizione dei frammenti sulla pagina, o anche (ma in questo caso in modo assai più confuso e troppo personale) di un certo stile soggettivissimo della punteggiatura la quale può inserirsi fin dentro le sillabe o le lettere, Cummings si studia di costringere il lettore a quel tipo di lettura che rileva i suoi sottili sfruttamenti della parola. E quando non cade nello sterile esercizio di scherzi anagrammatici (cfr., ad esempio, 41, 81, 233, 2 di *20 Poems*, ecc.), riesce veramente a comunicare il tono, le sfumature, il ritmo e l'enfasi del suo linguaggio (cfr., ad esempio, 21). Ci sono dei componimenti scritti con un amore particolare per la parlata americana viva, che si offrono con tutta l'efficacia della lingua colloquiale. Si potrebbe dire che nei migliori casi le sue poesie si presentano come partiture orchestrali ricchissime di suggerimenti e di «coloriti».

Il problema critico verte tuttavia su questo punto: vedere quando la veste formale e artificiosa conferisce veramente qualcosa al contenuto emotivo della poesia e quando non gli conferisce niente o addirittura si stacca dalla materia. I casi son tre: o artificio e materia si offrono perfettamente bilanciati, e reciprocamente *necessari*, o l'artificio è superfluo, o, infine, l'artificio è fine a se stesso e difetta di materia.

D'altra parte, preso nel suo complesso, e cioè visto insieme e nelle sue conquiste e nei suoi fallimenti, il bizzarro mondo ortografico e tipografico del Cummings ha, bisogna dirlo, un suo lato commovente. Rivela il disperato sforzo analitico del poeta nella viva lotta con la più minuta e fuggevole sostanza della parola. Mostra il suo appassionato desiderio di sfruttare ogni possibilità espressiva del suo mezzo. Certo questo è l'aspetto più moderno del Cummings e moderno nel senso che non poteva avverarsi che dopo le scoperte più recenti della semasiologia e della psicologia, ché per quanto riguarda i suoi contenuti, egli, in modo che è certamente polemico di fronte alle elucubrazioni intellettuali della maggior parte dei contempora-

nci, si rifà ai temi sentimentali della più pura tradizione lirica, oppure al gusto, più recente, ma certo anch'esso tradizionale, della cruda *tranche de vie*.

* * *

La lirica del Cummings, a parte certa contemplazione estatica della natura, è soprattutto impegnata con temi d'amore, amore dolcissimo per una donna, sentito con una presenza costante dei fenomeni naturali. Agli aspetti della natura il poeta ricorre per trovare un materiale comparativo, ma anche li adopera in modo da farci sentire consostanzialmente la donna negli aspetti naturali e gli aspetti naturali nella donna. In questa sua lirica leggiadra e semplicissima si sente che Cummings ha mosso da certa delicata ricchezza keatsiana o spenseriana (di Spenser arieggia spesso la stanza e il movimento giambico) o che addirittura è risalito ai provenzali e a Catullo. I suoi aggettivi più frequenti sono: « exquisite », « spring-like », « fragile ». I suoi *eidôs* più ripetuti son quelli della pioggia, degli occhi, della bocca, degli alberi, delle foglie, della luna, dei capelli, dei fiori, del vento. Le sue stagioni preferite sono: la primavera, con evocazioni di freschezza, di purezza, di rinascita, di amore, di innocenza; e l'autunno, con i suoi toni di malinconia e i suoi sentimenti di morte, di crudeltà e di fatalità.

Accanto ai temi d'amore e di contemplazione degli aspetti naturali, v'è poi un esile tema filosofico, spesso in tono di satira e di ironia amara, che esalta l'individuo (« one », « IS ») come sola verità, come unico fenomeno d'amore. Cummings si scaglia contro la società (« manunkind »), che è una astrazione della individualità, e contro tutte le istituzioni astratte, Stato, Chiesa, nazionalismo. E, infine, si trova il grande tema dei bassofondi, o più precisamente degli spettacoli di varietà, dei postriboli, del *café chantant*. Pur essendo lontano dalla qualità informe e grezza della poesia del Sandburg, Cummings accetta sovente come materia di canto l'infimo mondo della corruzione e del vizio, e quando la sua parola non s'infanga in una mera rievocazione di gerghi da trivio, oppure in una troppo veristica rappresentazione di esperienze sessuali, fine a se stesse, riesce a modu-

lare forti sentimenti appassionati che rivendicano la repugnante materia alla commiserazione, alla pietà, all'orrore, e anche, qualche volta, ad un drammaticissimo peso morale, degno dell'arte più eccelsa:

the bed is not very big
 a sufficient pillow shoveling
 her small manure-shaped head
 one sheet on which distinctly wags
 at times the weary twig
 of a neckless nudity
 (very occasionally budding
 a flabby algebraic odour
 jigs
 et tout en face
 always wiggles the perfectly dead
 finger of thitherbithering gas.
 clothed with a luminous fur
 poilu
 a Jesus sags
 in frolicsome wooden agony).

(60).

* * *

Pur nei momenti lirici che più si riallacciano alla dolce tradizione romantica, Cummings riesce sempre a sottrarsi al pericolo del sentimentalismo o a quello dell'estremo languore di tipo decadente. Nella sua poesia si respira un'aura di salute. Questo è dovuto in principal modo al fatto che egli accetta i temi del Romanticismo senza peraltro avere un temperamento romantico. Del resto alla corrente del Simbolismo francese stessa egli può essere associato soltanto per alcuni aspetti generali, ché i suoi effetti d'arte non sono caratteristicamente affidati alla suggestività della parola. La sua poesia è sempre venata da un vigile intellettualismo che trasporta il poeta fuori dalla sensualità. Questo mordente intellettuale non solo distingue Cummings da Mallarmé e da Valéry, ma anche soccorre quei suoi contenuti smaccatamente romantici.

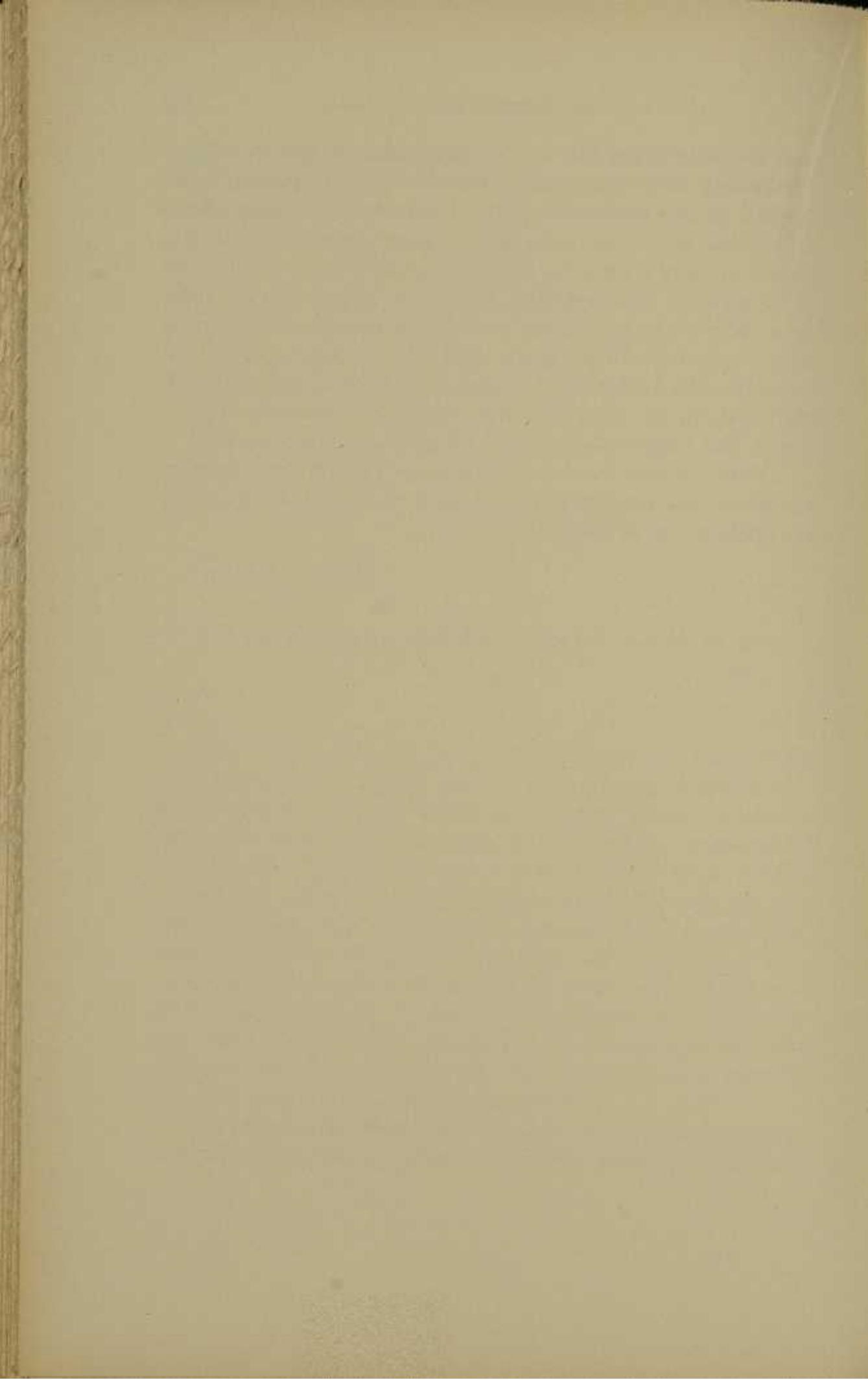
L'intellettualismo fa da spina dorsale ai suoi componimenti, e si presenta sotto forma di ingegnoso nesso fra termini analogici op-

pure si offre in forma di secca e contorta alberatura sintattica. Lloyd Frankenberg bene intuì questa qualità dei versi del Cummings quando parlò di un' « algebra del cuore »⁷. Certamente a questo aspetto della *forma mentis* del poeta si deve quell'aggettivo « algebraic », riferito a « odour », della poesia succitata n. 60. Esso è un fallimento da un punto di vista espressivo, dacché non esprime proprio nulla, ma è molto importante (il lettore voglia perdonarmi un attimo soltanto di psicologismo) per quanto rivela del desiderio espressivo del poeta. In realtà l'immagine è rimasta semplicemente sotto forma di quel desiderio, che Cummings rivela sempre, di apprendere coll'intelletto, cioè « algebricamente », l'indefinitezza della sua materia.

Questo costante distacco intellettuale spiega, peraltro, come da una soave vena romantica appassionata Cummings passi agilmente alla giulleria e al sarcasmo.

MARCELLO PAGNINI

⁷ Cap. III della Parte V di *Pleasure Dome*, Houghton Mifflin, Boston, 1949.



LA CRITICA DI EDMUND WILSON

La critica di Edmund Wilson copre un periodo che va dall'età degli anni venti ad oggi: e per essere critica militante, in contatto ininterrotto con lo svolgimento della letteratura e della cultura americana, è documento di primo ordine di quella storia.

Wilson non ha indicato in modo coerente e definito su quali fondamenti si collochi il suo lavoro di critico. È anzi evidente che l'impulso iniziale del suo lavoro non è da ricercarsi nell'inveramento di una qualche teoria dell'arte, o nel controllo sperimentale di una qualunque ipotesi: Wilson è critico di 'gusto', e di questa parola, somnesso e ostinato *understatement* di qualità illuministica, egli difende nel suo lavoro i risultati ed i limiti. Uomo di gusto, sollecitato da varie ed eterogenee esperienze, Wilson non si limita ad esercitare la propria intelligenza nel campo della letteratura: ma insaporisce questa sensibilità, rinvigorisce i suoi affetti di letterato con il piacere aggressivo delle idee militanti, e con l'impazienza del moralista, e di quest'ultimo accoglie anche le non sempre vitali e salutari contraddizioni, le secche preclusioni: e se non fa politica attiva, ad essa partecipa come intellettuale 'liberale', oggi diremmo radicale: esemplificando nella sua opera l'intensa miscela di audacia intellettuale e di colto moralismo dell'America rooseveltiana.

Questa complessa curiosità intellettuale e vitale dà ragione di talune curiose oscillazioni della sua critica, che appare spesso sollecitata a correggere certe prospettive, ad accogliere nuovi strumenti, da considerazioni non direttamente letterarie. Muovendo da presupposti di generico razionalismo, e dall'amore per il limpido ed intenso stile classico, questa critica si allarga di interessi verso il 1930, secondo le modificate prospettive che in quegli anni la crisi impose agli intellettuali liberali d'America. La sua simpatia per il marxismo lo porta ad esaminare con attenzione l'esperienza sovietica, ed a dedicare al comunismo — anche ai comunisti d'America — una ammirazione alimentata dai provvisori fervori dei sensi di colpa; la crisi del 1935-36, in Russia, il brusco rivelarsi di strutture mitiche

e religiose in quel sistema sovietico che lo aveva affascinato per la sua professata razionalità, lo inducono a correggere — ma non a rinnegare — quelle sue posizioni; si aggiunge infine l'interesse per la psicanalisi, riallacciata alle sempre valide esigenze storicistiche. Questi apporti, queste esperienze, agiscono anche sulla sua critica letteraria: e non ci stupiremo di trovare pagine di critica in libri che vogliono essere di storia politica: ad esempio, l'analisi di Michelet e di Taine in *To the Finland Station*; o in libri di viaggi: come le note sulla letteratura delle Antille, in *Red Black Blond and Olive*. La storia culturale di Wilson può rintracciarsi seguendo la storia della sua critica, indicando in qual modo si definisca non una sistematica, che in lui è assente, ma un organismo di problemi, di metodi, di tecniche di lettura: storia di un gusto e dei dati di cultura che lo toccano e modificano.

1. Edmund Wilson venne educato a Pottstown, Hill School, Pennsylvania: e di lì passò all'Università di Princeton. Della sua educazione di adolescente, nell'atmosfera acra ed astratta di Pottstown, efficiente ed alquanto inibita, egli diede un prezioso documento in una delle prose che aggiunse alla seconda edizione (1948) di *The Triple Thinkers*. Il saggio è dedicato alla memoria di Mr. Rolfe, professore di greco, figura di « perfetto ellenista », che ha il gusto della « luminosità e sottigliezza, nobiltà e schiettezza » di quella cultura, ed è capace di imporre « l'alto grado di disciplina intellettuale indispensabile per mantenere la classe all'altezza dello sforzo imposto dalle difficoltà dell'assunto »: difficoltà che per esser risolte esigono una certa « esattezza di sentimento » (« precision of feeling »). Mr. Rolfe è la prima esperienza intellettuale di Edmund Wilson, e condiziona e prepara le successive: rappresenta nella sua persona quella concordia di disciplina intellettuale e di indipendenza di giudizio che permisero poi a Wilson di allacciare la cultura puritana da cui proveniva, con i suoi orgogliosi dinieghi e le solenni imposizioni, a quella cultura classica cui aspirava, il cui segno essenziale era la capacità di mostrare nell'amore per le lettere in quanto tali, la conquistata « libertà di sorridere e di giocare »¹.

¹ *The Triple Thinkers*, J. Lehmann, London, 1952, pp. 224 e 230.

All'esperienza illuminante di Mr. Rolfe successe, a Princeton, la decisiva opera maieutica di Christian Gauss; anzi l'influenza di quest'ultimo è indicata dal Wilson come affatto decisiva, secondo quel che ne dice nel saggio d'apertura di *Shores of Light: Gauss as a Teacher of Literature*. Gauss egli ci presenta come intelligenza di qualità socratica: uomo per nulla dogmatico, ma anzi aperto alla sperimentazione di ogni strumento intellettuale, porta tuttavia costanti nel suo lavoro alcuni presupposti, di gusto più che di metodo, che ritroveremo nell'opera di Wilson. La sua idea della letteratura comportava alcuni punti fermi, una sorta di canone: Dante, che egli tendeva sommessamente a contrapporre a Shakespeare, notando, del primo, l'«ordinata visione», la «ragionata moralità» cui il secondo non sarebbe mai stato in grado di pervenire; e Flaubert, di cui rilevava la capacità di realizzare

a personal conception of the world, put together, without a visible seam, from apparently impersonal descriptions, in which, as in Dante, not a stroke was wasted².

E ancora commenta:

We got from Gauss a good many things, but the most important things we got were probably Flaubert and Dante³.

Molti anni di poi, una reminiscenza degli studi giovanili riappariva nel saggio *Is Verse a Dying Technique?*

One who has first come to Flaubert at a sensitive age when he is also reading Dante may have the experience of finding that the paragraphs of the former remain in his mind and continue to sing just as the lines of the latter do ... He realizes that, though Dante may be greater than Flaubert, Flaubert belongs in Dante's class⁴.

Pare anzi che uno dei concetti essenziali di Edmund Wilson, se non semplicemente il concetto essenziale, e cioè che l'arte, ed anzi qualsiasi lavoro intellettuale, sia nient'altro che lo schema (*pattern*) che impone ordine, forma, intelligibilità al caos della realtà, derivi

² *Shores of Light*, Farrar, Straus and Young, New York, 1952, p. 14.

³ *Op. cit.*, pp. 14-15.

⁴ *The Triple Thinkers*, p. 28.

direttamente dalle dottrine di Christian Gauss. E lo stesso Wilson ne dà testimonianza, là dove riferisce le parole di un collega di studi di quegli anni giovanili:

He gave me the vision of language and literature as something representing the continuous and never-ending flow of man's struggle to think the thoughts which, when put into action, constitute in the aggregate the advance of civilization⁵.

2. Nell'ambito dello stile, delle tecniche letterarie, 'classico' è per Wilson il gusto della parola esatta, idonea ad una espressione quanto più possibile concreta e specifica, e pertanto intensa ed immediata. Il linguaggio dello scrittore 'classico' tende ad una condizione di oggettività, è stilisticamente impassibile di fronte alle più torbide ed acri aggressioni emotive. «Noi studiavamo la scelta delle parole — dice Wilson delle sue giovanili letture di Dante e Flaubert — in quelle scorgendo via via un più profondo significato»⁶.

E confrontando Flaubert e Virgilio: «the poet is as successful as the novelist in conveying emotion through objective statement»⁷.

È poi proprio di una idea 'classica' dell'opera d'arte il porre il problema dello stile, del linguaggio in modo non disorganico e frammentario, ma correlato ed integrato in una più generale e comprensiva unità: l'opera d'arte è struttura e organizzazione. L'influenza delle idee letterarie di Christian Gauss, afferma Wilson, determinarono l'evoluzione di Scott Fitzgerald «from *This Side of Paradise* to *The Great Gatsby*, from a loose and subjective conception of the novel to an organized impersonal one»⁸.

E la Divina Commedia definisce «so extraordinarily sustained and so beautifully integrated»⁹.

Ed è agevole vedere negli ampi riassunti che figurano in *Axel's Castle*, ed in alcuni saggi di *The Triple Thinkers* e di *The Wound and the Bow*, veri studi sperimentali della struttura delle varie ope-

⁵ *The Shores of Light*, p. 20.

⁶ *The Triple Thinkers*, p. 28.

⁷ *id. id.*

⁸ *The Shores of Light*, p. 15.

⁹ *The Triple Thinkers*, p. 26.

re: ritmo della narrazione e storia dei personaggi nettamente definiscono la struttura dell'opera di Proust, nel riassunto di trenta pagine che Wilson scrisse per *Axel's Castle*.

A comprendere esattamente quel che Wilson intenda per 'ordine' nell'ambito dell'opera letteraria, servirà vedere in qual modo concreto egli usi quel concetto, o altri analoghi, nell'analisi di un autore greco e classico, Sofocle, del quale, unico degli antichi, egli ebbe a occuparsi con una certa ampiezza: giacché Sofocle, con Dante, Virgilio e Flaubert, figura nella sua ideale ed eterna biblioteca classica.

Di Sofocle egli tratta dapprima in un intermezzo meditativo di *I Thought of Daisy*, romanzo ovviamente autobiografico, pubblicato nel 1929; poi in due saggi del 1930, ora in *Shores of Light*, in polemica con i critici 'umanisti'; e, infine, nel saggio conclusivo di *The Wound and the Bow* (1939).

In Sofocle i critici 'umanisti' avevano voluto vedere un rappresentante dell'umanesimo come astensione e autocontrollo: scrittore — essi affermavano — naturalmente sereno, ostile ad ogni disordine passionale, per quel che è possibile ad uomo, incline ad imperturbabilità. Pare che Wilson abbia letto per la prima volta Sofocle nella speranza di ritrovarvi una intuizione rasserenante. Così racconta e osserva il protagonista di *I Thought of Daisy*:

I remembered the big volumes of Jebb in which, in the hope of tranquillizing my spirit, I had lately been reading Sophocles. There was perhaps the supreme achievement of the organized imposture of literature!... These plays had become the unchallenged example of classic moderation and wisdom, the touchstone for modern turbulence. Yet in what work of modern dramatist had the harshness of Sophocles been surpassed?... These people [i personaggi di Sofocle] were, in their way, and even on the occasions when they were animated by some passionate fanatical loyalty, as narrowly egoistic as the characters of Ibsen, but more quarrelsome and more virulent! Was there, indeed, I suddenly asked myself, from the point of view of barbarous behaviour, very much to choose between Sophocles and Dostoevsky himself? ¹⁰.

Riprendendo la polemica nei medesimi termini in *Notes on Babbitt and More*, Wilson scrive:

¹⁰ *I Thought of Daisy*, W. H. Allen, London, s. a., pp. 156-157.

Babbitt... says that Sophocles 'ranks high among occidental humanists', though he admits... that perfect poise is no doubt impossible; not even Sophocles succeeds in seeing life steadily and seeing it whole. I don't know in precisely what respect Professor Babbitt considers Sophocles to have fallen short of perfect poise; but it is certainly true that Sophocles' characters are usually remarkable for anything but poise — they are as violent and as harsh as the people in the plays of Eugene O' Neill. Where the 'law measure' comes in is certainly not in connection with the conduct of Sophocles' people ... but in Sophocles' handling of his material — the firmness of his intellectual grasp, the sureness of his sense of form, the range of psychological insight which enables him to put before us the rages, the ambitions, the loyalties, of so many passionate persons, that spend themselves against one another and expire in the clear air, leaving only with the echo of their tirades the vibration of the taut verse¹¹.

La chiarezza, dunque, l'ordine, la «measure», che sono proprie dell'artista non si collocano all'interno del suo mondo emotivo, ma sono un modo di pensare quelle emozioni, di renderle non già più pacate — che sarebbe compito morale e pratico — ma intelligibili. Sofocle esprime deliberatamente e lucidamente una realtà che, per quanto atroce, egli rispetta come autentica. Questa interpretazione Wilson riprende in *Sophocles, Babbitt and Freud*, ove si difende la lezione tradizionale del testo dell'*Antigone* sofoclea, contro un proposto emendamento che aveva lo scopo di attenuare, e rendere meno inquietante, la devozione passionale della protagonista per il fratello. Wilson difende il carattere realistico del testo tradizionale:

It seems to me plain that, in *Antigone*, the poet was consciously presenting a case of what we should call nowadays a brotherfixation. Sophocles did not call it that, and he did not consider it from our clinical point of view; but his comprehension of human motives was profound and realistic¹².

A Sofocle, Wilson ritorna infine nel capitolo conclusivo di *The Wound and the Bow*; e l'analisi si concentra ora sul *Filottete*, che ha per tema lo studio di una condizione radicalmente patologica.

¹¹ *The Shores of Light*, pp. 453-454.

¹² *Id.*, pp. 472-473.

Wilson sottolinea la particolare vocazione sofoclea ad intendere la follia, a descrivere i deliri e le allucinazioni con impassibile lucidità clinica:

It has been the misfortune of Sophocles to figure in academic tradition as the model of those qualities of coolness and restraint which that tradition regards as classical... He *has* balance and logic, of course: those qualities that the classicists admire; but these qualities only count because they master so much savagery and madness. Somewhere even in the fortunate Sophocles there had been a sick and raving Philoctetes¹³.

Sofocle è dunque l'artista che oppone una eroica chiarezza intellettuale alla passione ed alla follia dell'esistenza. Codesta idea della classicità implica una dialettica che per sua natura non può aspirare ad alcuna conclusione: i sentimenti non tendono a tramutarsi in diversi sentimenti, né l'angoscia può risolversi in una condizione di quiete: le tensioni emotive tendono solo a ordinarsi secondo schemi di intelligibilità. Quale che sia la violenza e la follia di codeste emozioni, ad esse non spetta, come tali, alcuna dignità intellettuale: lo scrittore le affronterà con non minore esattezza e impietoso rigore.

3. La concezione di classicità che si è ora descritta include dunque un rapporto dialettico: una qualità ordinativa, formale, razionale in quanto deliberata e funzionale, impone il proprio schema e rende intelligibile una materia naturalmente informe e priva di senso. È necessario comparare questa idea della razionalità con quella proposta dai critici detti 'umanisti', per intendere il senso della polemica che contro costoro Wilson, a fianco di Mencken e di Van Wyck Brooks, condusse negli anni precedenti alla crisi economica. Gli 'umanisti' — Paul Elmer More, e soprattutto Irving Babbitt — affermano il primato del momento razionale, delle scelte consapevoli; questa razionalità si presenta come volontà di astensione — *will to refrain* —, rinuncia, esclusione: l'astensione dall'impulso istintivo è imposta dalla devozione alla *law of measure*, all'equilibrio o *poise*.

¹³ *The Wound and the Bow*, Oxford University Press, New York, 1947, p. 293.

Agli umanisti sta dunque a cuore l'affermazione della dignità di un ordine da contrapporre alle suggestioni arbitrarie e discontinue del sentimento; ed a quest'ordine è affidato il compito di garantire efficacia e continuità dei valori che giudicano e organizzano i dati della realtà umana. È chiaro che il sistema 'umanistico' può accogliere soltanto valori morali, e vuole che questi siano criterio di misura per ogni altra attività umana: così che nessuna autonomia resterà all'attività estetica.

In un siffatto contesto, ordine ed emotività, razionalità ed irrazionalità si confronteranno come forze omogenee, intese a sopraffarsi, inidonee a pervenire a qualunque mediazione, incapaci di dialettica. La moralità umanistica, culmine e teologia di quella filosofia, si definisce come un sistema di dinieghi, di severe autolimitazioni.

Non è certo un caso che le concitate, sarcastiche chiose wilsoniane alla filosofia umanistica coincidano per certi riguardi con le osservazioni ironiche, elegantemente settarie, di T. S. Eliot: tanto il critico ateo e radicale, quanto il poeta 'monarchico, anglocattolico, classicista' rilevano l'ossessione moralistica degli 'umanisti', il fanatismo etico che rende inintelligibile tanta parte dell'esperienza umana. Entrambi riconoscono in questo atteggiamento una vocazione religiosa deviata e mutilata: «Mr. More is really an old-fashioned Puritan who has lost the Puritan theology without having lost the Puritan dogmatism»¹⁴.

Quella moralità fondata sulla inibizione ripugna a Wilson, che la ritiene specialmente esiziale alla civiltà americana, come naturalmente intesa a confermarne la tetra rozzezza, la barbara impotenza alla gioia intellettuale.

Wilson ed Eliot concordano in un punto essenziale: gli 'umanisti' non possono avere alcun interesse per l'opera d'arte in quanto tale. Wilson aggiunge che la stessa moralità 'umanistica' è naturalmente ostile a quell'impulso irrazionale che è «necessary condition of any artistic activity»¹⁵. «Paul Elmer More — nota Wilson —

¹⁴ *The Shores of Light*, p. 466.

¹⁵ *Id.*, p. 143.

disapproves of works of art which do not point explicitly the moral of self-control»¹⁶.

A questo modo, sia pure in termini impliciti, Wilson afferma l'autonomia del momento estetico, e definisce ulteriormente i termini del suo lavoro critico.

4. «The year before I came to college I had discovered H. L. Mencken...»¹⁷. Per Wilson l'incontro con l'opera di Mencken fu una decisiva scoperta intellettuale. Con il suo linguaggio rissoso, plebeo, imprevedibile, Mencken prendeva le difese di una nuova letteratura americana, destinata a rivelare una realtà ancora oscura e faticosa. «They — scriveva Mencken dei nuovi scrittori — are sophisticated, disillusioned, free from cant, and yet they have imagination». È ancora:

Its members [della nuova civiltà letteraria] are those who are free from the two great delusions which, from the beginning, have always cursed American letters: the delusion that a work of art is primarily a moral document, that its purpose is to make men better Christians and more docile cannon-fodder, and the delusion that it is an exercise in logic, that its purpose is to prove something¹⁸.

Nello stesso tempo, Mencken aveva a sdegno la critica del suo tempo, i critici accademici,

the grown-up sophomores who carry on the business of criticism in America ... they judge a work of art, not by its clarity and sincerity, not by the force and charm of its ideas, not by the technical virtuosity of the artist, not by his originality and artistic courage, but simply and solely by his orthodoxy¹⁹.

Solenne s'era levata la voce di Mencken a indicare, nel 1917, il primo scrittore della nuova letteratura:

¹⁶ *Id.*, p. 462.

¹⁷ *Classic and Commercial*, Farrar, Strauss and Co., New York, 3rd Printing, 1955, p. 73.

¹⁸ *The American Novel*, in *Literary Opinion in America*, ed. by MORTON DAWEN ZABEL, Harper and Brothers, New York, rev. ed., 1951, pp. 163 e 164.

¹⁹ *Criticism of Criticism*, in *Prejudices: A Selection*, made by JAMES T. FARRELL, Vintage Books, New York, 1958, pp. 6 e 7.

Out of the desert of American fictioneering, so populous and yet so dreary, Dreiser stands up ...²⁰.

The effect of Mencken's criticism was startling to the young people who had been brought up in the Howells era ... Mencken had the temerity to put his foot through the genteel tradition, and it suddenly turned out that the spell no longer held. The cobwebs dropped away, and we were able to look out across the country and to see what was actually being produced in the way of interesting work... He had something that perhaps none of our literary men had ever had before him: an appetite for American print that was limitless and omnivorous²¹.

Nel 1936, recensendo la quarta edizione dell'*American Language*, Wilson ricordava l'opera di Mencken di vent'anni prima:

The publication of Mencken's *Book of Prefaces* in 1917, with its remarkable essay on Dreiser ... was one of the cardinal events for the new American literature... he was able to appreciate, and to stimulate in us a certain appetite for, the Americanism of Dreiser in all its rawness²².

Wilson — è chiaro — sottolinea l'importanza pratica dell'opera di Mencken: il suo metodo non è di per sé importante, quanto piuttosto un certo atteggiamento vitale, una gagliarda passionalità nel trattare di opere letterarie: in entrambe le ultime citazioni troviamo la parola 'appetite'. (E ancora a proposito di *The American Language*, nota: « he overindulges an appetite for paradox »). Mencken era un nuovo poderoso temperamento, un 'umore'; scrittore impetuoso ma nient'affatto casuale, i suoi amori e disdegni intellettuali gli ispiravano una secca e sarcastica ribalderia di linguaggio, capace di irosi lazzi, e anche *slap-stick*, e immaginose, virili scurrilità; linguaggio che era anche un modo di trattare la letteratura, di portare nella lettura, nell'intelligenza dell'opera letteraria una impetuosa cordialità di non inibite passioni.

Tuttavia, Wilson non tardò a intendere quanto diverso fosse il mondo morale di Mencken da quello cui egli aspirava. Nel 1926, in una rassegna della critica letteraria in America, notava:

²⁰ THEODORE DREISER, in *The Shock of Recognition*, ed. by EDMUND WILSON, Farrar, Straus and Cudahy, New York, 1955, p. 1160.

²¹ *The Shock of Recognition*, pp. 1155 e 1156.

²² *The Shores of Light*, p. 633.

The ideas ... behind Mencken's writing are neither many nor subtle and, even in his most serious productions, even in *The American Language*, he overindulges an appetite for paradox. But some strain of the musician and poet has made it possible for Mencken to turn these ideas into literature: it is precisely through the color and rhythm of a highly personal prose that Mencken's opinions have become so infectious²³.

Il dissenso tra Wilson e Mencken si manifestò specialmente nelle diverse idee che essi avevano dell'uomo e della società: Mencken amava infatti acconciarsi di un aggressivo e sdegnoso aristocraticismo, e clamorosamente professava il suo assoluto, sarcastico disdegno per l'uomo comune, negato all'intelligenza delle arti e delle lettere, e per la società democratica, intenta a lusingare la miseria morale e intellettuale dei cittadini. Wilson, radicale e poi new-dealista, ha a sdegno queste fantasie, che egli mette assieme ad altre inani cantafavole da letterati: « the cult of class conscious proletariat » di Dos Passos; l'anglocattolicesimo di Eliot; la « medieval Provence, where poor but accomplished troubadours enjoy the favour of noble ladies » di Ezra Pound:

In the case of H. L. Mencken, it is a sort of German university town, where people drink a great deal of beer and devour a great many books, and where they respect the local nobility²⁴.

Negli anni turbolenti che precedettero e seguirono la crisi economica, Wilson scrisse su Mencken parole dure e seccamente faziose. Nel 1929:

the effect of Mencken on his admirers is to make them wash their hands of social questions. Mencken has made it the fashion to speak of politics as an obscene farce²⁵.

E nel 1932:

Mencken and Nathan laughed at the broker, but they justified the system which produced him and they got along with him very well, provided he enjoyed George Moore and had pretensions to a taste in liquor²⁶.

²³ *op. cit.*, p. 235.

²⁴ *op. cit.*, p. 439.

²⁵ *op. cit.*, pp. 434-435.

²⁶ *op. cit.*, p. 493.

E tuttavia l'influenza di Mencken fu profonda e decisiva: ed anzi, in alcune delle ultime opere di Wilson — penso a *Europe without Baedeker* e a *A Piece of My Mind* — par di riconoscere in certo disdegnoso orgoglio aristocratico, e nell'aggressivo sarcasmo con cui tratta la vita politica americana, tracce dei sentimenti e delle idee di Mencken.

5. Fino alla crisi del 1929, o piuttosto fino alla pubblicazione, nel 1931, di *Axel's Castle*, la critica di Edmund Wilson si concentra essenzialmente in brevi documenti, recensioni che di rado hanno l'ambizione del saggio, appunti di lettura; queste pagine recano il segno di due concorrenti criteri critici: la sensibile adesione alle indicazioni del gusto, che impone una precisa ed elegante fedeltà al dato testuale — carattere destinato a rimanere costante nell'opera di Wilson; e la esigenza di definire il significato che un libro, un autore assumono nella storia di una cultura, la loro capacità di dar testimonianza, di illuminare problemi di una civiltà: donde il ricorso a impostazioni storicistiche ed a categorie proprie dell'indagine psicologica.

In quei primi documenti del suo lavoro critico — raccolti poi, nel 1952, in *Shores of Light* — Wilson si tiene fedele alla sua idea della critica: che è, semplicemente, che la critica debba giudicare; compito cui, a suo avviso, la critica americana tende a sottrarsi, con la eccezione di pochi nomi, tra i quali Mencken e Louis Untermeyer:

It is scarcely possible nowadays to tell the reviews from the advertising: both tend to convey the impression that masterpieces are being manufactured as regularly as new models of motor-cars²⁷.

Alla esigenza di dar giudizio estetico, si unisce l'altra, di collocare lo scrittore in un contesto storico e civile: compito, questo, che richiede una simpatia generosa, una discriminazione più acuta che non severa: giacché occorre saper riconoscere i segni dei tempi anche in prove non mature, in opere sbagliate. Di sè, Wilson dice:

He feels a certain human sympathy with all its manifestations [della

²⁷ *op. cit.*, p. 229.

nuova letteratura americana] even of those of which, artistically, he disapproves²⁸.

In questo modo, la definizione storica delimita il senso del discorso propriamente estetico, e ne stabilizza il significato.

In un saggio del 1928, *The Critic Who Does Not Exist*, Wilson dà alcune indicazioni, prevalentemente negative, sul compito e sulla dignità del critico. Non è compito del critico spiegare il contenuto di un libro, nè raccontare le emozioni in lui suscitate dalla lettura; nè dovrà far polemica contro o pro una certa idea della letteratura; e neppure dovrà aspirare alla enunciazione di giudizi assoluti, quasi egli fosse estraneo alle limitazioni, ai caratteri propri di una civiltà: al contrario, dovrà acquistare piena coscienza della propria collocazione storica, giacchè solo a questo modo potrà fornire agli scrittori suoi contemporanei l'ausilio di una sensibilità matura, integrata in una personalità lucida e consapevole; e dovrà verificare i suoi canoni applicandoli alla esperienza concreta della cultura, ai nuovi libri, eccellenti o buoni o mediocri — ai dibattiti, ai confronti con gli altri critici²⁹. Questo non è solo ideale strettamente letterario, ma più genericamente civile: Wilson propone una certa tecnica intellettuale, un modo di usare l'intelligenza.

La critica, dunque, auspica ad essere letteratura, e ad essere contemporanea; ma tende insieme alla lucidità impersonale della coscienza storica; il giudizio estetico è una sentenza del 'gusto': ma codesta sentenza ha senso solo in un contesto storico. Passionalità e consapevolezza: la critica nasce dalla perigliosa dialettica di questi termini.

Il primo, e in certa misura, l'unico libro di critica sistematica di Wilson, *Axel's Castle*, è una prova sperimentale di codeste tecniche, e della loro reciproca integrazione.

6. Il tema critico essenziale di *Axel's Castle* è il seguente: la cultura simbolista rappresenta un movimento non solo letterario; si tratta della specificazione letteraria di un fatto storicamente comples-

²⁸ *id.*, *id.*

²⁹ *op. cit.*, pp. 367-372.

so, che rappresenta, nel suo insieme, una rivolta filosofica, morale, politica, contro lo scientificismo meccanicistico dell'800. Questa tesi Whitehead aveva enunciato in *Science and the Modern World*, e Wilson l'accoglie perché soddisfa una sua esigenza fondamentale: dà al discorso critico una definita collocazione storica, ne definisce il significato, consente alla sua autonomia ma non al suo isolamento. Questo inquadramento consente a Wilson di definire ulteriormente quel che egli intenda per critica.

Negli anni in cui Wilson attendeva alla preparazione di *Axel's Castle*, governavano la critica americana le due opposte tendenze di H. L. Mencken e T. S. Eliot, e delle due loro riviste, *Mercury* e *Criterion*. Negli ultimi anni s'era fatta preponderante l'influenza del secondo, affidata in particolar modo alle brevi e asciutte note di letteratura: e la fortuna di questa critica aveva portato seco l'affermazione di nuovi canoni del gusto: i metafisici prendevano il posto dei romantici — Shelley, Byron; Dante e Dryden succedevano a Milton. La critica eliotiana aveva tolto di mezzo gli estremi residui della critica 'poetica',

the sort of criticism which, in dealing with poetry, attempts to reproduce its effect by having recourse to poetic prose³⁰,

ed a questa aveva sostituito l'apparente freddezza di una analisi distaccata, scientifica, che ricorreva al metodico confronto tra diversi autori, assolutamente presi, senza riguardo alla loro collocazione storica; Wilson ritiene che questo metodo, sebbene consenta nuovi e stimolanti confronti tra scrittori e modi stilistici apparentemente remoti, non possa portare in conclusione ad un certo e stabile sistema critico: «seems... to lead nowhere»³¹. Con questa precisa enunciazione, Wilson indica una esigenza critica che cercherà variamente di soddisfare senza mai pervenire ad una formulazione radicalmente nuova, capace di integrare giudizio storico ed estetico.

La teoria di Eliot si fondava su una certa idea della poesia, comune in parte a Paul Valéry, e già presentita e adombrata da Cole-

³⁰ *Axel's Castle*, Charles Scribner's Sons, New York, 1954, p. 115.

³¹ *op. cit.*, p. 123.

ridge e da Poe. Secondo codesta concezione, la poesia si differenzerebbe radicalmente da ogni altro genere letterario, e sarebbe per sua natura estranea, ostile alla commistione con qualsivoglia elemento vitale, pratico o concettuale; e dunque finirebbe per definirsi come oggetto affatto astratto. Questa idea misterica della poesia giustifica un atteggiamento critico, che pretende a scientifico rigore: la poesia è un oggetto, afferma Valéry, che vuol suscitare nel lettore un certo atteggiamento dell'animo, facendo ricorso a qualsivoglia mezzo verbale, al di fuori di ogni limitazione imposta dal senso logico. Analogamente,

Eliot believes that a work of art is not an oracular outpouring, but an object which has been constructed deliberately with the aim of producing a certain effect³².

Eliot tuttavia dissente da Valéry riconoscendo alla filosofia, al pensiero concettuale, la capacità di farsi poesia, o facendosi sensibile, come accade nella poesia dei metafisici, o tramutandosi in struttura, come accade in Dante; Eliot afferma a questo proposito che la forma originaria della filosofia non è di per sé poetica: per cui meglio riuscirà come poeta colui che si farà espositore di idee non proprie ma altrui, e quindi non pensate dallo scrittore direttamente in forma filosofica: come è il caso di Lucrezio.

La critica di Wilson a questa affermazione è la seguente: la poesia non è un tipo di discorso umano non confrontabile con alcuna altra forma letteraria, nè ha diritto ad alcuna particolare dignità; è, semplicemente, una tecnica espressiva, usata per l'innanzi in modo assai ampio, oggi utilizzata solo nella poesia lirica. Nè questo uso via via più specializzato vuol significare che

we are beginning to perceive for the first time the true, pure and exalted function of poetry: that is, simply, as Valéry says, to produce a « state » —as Eliot says, to afford a « superior amusement ». It is much more likely that for some reason or other, verse as a technique of literary expression is being abandoned by humanity altogether —perhaps because it is a more primitive, and hence a more barbarous technique than prose³³.

³² *op. cit.*, p. 117.

³³ *op. cit.*, p. 120.

Se la differenza tra poesia e prosa è puramente tecnica, e non qualitativa, andrà d'assai limitata l'importanza che i simbolisti attribuiscono alla suggestione dei suoni e delle immagini; e d'altrettanto sottolineata l'importanza del mondo delle idee, intese ed usate come tali.

L'affermazione, secondo cui il verso sarebbe una tecnica più «barbara» della prosa, non pare essere una avventurosa *boutade*, ma un concetto particolarmente caro al Wilson. Ne tratterà sistematicamente in un saggio incluso in *The Triple Thinkers: Is Verse a Dying Technique?*

What we mean by the words 'prose' and 'verse' are simply two different techniques of literary expression³⁴

ribadisce in questo saggio. E continua osservando che ciò che la letteratura ha oggi di più intenso, «the most beautifully composed»³⁵, è scritto

sometimes in verse technique, sometimes in prose technique, depending partly on the taste of the author, partly on the mere current fashion³⁶.

Nulla di più futile, afferma Wilson, che cercare di riportare entro le strutture metriche del passato forme letterarie ormai legate naturalmente ai ritmi soluti della prosa: basti per tutti l'esempio di Maxwell Anderson, che vanamente si provò a resuscitare l'uso drammatico del *blank verse*: «The old iambic pentameters have no longer any relation whatever to the tempo of our lives»³⁷. In conclusione, Wilson ritiene che il verso, ormai scisso definitivamente dalla musica strumentale cui un tempo s'accompagnava, difficile e non naturale a leggersi, sia destinato a perdere via via le antiche possibilità espressive: «the technique of prose today seems thus to be absorbing the technique of verse»³⁸.

³⁴ *The Triple Thinkers*, p. 22.

³⁵ *op. cit.*, p. 27.

³⁶ *op. cit.*, pp. 27-28.

³⁷ *op. cit.*, p. 32; cfr. anche *The Shorter of Light*, p. 679.

³⁸ *op. cit.*, p. 35.

Occorre appena rilevare come questa concezione della poesia introduca una distinzione fra tecnica — strumento generico, sorta di mera grammatica dell'espressione — e la concreta opera d'arte da intendere e giudicare: così che nell'analisi si insinua un elemento estraneo, non riducibile allo stile, alla qualità letteraria propria di una singola opera. E tuttavia, questo criterio, che non pare nè ben fondato nè cautamente enunciato, fu concretamente di grande utilità al lavoro critico di Edmund Wilson: in primo luogo, gli permise di vedere la storia letteraria al di fuori di ogni limitazione di generi, limitazione che era implicita nel discorso critico di Eliot e Valéry. Inoltre, gli permise di individuare e definire in un'opera letteraria grumi non risolti di tecniche letterarie non tramutate integralmente in stile: come s'è visto nelle osservazioni sul teatro di Maxwell Anderson. E tuttavia, con precipitazione razionalistica, da quella affermazione egli ha voluto 'dedurre' la storia della letteratura a venire. Il verso scompare. Perché? Perché è « barbaro »; ed è tale perchè antico. La scomparsa della versificazione fa dunque parte del processo di incivilimento. Ma che significa tecnica « barbarata »? Questo termine vuol giudicare il possibile rapporto tra materia e tecnica, o solamente la sua qualità astratta di strumento? Il termine « barbaro » implica un giudizio di valore? E se no, come pare, che utilità può avere per l'opera del critico? E se vuol designare, invece, un particolare nucleo emotivo, intrinsecamente legato a quella tecnica, che senso ha il confronto, ricorrente in Wilson, tra Virgilio e Flaubert, Dante e Flaubert, Sofocle e Dostoevsky? Possiamo citare Wilson, là dove, a proposito dell'idea simbolistica di poesia, nota:

It is only when we argue these matters that we become involved in absurdities. When we are reading, we appraise correctly⁸⁹.

7. Edmund Wilson rifiuta dunque una critica letteraria che non vada oltre la letteratura, « which does not lead to anything beyond itself ». S'è visto come egli abbia fatto ricorso ad una interpretazione di Whitehead per pervenire ad una integrazione della letteratura

⁸⁹ *op. cit.*, p. 28.

nella totalità di una esperienza storica. Ciò gli consente in primo luogo di riaffermare il naturale legame tra letteratura e pensiero concettuale. Tanto oltre porta Wilson l'affermazione di codesta parentela, da fare della letteratura un momento, una sorta di incarnazione, una traduzione emotiva di una idea, una dottrina:

The Romantic poet... with his turbid and opalescent language, his sympathies and passions which cause him to seem to merge with his surroundings, is the prophet of a new insight into nature: he is describing things as they really are; and a revolution in the imagery of poetry is in reality a revolution in metaphysics⁴⁰.

A questo si opporrà il naturalismo, che esemplifica il ritorno alle teorie meccanicistiche preromantiche, applicate non più alla fisica, ma alla biologia:

It was the effect of the theory of Evolution to reduce man from the heroic stature to which the Romantics had tried to exalt him, to the semblance of a helpless animal... Humanity was the accidental product of heredity and environment, and capable of being explained in terms of these. This doctrine in literature was called Naturalism, and it was put into practice by novelists like Zola⁴¹.

Integrando a questo modo un movimento letterario con altri movimenti e tendenze, filosofiche o scientifiche, Wilson restituiva alla letteratura una complessità, una densità di allusioni e significati che la legavano a tutta una situazione storica; ed insieme sottolineava come un linguaggio letterario avesse rilievo e significato non solo per quel che affermava, ma anche per quel che negava. Una letteratura veniva ad essere non già un 'oggetto assoluto', ma un sistema di risposte a tensioni e problemi, che giungevano contemporaneamente a coscienza in filosofia ed in politica, religione e scienza. Il simbolismo negava la letteratura documentaria, l'oratoria, il misticismo sensuale del romanticismo, la propaganda moralistica: affermava l'autonomia e l'integralità dell'individuo, la sua solitudine e la sua acre

⁴⁰ *Axel's Castle*, pp. 5-6.

⁴¹ *op. cit.*, p. 6.

dignità, la sua fantasia ed integrale compenetrazione col mondo sensibile. I simbolisti erano scrittori tecnicamente oscuri: ma si facevano chiari, se collocati in un più ampio contesto. « Where life is disorderly, the poets will express themselves in nonsense »⁴² aveva già detto di Properzio: intendendo che quel « nonsense » sarà l'autentico ordine, l'organizzazione, come è possibile in termini letterari, di una vita senza ordine.

Non pare che Wilson voglia fondare su codesta integrazione un sistema di giudizi di valore: quel che gli interessa, è rendere leggibile, intelligibile un testo letterario ricostruendo attorno alle pagine il sistema, la struttura storica e culturale che la giustifica e la regge.

8. Di idee radicali, incline a simpatie marxiste, Edmund Wilson in nessun caso fa ricorso a criteri ideologici, comunque acconciati, per dar giudizio di opere letterarie. *Axel's Castle* discute e giudica l'opera letteraria dei simbolisti, e di costoro non nasconde le idee politiche reazionarie, l'inclinazione a fantasie religiose, o magiche e mistiche; e tuttavia il libro è colmo di schietta e attenta simpatia per la severa coscienza artistica, il rigore intellettuale, l'orgoglio morale che giustificano la loro opera: e se quelle idee, come tali, non possono essere accette a Wilson, egli le tratta come indizi di una condizione della civiltà, proposte di soluzione da cui dissente, ma che valgono ad illuminare i problemi, le contraddizioni di una società, di una cultura. Esemplare di questo atteggiamento è il capitolo di *Axel's Castle* dedicato alla poesia di Yeats ed alla sua posizione filosofica.

La storia della poesia di Yeats si muove attorno ad un unico problema: il rapporto con la realtà. Prevale all'inizio una fantasia di fuga, d'evasione: è il tempo del 'fairyland'; lo sviluppo della poesia di Yeats è contrassegnato da una graduale rinuncia alla fantasia irrealistica: « the development of Yeats's later style seems to coincide with a disillusionement »⁴³.

⁴² *The Shores of Light*, p. 270.

⁴³ *Axel's Castle*, p. 29.

Ad un rinnovato rapporto con la realtà, corrisponderà una nuova idea della poesia:

But now, in the period inaugurated by « The Green Helmet » (published in 1912), the balance is to dip on the other side. In the frustration of early love, apparently, he has paid the price of escaping to fairyland, and the memory of it is bitter... he must face life's hard conditions. And the consciousness of inexorable limits has brought his art to a sharper focus ⁴⁴.

Il linguaggio di Yeats si fa più intenso e nitido; il verso « definite and hard » ⁴⁵: è la purezza, l'intensità dei classici. Ma a questo punto si presenta al critico un nuovo, più oscuro problema: Yeats presenta, in *A Vision*, quel che egli vuole sia considerata una filosofia: organica, macchinosa, e *shocking*. Perché Yeats aveva fatto ricorso a quelle oscure e grevi fantasie astrologiche? Wilson tratta con estrema cautela, senza mai respingere come aberrante, quella materia fantastica. Si tratta, ovviamente, di una fabbrica ingegnosa quanto irritante nei suoi termini letterali: ma in nessun caso priva di senso o inutile. È uno strumento di difesa, da utilizzare in certe particolari condizioni:

The modern poet... must create for himself a special personality, must maintain a state of mind, which shall shut out or remain indifferent to many aspects of the contemporary world ⁴⁶.

La filosofia di Yeats ha la sua giustificazione e la sua spiegazione in questi termini:

his mind is so comprehensive and so active that he has felt the need of constructing a system: and finding it impossible to admit the assumptions upon which most modern systems are based, he has had recourse to the only science which his position has allowed him to accept, the obsolete science of Astrology ⁴⁷.

⁴⁴ *op. cit.*, pp. 34-35.

⁴⁵ *op. cit.*, p. 35.

⁴⁶ *op. cit.*, p. 39.

⁴⁷ *op. cit.*, p. 47.

E Wilson riconosce che quelle fantasie hanno difeso e alimentato tutta la grande poesia di Yeats, e in nessun modo hanno oscurato il suo poderoso senso della realtà:

he is much addicted to these fantastic imaginings... he no doubt needs their support to enable him to sustain his rôle of great poet⁴⁸.

Queste osservazioni sulla poesia e sull'astrologia di Yeats possono riassumere l'ambizione critica, il senso di *Axel's Castle*: ricercare la particolare chiarezza di scrittori oscuri ed orgogliosi, indicare l'ordine necessario e illuminante di quei testi difficili, e soprattutto rivelare e difendere la qualità liberatrice, schiettamente rivoluzionaria, intimamente razionale di scrittori mistici, solipsisti, magici e 'reazionari'.

9. A sollecitare un allargamento negli interessi intellettuali di Wilson, a favorire la sperimentazione di nuove tecniche di analisi, idonee a intendere o ad illuminare nuovi aspetti della realtà, intervenne, nel 1929, la grande crisi degli Stati Uniti. Wilson dirigeva allora la sezione letteraria di *New Republic*, la rivista degli intellettuali 'liberals'. E specialmente su costoro la crisi agì come una sorta di rivelazione, insieme rovinosa e liberatrice:

The stock market crash was to count for us almost like a rending of the earth in preparation for the Day of Judgement. In my articles of the months just before it, I had often urged writers to acquaint themselves with 'the realities of our contemporary life', to apply themselves to 'the study of contemporary reality' etc. I myself had not exercised enough insight to realize that American 'prosperity' was an inflation that was due to burst⁴⁹.

L'aggravata tensione sociale, la palese irresponsabilità dei detentori del potere economico, il frequente ricorso alla violenza di stato contro le organizzazioni sindacali, avevano permesso a Wilson di prender coscienza di una sua idea della società, non istituzionale ma es-

⁴⁸ *op. cit.*, p. 59.

⁴⁹ *The Shares of Light*, p. 496.

senzialmente economica: e questa concezione lo oppose ad altri 'liberals' di *New Republic*, in primo luogo al direttore Herbert Croly:

it was one of the assumptions of his political thinking... that the class struggle should not, and in its true form did not, occur in the United States⁵⁰.

In conseguenza,

it was obvious that the *New Republic*, which was supposed to cover labor sympathetically, was falling down on this part of its program⁵¹.

La crisi fu per Wilson, e non per lui solo, una sorta di rivoluzione oggettiva, un sussulto geologico che poneva fine alla violenza irresponsabile di un'epoca; e quello sfacelo Wilson esaltò con tetro entusiasmo:

as conditions grew worse and worse and President Hoover, unable to grasp what had happened, made no effort to deal with the breakdown, a darkness seemed to descend. Yet, to the writers and artists of my generation who had grown up in the Big Business era and had always resented its barbarism, its crowding-out of everything they cared about, these years were not depressing but stimulating. One couldn't help being exhilarated at the sudden unexpected collapse of that stupid gigantic fraud. It gave us a new sense of freedom and it gave us a new sense of power to find ourselves still carrying on while the bankers, for a change, were taking a beating⁵².

E mentre l'economia liberista crollava, e vacillavano le stesse istituzioni politiche degli Stati Uniti,

we became more and more impressed by the achievements of the Soviet Union, which could boast that its industrial and financial problems were carefully studied by the government, and that it was able to avert such crises⁵³.

⁵⁰ *op. cit.*, p. 497.

⁵¹ *op. cit.*, p. 498.

⁵² *op. cit.*, pp. 498-499.

⁵³ *op. cit.*, p. 499.

Furono anni di inquietudini emotive, di facili fortune di religioni e pseudofilosofie; e si ebbero in quegli anni le prime fortune del movimento comunista tra gli intellettuali:

People did want faiths and churches badly, and though I am good at resisting churches, I caught a wave from the impulsion of the Marxist faith ⁵⁴.

10. La citazione ora riportata indica come lo stesso Wilson fosse consapevole di essere mosso ad interesse per il marxismo da esigenze irrazionali e mitologiche, mescolate ed allacciate ad altre affatto razionali e laiche. Si alimentava la interpretazione mitologica del marxismo del non mai concluso vagheggiamento d'una società mondata di ogni

class privilege based on birth and on difference of income; ... a society in which the superior development of some is not paid for by the exploitation, that is, the deliberate degradation of others — a society which will be homogeneous and cooperative as our commercial society is not, and directed, to the best of their ability, by the conscious creative minds of its members ⁵⁵.

A intendere il carattere del democraticismo wilsoniano è specialmente importante l'ultima proposizione, che in modo netto propone l'immagine di una società aristocraticamente retta dai migliori per fantasia e intelligenza. Conferma questa interpretazione del socialismo wilsoniano l'idealizzazione dell'Unione Sovietica e di Lenin come si mostrano nel diario del suo viaggio in Russia del 1935. In questi termini descrive la salma di Lenin nella tomba della Piazza Rossa:

the head in the tomb, with its high forehead, its straight nose, its pointed beard... its sensitive nostrils and eyelids, gives an impression in some ways strangely similar to that one gets from the supposed death-mask of Shakespeare. It is a beautiful face, of exquisite fineness; and — what surely proves its authenticity — it is profoundly aristocratic ⁵⁶.

⁵⁴ *op. cit.*, p. 496.

⁵⁵ *op. cit.*, pp. 742-743.

⁵⁶ *Red Black Blond and Olive*, W. H. Allen, London, 1956, p. 376.

Lenin è un illuminista, reso più efficiente nel suo lavoro intellettuale e pratico dalla possibilità di utilizzare il metodo di analisi storica del marxismo.

Il marxismo wilsoniano passa per fasi chiaramente definite: al tempo del viaggio in Russia Wilson ancora vede nell'esperimento sovietico lo sforzo di creare una società tutta umana, razionale, scientifica; ma poco dopo si vedrà costretto a denunciare il progressivo distacco dell'URSS dagli ideali umanistici del marxismo. Nel 1937 così scrive nel saggio *Marxism and Literature*:

Marxism in Russia for the moment has run itself into a blind alley — or rather, it has been put down a well. The Soviets seem hardly at the present time to have retained even the Marxist political culture, even in its cruder form — so that we are relieved from the authority of Russia as we are deprived of her inspiration⁵⁷.

Nello stesso tempo Wilson procedeva ad una attenta analisi delle dottrine e dei testi del marxismo, concludendo la sua opera di ripensamento con *To the Finland Station*, storia e analisi degli ideali socialisti e delle interpretazioni materialistiche della storia nell'800, da Michelet a Lenin. Wilson svolge in questa sua opera alcune critiche alla dottrina marxista, che avrà poi occasione di ribadire nelle opere successive. Queste critiche riguardano la sopravvivenza di atteggiamenti mistici nella filosofia solo imperfettamente materialistica di Marx ed Engels. In primo luogo, la Dialettica, e la sua incarnazione, la Storia: «The Dialectic ...is a religious myth, disencumbered of divine personality and tied up with the history of mankind»⁵⁸.

Nel *Postscript* che chiude la recente ristampa del diario del viaggio in Russia, in *Red Black Blond and Olive*, Wilson scrive:

I had not yet gone far enough into Marxism to have noticed the religious element that Marx and Engels had smuggled into their system, under the illusion that they were rejecting religion and stripped Hegel's dialectic of its idealistic associations. I had not recognized yet in the Marxist's

⁵⁷ *The Triple Thinkers*, p. 194.

⁵⁸ *To the Finland Station*, Doubleday & Co., Garden City, N.Y., 1953, p. 194.

apotheosis of 'History' the Providence of Protestantism or in the working of the 'Dialectic' the Calvinist's doctrine of Election⁵⁹.

Due ordini di valori, due vocazioni, indica Edmund Wilson come perenne patrimonio del marxismo: l'esigenza dell'analisi della società in termini di economia, l'idea materialistica dell'uomo e, nello stesso tempo, l'ideale d'una società informata da una rigorosa moralità egualitaria, e integralmente governata dall'intelligenza dell'uomo. Codesta commistione di valori eterogenei è carattere costante ed essenziale dell'atteggiamento intellettuale di Wilson.

11. Nel novembre del 1930 Edmund Wilson pubblicava su *New Republic* un articolo non firmato — *The Economic Interpretation of Wilder* — intervenendo nella polemica sorta per la pubblicazione, sulla stessa rivista, di un saggio di Michael Gold dedicato al romanziere americano. Gold era critico marxista: allora, uno dei pochissimi che a quella dottrina si rifacessero esplicitamente; uno dei pochi che nello scrivere critica tenessero presente un punto di vista chiaro e definito, anziché annotare, semplicemente, le varie e sconnesse idee suscitate dalla lettura distratta di un libro qualsiasi. Gold aveva tenuto nei confronti di Wilder un linguaggio « harsh and scurrilous »: l'aveva denunciato come scrittore di falso aristocraticismo, di pretestuoso spiritualismo, intento a lusingare le sciocche ambizioni intellettuali di una classe di *parvenus*, ansiosi di sentirsi autorizzati dalla propria squisitezza interiore a possedere i miliardi estorti ai lavoratori americani e stranieri⁶⁰. Wilson affermava che « in spite of the possible objections which might be made to the manner of Mr. Gold's essay, ...he has raised a fundamental issue and... there is a good deal to be said on his side »⁶¹.

Codesto 'issue' riguarda il rapporto tra una certa struttura sociale ed economica e l'arte, la letteratura che in quell'ambiente e per quell'ambiente viene prodotta. Wilson accoglie le linee generali di una interpretazione marxista della società, ma nei confronti del

⁵⁹ *Red Black Blond and Olive*, p. 496.

⁶⁰ Cf. *The Shores of Light*, p. 534.

⁶¹ *op. cit.*, p. 501.

lavoro artistico propone una correzione, il cui obiettivo è, chiaramente, di conservare l'autonomia dell'opera d'arte e della critica che ne definisce i valori:

there are groups which cut through the social classes, and these tend to have an independent existence. The writers make a group of their own; the painters make a group of their own; the scientists make a group. And each of these groups has its own tradition, its own craft and body of doctrine which has been brought down to the present by practitioners that have come from a variety of classes through a variety of different societies⁶².

Dunque il critico deve indagare «not only» il valore sociale di un'opera letteraria, ma anche la sua arte (*craft*).

Nel 1930, l'importanza della posizione marxista era determinata dal suo carattere non conformista: nel 1937, quando Wilson scrive l'articolo *Communist Criticism*, la posizione marxista non è più né singolare né rivoluzionaria. «...half that world has turned leftist»⁶³; ma quel che più importa, la natura stessa di quella critica è cambiata: «It is not merely a question of criticism written from a social point of view, or even of Marxist criticism; but of criticism dominated by the quarrels of Russian factional politics»⁶⁴.

Codesta critica non presenta alcun interesse intellettuale: denuncia semplicemente una condizione psicologica, una sorta di ipnotismo morale che ha per risultato di imporre o permettere una totale distorsione del compito del critico:

This tendency is also quite alien to the practice of Marx and Engels, who in general enjoyed art for what it was worth⁶⁵.

The man who tries to apply Marxist principles without real, understanding of literature is liable to go horribly wrong⁶⁶.

Ciò significa che Wilson ritiene infondata l'ambizione del marxismo di dar fondamento storico ai giudizi di valore:

⁶² *id.*, *id.*; cfr. anche *To the Finland Station*, p. 183.

⁶³ *The Shores of Light*, p. 643.

⁶⁴ *op. cit.*, p. 642.

⁶⁵ *op. cit.*, p. 647.

⁶⁶ *The Triple Thinkers*, p. 195.

Marxism by itself can tell us nothing whatever about the goodness or badness of a work of art. A man may be an excellent Marxist, but if he lacks imagination and taste he will be unable to make the choice between a good and an inferior book both of which are ideologically unexceptionable⁶⁷.

L'importanza di quest'ultima annotazione sta nel rilievo conferito a due qualità — *imagination* e *taste* — che di per sé non fanno riferimento ad un contesto storico: rifiutando in questi termini una critica di valore su fondamenta marxiste, Wilson pare sottolineare la prevalenza nell'atto critico di un momento di 'gusto', irrazionale e fantastico.

12. « Friedrich Engels — scrive Wilson in *Marxism and Literature* — ...says that Balzac with his reactionary opinions, is worth a thousand of Zola »⁶⁸:

Engels points out that Balzac himself was, or believed himself to be, a legitimist engaged in deploring the decline of high society; but that actually 'his irony is never more bitter, his satire never more trenchant, than when he is showing us these aristocrats... for whom he felt so profound a sympathy', and that 'the only men of whom he speaks with undissimulated admiration are his most determined political adversaries, the republican heroes of the Choître-Saint-Merri, the men who at that period (1830-36) truly represented the popular masses'⁶⁹.

Codesto tipo di analisi Wilson riprende e sviluppa in *The Politics of Flaubert*, che è del 1937. Flaubert, egli afferma, ha fatto della società il tema della sua opera (Wilson si riferisce essenzialmente a *L'Education sentimentale*): nei confronti di questo materiale egli ha un duplice atteggiamento: ad una consapevole scelta aristocratica si aggiunge una sorta di segreta ispirazione che potremmo dire socialista. La sua avversione alla volgarità del mondo borghese ha la stessa qualità morale, la medesima acutezza di intuizione, illuminata dall'odio, che si ritrova in Marx. La descrizione della rivoluzione del 1848 in *L'Education sentimentale*, nota Wilson, « paral-

⁶⁷ *op. cit.*, p. 194.

⁶⁸ *op. cit.*, p. 195.

⁶⁹ *id. id.*, l'originale di Engels è in inglese.

lens in ... striking a manner Marx's analysis of the same events in *The Eighteenth Brumaire of Louis Napoleon* »⁷⁰.

In tutto il saggio, la qualità artistica di Flaubert è presupposta: il compito dell'analisi non sarà tuttavia esteticamente irrilevante; essa varrà a mostrare l'ampiezza, l'intensità dell'interesse che Flaubert porta alla materia della sua arte. Illuminando i contrasti, le contraddizioni tra i diversi piani di coscienza dello scrittore, si definisce il carattere drammatico, tragico, di una testimonianza artistica. Questo concetto — che include una idea dialettica dell'ispirazione — riappare in un saggio su Shaw, *Bernard Shaw at Eighty*, che è insieme analisi dell'arte e delle idee shawiane:

One of the prime errors of recent radical criticism has been the assumption that great novels and plays must necessarily be written by people who have everything clear in their minds. People who have everything clear in their minds, who are not capable of identifying themselves, imaginatively with, who do not actually embody in themselves, contrary emotions and points of view, do not write novels or plays at all — do not, at any rate, write good ones. And — given genius — the more violent the contraries, the greater the works of art⁷¹.

L'indagine sui presupposti sociali di un'opera d'arte potrà dunque mettere in luce la contraddizione fondamentale che fa tutt'uno con l'ispirazione.

Per questa sua natura, l'analisi marxista può assistere direttamente l'artista nel suo lavoro. Sempre a proposito di Shaw, confrontato con Dickens, Wilson scrive:

In Shaw's case, the Marxist analysis, with which Dickens was not equipped, has helped him to the tighter organization which Dickens got from his complex plot⁷².

E crederà anche di poter definire « the final implication » di *Our Mutual Friend* di Dickens,

in the Marxist language — that the declassed representatives of the old professional upper classes may unite with the proletariat against the commercial middle class⁷³.

⁷⁰ *op. cit.*, p. 80.

⁷¹ *op. cit.*, p. 172.

⁷² *The Wound and the Bow*, p. 36.

⁷³ *op. cit.*, p. 81.

L'analisi marxista potrà dunque fornire elementi idonei alla chiarificazione del mondo ideologico d'uno scrittore, ed anche chiarire gli elementi d'una ispirazione: ma il problema dei valori viene toccato solo indirettamente. Esso è sempre affidato alla « emotional reaction » del critico.

13. S'è già visto come, durante la polemica con i critici 'umanisti', Wilson facesse ricorso ad una interpretazione freudiana della figura di Antigone per giustificare la lezione tradizionale del testo di Sofocle. Successivamente, Wilson fece non di rado ricorso a indicazioni psicanalitiche: ed in qualche caso su di esse cercò di fondare ricerche di ordine puramente letterario. Tuttavia, a differenza di quel che accadde per il Marxismo, mai Wilson si provò a svolgere una compiuta problematica psicanalitica applicata alla letteratura; ed anzi più che di psicanalisi, si potrebbe parlare di indagine psicologica integrata di elementi psicanalitici.

È importante chiarire in quale contesto Wilson collocasse questo apporto psicanalitico; la psicanalisi non rappresenta per lui un salto qualitativo nella storia delle tecniche di interpretazione della realtà; non è una rivelazione, né fornisce una *Weltanschauung* auto-sufficiente: ed in ciò Wilson si tiene vicino alla posizione propriamente freudiana; al contrario, è un metodo che ha un senso solo in una certa struttura storica. In questo senso, è possibile una confluenza di marxismo e psicanalisi: l'una e l'altro potranno fornire al critico l'ausilio di metodi subordinati: ed infatti Wilson ne tratterà simultaneamente in *The Historical Interpretation of Literature*, ed allo stesso modo giudica il rapporto tra questi due metodi di analisi ed il lavoro del critico letterario:

Another element of a different order has... since Marx's time been added to the historical study of the origins of works of literature. I mean the psychoanalysis of Freud. This appears as an extension of something which had already got well started before, which had figured even in Johnson's *Lives of the Poets*, and of which the great exponent had been Sainte-Beuve: the interpretation of works of literature in the light of the personalities behind them. But the Freudians made this interpretation more exact and more systematic⁷⁴.

⁷⁴ *The Triple Thinkers*, p. 251.

L'esatta descrizione della condizione psicologica d'uno scrittore, della dinamica delle sue emozioni, è di grande importanza per il critico che cerchi di studiare le fondamenta, la preistoria dell'opera d'arte:

the attitudes, the compulsions, the emotional 'patterns' that recur in the work of a writer are of great interest to the historical critic⁷⁵.

E così precisa come l'analisi psicologica si risolve in conclusione in una analisi storica:

These attitudes and patterns are embedded in the community and the historical moment, and they may indicate its ideals and its diseases as the cell shows the condition of the tissue⁷⁶.

In nessun modo, tuttavia, queste analisi, comunque combinate, potranno aspirare a fondare giudizi di valore:

The problems of comparative artistic value still remain after we have given attention to the Freudian psychological factor just as they do after we have given attention to the Marxist economic factor and to the racial and geographic factors⁷⁷.

14. Il lavoro critico in cui più nettamente Edmund Wilson si sia impegnato in una descrizione in termini freudiani di una personalità estetica, è il saggio *Morose Ben Jonson*, incluso nella seconda ampliata edizione di *The Triple Thinkers*:

Ben Jonson seems an obvious example of a psychological type which has been described by Freud and designated by a technical name, *anal erotic*... let me introduce it simply by quoting the accounts of it in a handbook of psychoanalysis... The three main characteristics of this type are... '(a) orderliness... in an overaccentuated form, pedantry; (b) parsimony, which may become avarice; (c) obstinacy, which may become defiance and perhaps also include irascibility and vindictiveness'⁷⁸.

Importa qui notare che le qualità psicologiche sopra indicate non vengono utilizzate per una interpretazione della figura umana di

⁷⁵ *id. id.*

⁷⁶ *id. id.*

⁷⁷ *op. cit.*, p. 252.

⁷⁸ *op. cit.*, p. 207.

Jonson, ma per una descrizione organica del suo modo di scrivere. «Pedantry» Jonson dimostra nella sua coazione a citare classici, a interpolare frammenti di autori greci e latini, quasi fossero «charms against failure»⁷⁹. E la sua cultura

is a form of hoarding; and allied to it is his habit of collecting words. He liked to get up the special jargons of the various trades and professions... Ben Jonson depends on the exhibition of stored-away knowledge to compel admiration by itself⁸⁰.

Questa struttura monomaniaca spiega la povertà e insieme la concentrazione di certi personaggi jonsoniani; la loro impotenza affettiva, e la demenziale devozione ad una qualche stortura della coscienza.

Come il marxismo, dunque, la psicoanalisi può essere utilizzata per porre in luce una occulta tensione drammatica. La vediamo appunto utilizzata in questo modo nel saggio *The Ambiguity of Henry James*. Discorrendo di *The Turn of the Screw*, egli propone una interpretazione che parve uno dei più felici esempi di applicazione delle teorie freudiane alla letteratura:

The theory is... that the governess who is made to tell the story is a neurotic case of sex repression, and that the ghosts are not real ghosts but hallucinations of the governess⁸¹.

Questa interpretazione permetterebbe, secondo Wilson, di inserire il racconto nella generale tematica jamesiana:

we find now that it is a variation on one of his familiar themes: the thwarted Anglo-Saxon spinster⁸².

A queste donne jamesiane, «not always emotionally perverted» ma sempre inibite e passive⁸³ corrispondono personaggi maschili che ne sono la controparte:

They have a way of missing out an emotional experience, either through timidity or prudence or through heroic renunciation⁸⁴.

⁷⁹ *id. id.*

⁸⁰ *op. cit.*, p. 208.

⁸¹ *op. cit.*, p. 89.

⁸² *op. cit.*, p. 95.

⁸³ *op. cit.*, p. 96.

⁸⁴ *id. id.*

Alla radice di queste figurazioni, ed in qualche misura di certe qualità astratte e di una inclinazione alla ripetizione — caratteri dello stile di James — Wilson vede una rinuncia, una impotenza dello stesso James; in tutta l'opera di James, afferma, è riconoscibile un « castration theme »⁸⁵. In un poscritto del 1948 Wilson nota un altro tema nevrotico, evidente in una parte dell'opera jamesiana, « which extends from *The Other House* through *The Sacred Fount* — ... the violation of innocence »⁸⁶.

Tensione sociale, conflitto psicologico, infelicità pratica possono ritrovarsi alla radice dell'ispirazione artistica: e questo appunto è il tema della raccolta di saggi che pubblicò nel 1941 col titolo *The Wound and the Bow*. In questo libro Wilson analizza l'opera di alcuni scrittori ricorrendo volta a volta a strumenti psicanalitici e marxistici. Nel saggio *Dickens: The Two Scrooges*, che è del 1940, chiaramente si definiscono i due criteri di ricerca. All'analisi della società in cui vive lo scrittore, si aggiunge l'analisi delle reazioni emotive con cui lo scrittore si difende dalla società; e viene così a definirsi chiaramente il rapporto tra psicologia e storia, tra psicologia ed economia: una società può venire descritta in termini di psicologia individuale, o in termini di strutture economiche: il legame tra i due aspetti della società è necessario e non casuale. La duplice indagine fornirà al critico la chiave semantica che gli renderà intelligibile l'oscuro e anche inconsapevole intreccio dei temi emotivi di un'opera letteraria.

La figura umana di Dickens è determinata da certe esperienze d'infanzia, traumi che turbarono la normale evoluzione del fanciullo: la miseria, la prigione per debiti per il padre, il tetro lavoro nella fabbrica di lucido. Queste esperienze lo hanno reso definitivamente estraneo, nemico alla società cui sarebbe stato suo destino appartenere. Nei confronti della società vittoriana, Dickens conserverà per tutta la vita una rancunosa tetraggine. Dopo aver riepilogato le vicende infantili di Dickens, Wilson commenta:

⁸⁵ *op. cit.*, p. 127, nota.

⁸⁶ *op. cit.*, p. 124.

All these circumstances are worth knowing and bearing in mind, because they help us to understand what Dickens was trying to say. He was less given to false moral attitudes or to fear of respectable opinion than most of the great Victorians; but... the meaning of Dickens' work has been obscured by that element of the conventional which Dickens himself never quite outgrew. It is necessary to see him as a man in order to appreciate him as an artist⁸⁷.

Wilson indica come temi segreti ma essenziali e costanti dell'opera di Dickens la violenza del criminale e la violenza del ribelle. I personaggi, già aveva notato Wilson a proposito di James⁸⁸, rappresentano la drammatizzazione del mondo interiore dello scrittore. Ciò è evidente in Dickens, pronto a tradurre in figurazioni tetre e deformi i disordini e le angosce del suo spirito: « he identified himself readily with the thief, and even more readily with the murderer »⁸⁹. In *Barnaby Rudge*, osserva Wilson, ci troviamo di fronte ad una fantasia indubitabilmente sadica: ed il suo culmine è la figura del carnefice, insieme diligente funzionario e omicida per consenso della legge, pronto ad unirsi ai rivoltosi e pronto a giustiziarli, e destinato lui stesso a finire sul patibolo. Non ci stupiremo, a questo punto, di veder paragonato Dickens a Dostoevsky, l'uno e l'altro mossi e ispirati da un profondo, ineliminabile « social maladjustment », che alimenta e giustifica una vocazione drammatica torva, impetuosa e talora ingovernabile.

Dickens, conclude Wilson, è un instabile emotivo, vittima, come Scrooge, di un ciclo maniaco-depressivo: e la sua qualità drammatica si alimenta direttamente di quella instabilità. Esaspera questa impermanenza il non risolto rancore contro la società: avversione che da infantile terrore evolve in repugnanza morale, disgusto per le sue grette virtù e l'intima brutalità. Tutta una serie di personaggi — Pecksniff, Dombey, Murdstone — esemplifica « an indictment against a specific society: the self-important and moralizing middle class »⁹⁰, priva di autonomia interiore, di spontaneità,

⁸⁷ *The Wound and the Bow*, p. 9.

⁸⁸ *cf. The Triple Thinkers*, p. 123.

⁸⁹ *The Wound and the Bow*, p. 16.

⁹⁰ *op. cit.*, p. 30.

di gioia. In questa sua avversione, nota Wilson, Dickens concordava inconsapevolmente con l'analisi che di quella medesima società avevano dato Engels e Marx.

Il metodo, così come si delinea nel citato saggio su Dickens, ed in quello che lo segue nel medesimo libro, *The Kipling That Nobody Read*, e che già era stato utilizzato in *A. E. Housman*, incluso in *The Triple Thinkers*, potrebbe così definirsi: ricerca di una tematica psicologica, tale da essere formulabile sia in termini storici, sociali, che in termini affatto individuali e privati; organizzazione della lettura dei testi attorno a questa tematica, così da illuminare non solo quel che nell'opera è compiuto ed espresso, ma anche le segrete tensioni, la occulta scelta vitale che ispira e determina l'autore all'elezione di una determinata materia, alla elaborazione di uno stile e di un linguaggio. Se pur non voglia, questa, esser critica estetica, indica pur sempre, e in modo esplicito, un metodo di lettura, individua le costanti intorno alle quali articolare la lettura e dispone la materia così da permettere il giudizio conclusivo.

15. Seguendo la storia del lavoro critico wilsoniano, s'è visto come questo abbia avuto per obiettivo la formulazione di un giudizio critico integrato in una interpretazione storica dell'opera letteraria. Questa integrazione può attuarsi attraverso la critica stilistica ed ideologica di una scuola letteraria (*Axel's Castle*) o la definizione di una civiltà nei suoi termini letterari e critici — è l'obiettivo dell'antologia *The Shock of Recognition* — o, infine, attraverso l'indagine psicologica e sociale. Ci si può chiedere ora in qual modo avvenga nel pensiero di Wilson la confluenza di queste tecniche eterogenee, quale unitaria idea della letteratura possa in sé raccogliere i diversi metodi di lettura.

Quel che sia letteratura Wilson dice sovente nella sua opera, in termini variamente adattati al contesto in cui si collocano, ma il cui senso fondamentale è sostanzialmente uno solo: ed è questo, crediamo, il tema essenziale di tutto il lavoro di Wilson. Secondo questa concezione, la letteratura, come la scienza, come ogni forma di attività teorica, è una tecnica che ha per obiettivo la creazione di

un ordine intelligibile dove è il disordine, l'imprevedibilità, la minaccia dell'esistenza, della realtà. La letteratura è uno schema — *pattern* è la parola che costantemente ritorna nelle pagine di Wilson: a questo schema va piegata la realtà per renderla misurabile, comprensibile, maneggiabile. Nel 1927, in uno dei saggi più sottili e inquietanti fra quanti ne raccolse poi in *Shores of Light, A Preface to Persius*, così scriveva:

That was the paradox of literature: provoked only by the anomalies of reality, by its discord, its chaos, its pain, it attempted, from poetry to metaphysics, to impose on that chaos some order, to find some resolution for that discord, to render the pain acceptable — to strike some permanent mark of the mind on the mysterious flux of experience which escapes beneath our hand⁹¹.

Nel saggio *The Historical Interpretation of Literature*, enuncia in termini più generali il medesimo tema:

In my view, all our intellectual activity, in whatever field it takes place, is an attempt to give a meaning to our experience—that is to make life more practicable; for understanding things we make it easier to survive and get around among them... The kinship, from this point of view, of the purposes of science and art appears very clearly the case of the Greeks, because not only do both Euclid and Sophocles satisfy us by making patterns, but they make much the same kind of patterns⁹².

E ancora:

A lyric gives us nothing but a pattern imposed on the expression of a feeling; but this pattern of metrical quantities and of consonants and vowels that balance has the effect of reducing the feeling, however unruly or painful it may seem when we experience it in the course of our lives, to something orderly, symmetrical and pleasing... the discord has been resolved, the anomaly subjected to discipline⁹³.

Nell'ultimo saggio di *The Wound and the Bow*, nell'analisi del *Filottete* sofocleo si esprime il medesimo pensiero, tradotto in termini psicanalitici. «The conception of superior strength» afferma Wilson, è «inseparable from disability»⁹⁴. Alla radice del la-

⁹¹ *The Shores of Light*, p. 271.

⁹² *The Triple Thinkers*, pp. 253-254.

⁹³ *op. cit.*, p. 254.

⁹⁴ *The Wound and the Bow*, p. 287.

voro intellettuale e pertanto anche dell'arte sta una «ferita», una condizione di sofferenza non risolvibile. Nasce da quella ferita, si nutre di quella sofferenza la vocazione a capire, a chiarire, a possedere intellettualmente la propria esperienza. Il *Filottete* egli interpreta come segue:

The victim of a malodorous disease which renders him abhorrent to society and periodically degrades him and makes him helpless is also the master of a superhuman art which everybody has to respect and which the normal man finds he needs⁹⁵.

All'artista, come al filosofo o allo scienziato tocca in sorte, oltre ad una più acuta coscienza della miseria umana, una ulteriore, privata sventura, una anomalia, che lo spinge alla solitudine e lo fa insieme capace di trovare le parole per un più intenso e significativo dialogo umano. La chiarezza, la salute dell'intelligenza nascono da una materia torbida e malata, di per sé inidonea ad esistere.

La letteratura acquista dunque senso e valore nell'ambito di una concezione tragica: essa non è un divertimento, né il suo obiettivo è di offrire un 'piacere'; ha per compito di rendere possibile l'esistenza dove più torva ed aggressiva è la minaccia di un radicale disordine; in qualche modo, il razionalista Wilson conferisce alla letteratura un compito magico; ma di magia tutta umana e terrestre, 'naturale', tanto più nobile ed eroica per la faticosa inadeguatezza con cui affronta un così grave compito.

Spetterà al critico il compito di accertare e definire la particolare chiarezza, la qualità ordinativa che è il segno dell'opera d'arte. E quale debba essere il criterio che ispira l'opera del critico, l'indizio che lo avverte della autenticità di un'opera letteraria, già si è detto: la sensazione che

we have been cured of some ache of disorder, relieved of some oppressive burden of uncomprehended events. This relief that brings the sense of power, and, with the sense of power, joy, is the positive emotion which tells us that we have encountered a first-rate piece of literature⁹⁶.

GIORGIO MANGANELLI

⁹⁵ *op. cit.*, p. 294.

⁹⁶ *The Triple Thinkers*, p. 255.

PAVESE E L'AMERICA

In una recensione di alcuni anni fa¹ mi proponevo di esaminare, senza perdere di vista la natura di mito letterario che la letteratura americana ebbe in parte per Pavese, i risultati critici dei suoi saggi di letteratura americana, indicando l'occasionale acutezza di giudizio, ma anche il carattere piuttosto affrettato ed entusiastico, e le frequenti miopie, sviste e manchevolezze di quelle « conquiste » di un nuovo territorio culturale fatte un po' alla garibaldina, senza una precedente esplorazione del terreno in profondità. Mi premeva non tanto di mettere in guardia chi credesse di trovare nella raccolta di quegli scritti una storia letteraria o una serie di studi filologicamente in regola, quanto di riscontrare fino a che punto i difetti del Pavese « critico » potessero illuminare la sua natura ed evoluzione di scrittore. È ormai ben noto che Pavese cercava, negli autori americani, dal Whitman amore suo giovanile a Melville ai moderni, degli stimoli e delle conferme per una poetica che rinnovasse la nostra tanta civiltà letteraria, e quindi era portato a leggere in quegli autori se stesso, e a metterne in risalto tutto ciò che coincidesse coi suoi bisogni istintivi e col suo programma, sempre più chiaro, di sviluppo di una tradizione autoctona. Ciò può spiegare le sue scelte decise, le sue intemperanze e distrazioni, nonché le assenze cospicue nel suo panorama americano di uomini fondamentali, come Hawthorne, James, Eliot ed altri; che forse non gli vennero a tempo debito tra le mani, o che egli giudicò, per ragioni che non è difficile intuire, e comunque erroneamente, poco interessanti per i suoi fini. Si può capire perché i libri che leggeva gli si cambiassero tra le mani, mentre egli acquistava maggiore consapevolezza e maturità di vedute, e si dava in parte a correggere gli eccessi e le giovanili saccenterie del « periodo eroico ». Ma si può anche capire come i motivi e i modi di quella letteratura, che era

¹ C. PAVESE, *La letteratura americana e altri saggi*, in *Belfagor*, VI, 1952, pp. 710-17. Cfr. anche l'introduzione di I. Calvino al volume (1951).

stata l'esperienza più vivida del suo periodo formativo, dovessero restare come tanti fili inseriti inestricabilmente nel tessuto di tutta la sua futura teoria e pratica di poeta. Come avviene infatti per le lezioni tecniche (moventi narrative, tagli di struttura, dialogo ecc.) assorbite durante il suo penetrante lavoro di interprete-traduttore.

Estendiamo dunque a Pavese stesso la definizione che egli dette della breve *Storia della letteratura americana* di Vittorini, « una storia letteraria vista da un poeta come storia della propria poetica », solo tenendo presente che Pavese procede per incontri, per « saggi », e in certo senso rovesciando l'ordine cronologico, dai moderni ai classici, da Anderson a Melville. Resta da precisare, di questa sua « poetica americana », la natura, lo sviluppo, e la posizione che viene ad assumere in rapporto alla poetica matura del Pavese e alla sua opera poetica. Un intelligente tentativo in questo senso è stato fatto da Richard H. Chase nel numero 3 di questi *Studi Americani* (1957), e io sono d'accordo con quella che mi pare la sua idea centrale, che cioè la letteratura americana fu per Pavese un forte stimolo iniziale ad istituire una teoria e pratica poetica, le quali tuttavia affondavano radici in un terreno autoctono e si sarebbero sviluppate nell'ambito di una tradizione, di un pensiero sostanzialmente romantico-europeo. Questo concetto della posizione integrante ma non esauriente della poetica americana di Pavese mi sembra una giusta intuizione del Chase, però non mi pare che egli abbia saputo capire veramente la natura di questa poetica come apertura, verso l'esterno e verso l'interno, della cultura italiana del ventennio 1920-1940; né l'articolazione di essa in una triade di « realtà, mito e ritmo » mi riesce chiara e accettabile, e questo perché il Chase, forse, non si è preoccupato abbastanza di determinare il vero senso di quei termini nell'accezione pavesiana. Donde la conclusione, a mio avviso profondamente errata, che il Pavese abbia risentito massimamente di un influsso più o meno inconscio del « romanzo psicologico » alla Proust-Joyce, mentre l'influsso americano resterebbe sostanzialmente « tecnico » e non avrebbe trovato una profonda corrispondenza nel suo sentimento. Anche qui si trattava di definire con maggiore esattezza questo « influsso americano », e riconosciamo che ciò era ben difficile a un critico che non partisse dal punto

di vista italiano dello stesso Pavese, e che quindi inevitabilmente fosse portato a travisare la coerenza interna, che mi pare innegabile, del Pavese critico-poeta, e quella per così dire dolente armonia del conflitto che c'è nello scrittore tra lavoro ideologico e sensibilità estetica, da lui così gelosamente difesa.

Pavese compie il grosso della sua attività di presentatore e traduttore degli americani negli anni 1930-34: Whitman e Lewis nel 1930, Anderson e Masters nel 1931, ancora Anderson, il Melville di *Moby Dick* e O. Henry nel 1932, Dos Passos, Dreiser e ancora Whitman nel 1933, Lewis e Faulkner nel 1934, questi sono i maggiori incontri, che danno per risultato varie belle traduzioni e degli scritti che, come vide giustamente Calvino, sono spesso delle battaglie polemiche contro la critica positivista, fondate su una inquieta base crociana e in fin dei conti sproporzionate ai risultati critici che si raggiungono. Appartengono al periodo «entusiastico» della scoperta americana di Pavese, e ci interessano massimamente perché da quelle letture estrose ed egocentriche vengono portati a sbocciare i primi punti fermi della poetica del piemontese. Il «linguaggio rustico-universale» degli americani s'innesta, dirà una nota del *Diario*², sulla classicità dannunziana dei «tempi arcaici», lo stacca dal clima delle poesie giovanili del 1927 con la loro «sbrodolata e napoletana ingenuità»³, e fa sfociare i suoi tentativi pre-poetici nella faticosa elaborazione delle poesie di *Lavorare stanca*. Il libro, come sappiamo, voleva essere un canzoniere lirico-narrativo, composto di meditazioni sui temi dell'essere e del poetare e di «discorsi con villani, operai, sabbiatori, prostitute, carcerati, ragazzotti», la cui unità, calcolata e tentata a lungo, si fondava sulla costituzione di «una persona spirituale» in sviluppo. Insomma, mi pare che Pavese volesse ritentare l'impresa di Whitman, evitandone i difetti grazie al suo senso classico e alle sue capacità di discriminazione crociana. E la lunga vicenda di dubbi, di entusiasmi e di scoramenti, di teorizzamenti e di nausee fa vedere con che passione egli si fosse buttato in quest'impresa, che in certi momenti egli si sarà

² 3 giugno 1943.

³ 20 aprile 1936.

proposto veramente come l'impresa di tutta una vita. E già qui bisogna dire che non si trattava di una imitazione o di un «influsso tecnico», quanto di una «presenza» di Whitman, nel significato che il Curtius dà al termine⁴; e che la impresa fallita di *Lavorare stanca* è la prima prova dell'ampio concetto di una cultura e tradizione occidentale che Pavese ha in comune con gli scrittori maggiori del nostro tempo.

Seguì, dopo il 1934, quel periodo di disinteresse per la cultura americana di cui parla il diario dell'11 ottobre 1935. Tuttavia la parte del Diario intitolata «Secretum Professionale» (ottobre '35-febbraio '36) agita problemi di poetica e di linguaggio già posti nei saggi americani del primo periodo, che ora cominciano a maturare al calore di letture nuove (soprattutto, dirci, di Baudelaire e di Shakespeare e della sua critica recente, quella che scopre nei drammi la dimensione della *imagery*). Quindi con maggiore maturità si riapre, nel 1940, l'attività di americanista, proprio mentre Pavese scrive i primi libri di narrativa sotto il «rozzo magistero» degli americani: Cain, Caldwell, Anderson, Dreiser, la cui lezione agisce in funzione di rottura della tradizione italiana della prosa d'arte. Si tratta indubbiamente di un esperimento calcolato e per nulla entusiastico, tanto che negli stessi anni Pavese tenta, in *Carcere* e ne *La spiaggia*, stili diversi dal «neorealismo all'americana», e nello stesso tempo comincia a meditare su una nuova forma narrativa dalla base e struttura ritmiche, e a ricercarne l'aggancio alla tradizione occidentale (v. il Diario al 5 nov. 1938). In questa nuova fase Pavese commenta e traduce Gertrude Stein (1938 e 1940) e Melville (1940-1), e scrive gli ultimi suoi articoli sugli americani (sul Masters, sul Matthiessen, su Anderson), articoli caratterizzati da un accentuato distacco critico e da una maggiore consapevolezza del passato e della complessità della cultura nordamericana, che ora viene inserita, a cominciare dai grandi romantici, nel quadro più ampio di una cultura occidentale. Nel Matthiessen poi egli trova ampie concordanze con la sua idea della poesia come trasposizione di un

⁴ V. il cap. 10, «La Littérature Européenne», in E. R. CURTIUS, *La littérature européenne et le moyen âge latin*, trad. J. Bréjoux, Parigi 1956.

momento irrazionale su un piano razionale e comunitario. I brevi saggi del 1947, «Richard Wright» e «Ieri e oggi», sono gli scritti d'addio del Pavese americanista sulle soglie della maggiore fase creativa. Egli tenterà infine più di una volta (soprattutto in «L'influsso degli eventi» del 1946 e nella «Intervista alla radio» del 1950) di fare un bilancio consuntivo della sua esperienza americana, che fosse nello stesso tempo una rivendicazione della propria autonomia e coerenza di poeta colto, lettore e traduttore degli americani ma anche degli inglesi⁵, e impegnato fin dall'inizio in problemi spirituali e letterari che erano fundamentalmente italiani ed europei. Prima ancora che nei saggi di poetica e di politica culturale⁶, nel segreto del diario a cominciare dal '36 egli va elaborando, per frammenti e intuizioni, una poetica i cui pilastri sono le grandi tappe della cultura occidentale. Gli spunti iniziali di poetica, legati al primato leggendario dell'America, assumono una posizione relativa in seno a una poetica in cui si afferma il primato di un filone fantastico che va dalle fiabe preistoriche a Thomas Mann; e che è nello stesso tempo uno sforzo, da parte di Pavese, di inserire la sua realtà piemontese (che l'esperienza americana ha aiutato a scoprire come il verismo francese aiutò il Verga a trovare la sua realtà) nel vortice più vivo della cultura mondiale. La stessa posizione relativa assume la lezione tecnica della narrativa americana (assimilata attraverso l'elaborazione di uno «stile di traduttore» che è già abbastanza complesso), come componente di un complesso stilistico-strutturale dalle molte radici, in continua crescita, troncato dalla morte.

* * *

Da Anderson a Melville, come abbiamo detto, gli incontri americani di Pavese accompagnano lo sviluppo della sua poetica dal realismo regionale al «mito». Il 5 marzo 1948 egli traccia nel diario una rapida e quasi poundiana geografia culturale dell'Italia, dividendo in centro ed estremità: «La scuola romana... ha inventato

⁵ V. i saggi su Defoe, Dickens, Conrad, Stevenson (1938-50).

⁶ I primi, raccolti nella sez. *Il mito di La lett. amer.* cit., cominciano nel 1943. I secondi, raccolti nella sez. *Letteratura e società*, cominciano nel 1945.

un'arte riflessa, di tipo alessandrino, il gusto di rifare uno stile, una tecnica, un mondo, che fanno data e risaltano l'intelligenza e il non impegno. Longanesi e « Omnibus », Cecchi e Praz, Cardarelli e Bacchelli, Moravia e Morante, Esterni, Landolfi e Piovene. Fu in sostanza... ciò che nacque di vivo e vero — di cinico — nel periodo fascista. Sfuggono gli estremi, Sicilia e Piemonte, che fascisti non furono e s'imbarbarirono e scoprirono oltremare, Vittorini e Pavese ». Qui in forma dommatica è riassunto il senso della scoperta dell'America, patria ideale, terra dove « batté per una generazione il polso letterario del mondo », quella scoperta di cui troviamo la documentazione diremmo classica in alcune pagine dei saggi « Ieri e oggi » e « L'influsso degli eventi », come in altre pagine di Pintor e di Vittorini. Nel saggio su Whitman del 1933 Pavese fa una significativa contrapposizione fra l'artista romantico-europeo e l'artista americano. Il suo animo classico (e la sua natura di onesto lavoratore di provincia) reagivano contro il romanticismo « ombroso, nevrotico, futile » e il raffinato intellettualismo dell'arte del ventennio⁷. Gli pareva che la colpa risalisse in parte alla stessa profonda natura dell'artista romantico-europeo, il quale, incapace di affrontare la realtà, « la nega per sostituirla con una realtà fantastica magari più significativa »; mentre l'artista americano, indenne da ogni intossicazione culturale o malattia di civiltà, guarderebbe con occhi vergini a una realtà sulla cui profonda natura egli vuole « far presa », per esprimerla insieme e modificarla. Era da un lato il senso misterioso della natura e dall'altro il forte e totale impegno etico (indubbiamente tipici della maggiore poesia americana) che colpivano il giovane Pavese e l'aiutavano a precisare il proprio programma. Certo egli leggeva all'inizio, nella letteratura americana, non solo una dimensione di eticità e di anti-evasione, ma anche un fascinioso primitivismo, una sana barbarie anti-letteraria e anti-intellettualistica che gli pareva mancassero nella tradizione europea. In seguito, superato il periodo dell'entusiasmo, egli capì quali ampie radici culturali e

⁷ Si ricordi però che il saggio « Due poetiche » del 1950 mostra come Pavese sapesse apprezzare le voci genuine e schiette di quegli anni, come egli insomma non segnasse una frattura nella tradizione italiana.

letterarie avesse quell'arte americana, e d'altra parte quel suo incanto elementare del primitivo-selvaggio maturò in una intuizione del momento irrazionale della coscienza e dell'arte, di cui egli rintracciava la continuità dai primordi a oggi.

L'origine del termine « realtà » (in cui non vedo nulla di oscuro e problematico) è dunque chiara in Pavese. Il suo « desiderio di realtà » era il desiderio perfettamente legittimo di togliersi gli occhiali fascisti, di ritrovare un contatto genuino con le cose e di parlare con libertà e freschezza, rivivificando il linguaggio letterario con l'apporto della parlata e dei dialetti. Lontano dalle parate fasciste e dall'accentramento « imperiale » egli andava in cerca di ciò che conosceva meglio e aveva nel sangue, la vita torinese della gioventù e la campagna piemontese dell'infanzia, il terreno e il tempo delle prime scoperte e dei sensi misteriosi della vita, il tempo delle verità assolute. Gli pareva che Anderson e gli altri seguissero lo stesso cammino. Naturalmente, come ogni poeta, egli cercherà poi di approfondire questa sua « realtà », questo suo mondo, e qui lo soccorreranno Shakespeare con le sue immagini e i suoi mondi di immagini, Melville col suo scavo mitico e metafisico del concreto, le audacie espressive di Whitman. Cosciente e quasi smarrito dalla ricchezza di rapporti possibili, di « presenze » classiche e moderne che possono interferire con la letteratura di oggi, Pavese si stabilisce i propri parnasi: i grandi greci, Dante, Shakespeare e gli elisabettiani, più tardi anche Dostoevskj. Questi sono gli « olimpici », i fecondi creatori di mondi oggettivi, che egli distinguerà dai lirici. Ma egli è anche cosciente di appartenere a questa seconda e minore categoria⁸, e già nel « Secretum Professionale » intende evitare lo spreco e la dispersione, stabilirsi una propria provincia poetica; il che vuole anche dire inserirsi in una delle linee della tradizione, e agganciare a questa una propria forma. Ormai l'aiuto degli americani può essere solo laterale e indiretto, egli non vede più quelle opere su un piano assoluto ma bensì relativo e storico, come un elemento della dialettica interna

⁸ V. il pensiero del 15 maggio 1944, che gli iniziatori del romanzo italiano, « i cercatori disperati di una prosa narrante », da Alfieri a Leopardi a Foscolo fino al culmine del Manzoni, sono dei lirici.

della cultura occidentale. Il 5 novembre 1938 egli registra nel diario un tentativo importante di visione culturale panoramica. Gli preme rintracciare l'origine europea del linguaggio narrativo «naturalistico» o «neorealistico» dei romanzieri americani moderni («lo stile che esprime ma non spiega»). Ebbene egli la vede nella distruzione del modello di prosa logico-umanistica (l'ideale prosa di Leopardi e Stendhal), ad opera dei veristi ottocenteschi (Dickens, Maupassant, Dostoevskij, Tolstoj)⁹. A questa feconda distruzione segue una naturale reazione, iniziata dal movimento che egli chiama «anti-verismo» (e fa i nomi di D'Annunzio, Proust, Joyce, e, soprattutto importante per gli italiani, il Verga). Sull'antiverismo si inserisce in fine il ritrovamento in corso di «uno stile vivente e ritmico, che par suscitare i suoi pensieri esprimendoli», cioè, in cui il giudizio e la meditazione sono impliciti all'immagine e al ritmo. Quale sia questo ideale di stile non possiamo che giudicarlo dalle stesse opere tarde e certo più significative di Pavese (Dai *Dialoghi* del 1945 alla *Luna e i falò* del 1949), e dalle ricerche e saggi di definizione sparsi negli scritti di poetica e nel diario. Ma anticipando, diremo che Pavese si rifarà se pure inconsciamente a Proust? Oppure a Joyce, o alla Stein o alla Woolf? O infine a Verga? Qui cade a punto ricordare l'importante pagina scritta da Vittorini nel 1929¹⁰, dove, avendo parlato dell'incontro dei giovani con la grande tradizione europea e dei maestri fulmineamente riconosciuti (Proust, Gide, Joyce, Verga, e possiamo aggiungere l'Ottocento di Stendhal, di Melville, di Dostoevskij) egli finisce col concludere che quei giovani non furono scolari di nessuno: «L'aura che respiriamo è di scambio e di corrispondenze. Contemporaneamente l'Europa e Leopardi sono serviti alla nostra educazione letteraria...».

Questo è di sicuro il senso da dare agli incontri letterari registrati nel diario di Pavese. In realtà dovremmo parlare non di scoperta dell'America ma di scoperta della cultura occidentale. Si segua

⁹ Per Tolstoj si tenga presente il giudizio del 13 luglio 1944: «C'è in *Guerra e Pace* ogni cosa insopportabile che l'800 ha prodotto. Ne manca una delle buone, il demonismo».

¹⁰ V. pp. 9-11 di *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani 1957.

il diario per alcune pagine: nel 1937 Pavese cerca lumi in Stendhal¹¹, e medita sulle «origini autobiografiche del romanzo oggettivo in Cellini e Defoe»¹², e nel nome di Dostoevskij respinge la falsa oggettività di Flaubert; nel 1938 lo colpisce la grandezza del Vico, «quel carnale senso che la poesia nasce da tutta la vita storica: inseparabile da religione, politica, economia, popolarosamente vissuta da tutto un popolo»¹³, e la lettura del Vico sfocia, prima che nelle «ricerche di etnologia», nello studio dei narratori italiani primitivi col loro simbolismo costruttivo¹⁴; attraverso gli incontri registrati nel 1939, Stendhal, Baudelaire, Proust, Dante, gli Stilnovisti, Shakespeare, egli ritorna nel 1940 al suo Melville, ora subito associato a Dostoevskij, posto cioè coi grandi distruttori del modulo prosastico umanistico-logico; dello stesso anno sono gli acutissimi commenti agli elisabettiani, le critiche all'astratta costruzione espressionistica di Dos Passos, le meditazioni sui temi foscولiani dei dialetti e della lingua letteraria. Nel 1941, dopo le riflessioni sull'ironia romantica, definita poi come il vedere un'esperienza «come un'ingenuità infantile», e dopo le letture di Rousseau, Beguin, Marcel Raymond, Alain, si precisa in una nota dell'11 settembre il nuovo suo ideale narrativo: «narrazione come disegno autonomo di eventi», struttura ironica fondata sul ritmo, modo di esprimere degli avvenimenti, cose e persone la cadenza vitale, che sarà poi come vedremo il profondo cuore irrazionale, ciò che Pavese chiamerà «selvaggio», «mito» e «destino». «La religione (Fioretti), la fiaba (Troyes), l'arte moderna (Stendhal, Baudelaire, Kafka) si fondono a darmi questa lezione, che una volta chiamavo confusamente immagine-racconto»¹⁵. Ecco che Pavese s'accosta decisamente al «vagheggiamento moderno dell'infanzia e del selvaggio». Il 17 settembre 1942 scrive: «Il nostro sforzo incessante e inconsapevole è un tendere fuori del tempo, all'attimo estatico che realizza la nostra libertà... il simbolo è sempre

¹¹ Di cui farà, il 14 marzo '47, un parallelo con Hemingway. Per l'infusso di Hemingway v. *Diario in pubblico*, cit. p. 315.

¹² 31 dic. 1937. Dove critica la banalità di soluzioni tecniche come quella di *As I Lay Dying* di Faulkner.

¹³ 30 ag. 1938.

¹⁴ V. le note al Fioretto degli Uccelli, 4 dic. 1938.

¹⁵ Un concetto assai vicino a quello della «Image» di Ezra Pound.

attimo estatico». È la scoperta di un senso sacrale della ricorrenza quotidiana, della monotonia della vita, dell'immutabilità dolorosa dell'io, del puntuale ritorno delle cose e momenti simbolici. Essere è una danza, una cadenza di « estasi » che ci ricongiunge all'infanzia e al passato mitico, ci rende coscienti del « destino » che è il frammento individuale del mondo religioso, della trascendenza del mito. Sempre più il concetto di narrativa pavese nega l'influsso degli eventi, rifiuta l'elemento-azione e l'elemento-personaggio, e si fa statico, o estatico. Egli era stato del resto, fin dall'inizio, cosciente della natura statica della sua intuizione¹⁶. Il 1943, nel Diario, è anno ricco di meditazioni: Kierkegaard, Shakespeare, i problemi del dialetto e della « naturalezza » leopardiana, il Vico rustico, l'etnografia. Il 1944 vede Pavese fissare il suo archetipo narrativo in Erodoto, accostato al ritmo puro di Melville e all'arte ritmica (che a Pavese appare avversa alla ricerca psicologica e alla costruzione del personaggio) dei moderni come Joyce, Conrad, Proust, Hemingway, Kafka, Mann. Citiamo infine un'affermazione, che in certo senso è conclusiva, del 27 luglio 1949: « La parola che descrive (echeggia) un rito (azione magica) o un fatto dimenticato e misterioso (evocazione) è la sola arte che m'interessa », da integrarsi con la dichiarazione del 9 febr. 1950, che tema dell'arte può essere solo un mito.

È evidente il concetto che Pavese s'era fatto dell'unità della cultura occidentale: nel saggio « Due poetiche », per portare un altro esempio, tutta la storia letteraria degli ultimi due secoli è vista come una dialettica di due poetiche, romanticismo e realismo, intuizione e ragione, che nascono ambedue dal grande Settecento europeo. Il 18 febr. 1950 scriveva: « La cultura deve cominciare dal contemporaneo e documentario, dal reale, per salire... ai classici ». Lezione derivata dalla propria esperienza, che era stata una conquista dei classici attraverso i moderni e un continuo reciproco controllo. In questo

¹⁶ V. le note al 16 ott. 1935, al 23 ott. 1940 (« Un significato della mia presenza in questo secolo potrebbe essere la missione di sfatare il leopardiano-nietzschiano mito che la vita attiva sia superiore alla contemplativa... ») e al 30 marzo 1944 (« ... nell'ambito complessivo della vita il primato definitivo deve averlo non l'agire, bensì l'essere... non nel tempo, ma nell'eternità, nell'eterno presente stanno le radici e si trova il compimento di ogni cosa »). Egli trovava conferma nel Lukacs a questa « staticità » dell'arte del Novecento.

suo cammino verso un ideale di classicità (ché tale voleva essere il riscatto fantastico del selvaggio, dell'irrazionale, del mito) la letteratura americana era presente come un campo di sempre nuove meditazioni (e sostegni tecnici). In uno degli ultimi saggi, «L'arte di maturare» del 1949, egli ne riconfermava il valore di momento esemplare, di elemento integrante della coscienza culturale moderna.

* * *

Una serie di contrasti sono alla base della personalità poetica di Pavese. Scrittore sostanzialmente lirico e romantico, egli è teso verso un ideale classico e un mondo fantastico evocato con ironia e oggettività tragica. Analizzatore tormentato dei propri movimenti interni, dedito a storicizzare e teorizzare non solo l'opera già scritta ma anche le prime sue intuizioni e germi fantastici, l'elemento calcolo è in lui così forte da offuscare a volte la freschezza dei suoi momenti più sottili e segreti. La prima opposizione è in lui quella tra la genesi irrazionale e incalcolabile di ogni poesia e la necessità di coscienza e di ragion veduta nell'atto artistico. Su questa bipolarità elementare s'impone la sua poetica: il momento aurorale, misterioso, irrazionale della poesia è il germe del concetto di *mito*.

Mito è pre-poesia, «quell'interiore immagine estatica, embrionale, gravida di sviluppi possibili, che è all'origine di qualunque creazione poetica» («Il mito», 1950), e che l'atto poetico cosciente e calcolato solleva dall'ermetico-illogico al chiaro-logico, dall'oscuro alla luce. Mito è quell'immagine (o sintesi di coscienza) centrale a cui il poeta torna come a ciò che è simbolo di tutta la sua esperienza, fuoco centrale della sua vita e della sua poesia, la propria *extase*. Ma il mito di ciascun poeta si radica nel passato individuale e in quello della sua terra e del suo popolo (ogni arte ha radice regionale, ogni linguaggio radice dialettale), e quindi germoglia anche dallo inconscio collettivo. Per Pavese sarà dunque un mito-Piemonte, nella sua dicotomia di campagna mitica e città mitica (Torino), e su vari piani temporali: l'infanzia individuale (memoria e rimembranza), il presente della cadenza estatica, l'infanzia collettiva (il selvaggio, il primitivo sacrale, l'era antica vichiana). Mi pare che sia il mo-

mento in cui questi vari piani si fondono che è l'attimo estatico fuori del tempo, che realizza la libertà dell'individuo, e che sul piano poetico è il simbolo. Col che Pavese ritorna all'arte come salvezza dei romantici.

Qual è dunque la funzione del poeta? È, almeno in partenza, assai simile alla ricerca proustiana del tempo perduto. In termini pavesiani, mi pare, essa consiste nell'individuare e puntualizzare come cadenza, nello scorrere amorfo della vita, dell'esperienza, il fatto ricorrente che è simbolo, illuminazione estatica, mito, eterno ritorno. Ciò significa portare alla luce, in un ritmo vitale che è dell'opera d'arte, l'elemento insieme individuale e comune, irripetibile e perenne, singolare e unico, che è il « selvaggio », il mistero, il demotico (e che si conetterà col senso del sacro, del religioso pagano-mistico così tipico di Pavese), e, con un altro termine pavesiano, il « destino ». Destino, scriverà il 9 genn. 1950, è l'irrazionale, il mito di ogni esistenza; destino è un ritmo di ritorni previsti nella durata, e quindi anche qualcosa di irrimediabilmente determinato, una « fatalità », una privazione di libertà. Scendiamo così nella zona più scura e dolorosa della psicologia di Pavese, e insieme cogliamo quello che è in ultima analisi il vero protagonista di ogni sua opera: non un personaggio ma il destino, che privando di libertà toglie senso anche all'azione.

Alla crisi del personaggio e dell'azione nell'opera di Pavese abbiamo accennato. Essa è implicita nella scelta dell'archetipo narrativo in Erodoto-Platone e non in Omero, e nel motivo ricorrente della poetica del ritmo da sostituirsi alla poetica ottocentesca del personaggio, nella sua intenzione di giungere a una narrazione che sia puro ritmo, misteriosa cadenza. Però tutti i nomi che egli fa (Erodoto, Platone, Melville, Mann) o che si possono fare (Proust, Joyce, Woolf, Stein) non spiegano la cosa essenziale, ed è che in Pavese c'è una crisi più radicale dell'azione, che è la crisi della responsabilità morale, che rischia di distruggere la stessa possibilità di narrazione, riducendo la espressione poetica a una contemplazione estatica, a una illuminazione mistica, portandola verso il silenzio. « Il poeta... aspira all'immobilità naturale e sacrale, al silenzio, alla morte », dirà nella « Poetica del destino » (1950). Nei momenti più

autentici, più suoi, la poesia di Pavese è sospesa sull'orlo di questo silenzio, in una fissità estatica ed ermetica. È un filo teso all'estremo tra l'ineffabile e quel linguaggio che egli volle sempre parte del momento razionale, linguaggio tradizionale, antisperimentale, leopardianamente naturale, popolare, parlato.

Bisogna anche chiedersi come si spiega, in questo modo di dolorosa estasi lirica, l'aspirazione a una maturità olimpica, a una tragicità classica, ciò che Calvino chiama la sua «volontà illuministica calda di realismo e di tranquillo umorismo», insomma il Pavese «razionale», il Pavese dell'ordine, l'uomo di cultura comunista. Due facce che si ricollegano anzitutto alla prima antinomia, cui ora possiamo dare la formula di mito-poesia. La sua opera nasce in effetti dal suo lungo sforzo di risolvere quell'antinomia in un rapporto di causa ed effetto, cioè di concepire e attuare la poesia come un'operazione razionale e liberatrice: «il mito che si fa poesia perde il suo alone religioso», scrisse una volta. Se il mito è l'irrazionale, il destino, la privazione di libertà, l'espressione del mito vuole essere la «valorizzazione dell'irrazionale», l'atto che chiarisce e conquista il mistero, che prende coscienza del destino e in ciò dà libertà e maturità. In fondo in qualcosa di simile è il paradigma delle sue storie, «l'immagine» centrale, monotona di tutti i suoi racconti (si ricordino i saggi «Raccontare è come ballare», «Raccontare è monotono»): il suo uomo tende in una solitudine pressoché intatta (solitudine, se così posso dire, lirica e non tragica) a risolvere la propria infanzia in una maturità, la propria condizione dionisiaca in una condizione apollinea-olimpica. E per parlare un momento dell'uomo Pavese, basta seguire il diario per capire come tutta la sua vita fu una lotta veramente disperata, fino alla sconfitta finale, per uscire da una romantica adolescenza e attingere quella maturità del motto di Shakespeare, quello stadio essenziale tra nascita e morte per cui vale la pena di vivere, per cui si è uomini. Nella letteratura americana egli trovava questa tensione e, soprattutto nel Melville, questa maturità raggiunta.

Questa tensione è parte dell'autenticità dell'opera, a volte così bella ma sempre così chiusa, che egli arrivò a scrivere. Ma nel Diario troviamo una sparsa e quasi telegrafica documentazione di ciò che egli non espresse nella sua opera se non forse per oscure implicazio-

ni, di ciò che egli andava meditando, di un pensiero e di un sentimento del mondo cui forse avrebbe dato corpo in seguito, e di questo parleremo un momento per concludere. La «valorizzazione dell'irrazionale», cioè il processo dalla non-libertà alla libertà, dà spesso segni nel diario di un ingorgo o di un riflusso in senso contrario. Per quanti siano gli sforzi di Pavese di rasserenarsi nel senso comune, in una visione razionale delle cose, in uno scetticismo ironico e corrosivo, e nella certezza di una legge morale immanente che apra alla solitudine un esito politico e prospetti un ideale di società giusta ed equilibrata tra individuale e collettivo, sempre più questo suo momento razionale viene sopraffatto dal momento mitico. Era un abisso che gli si apriva a fianco. Moralista incapace di intima e profonda certezza morale (v. la nota del 16 dic. 1937), egli finì con l'aspirare alla certezza della tradizione mistica cristiana: non più ricerca razionale di una verità ma fede¹⁷, non più legge morale ma carità pura, cioè volontà di annientamento. La via del mito si rivela come il cammino verso la trascendenza e la religione.

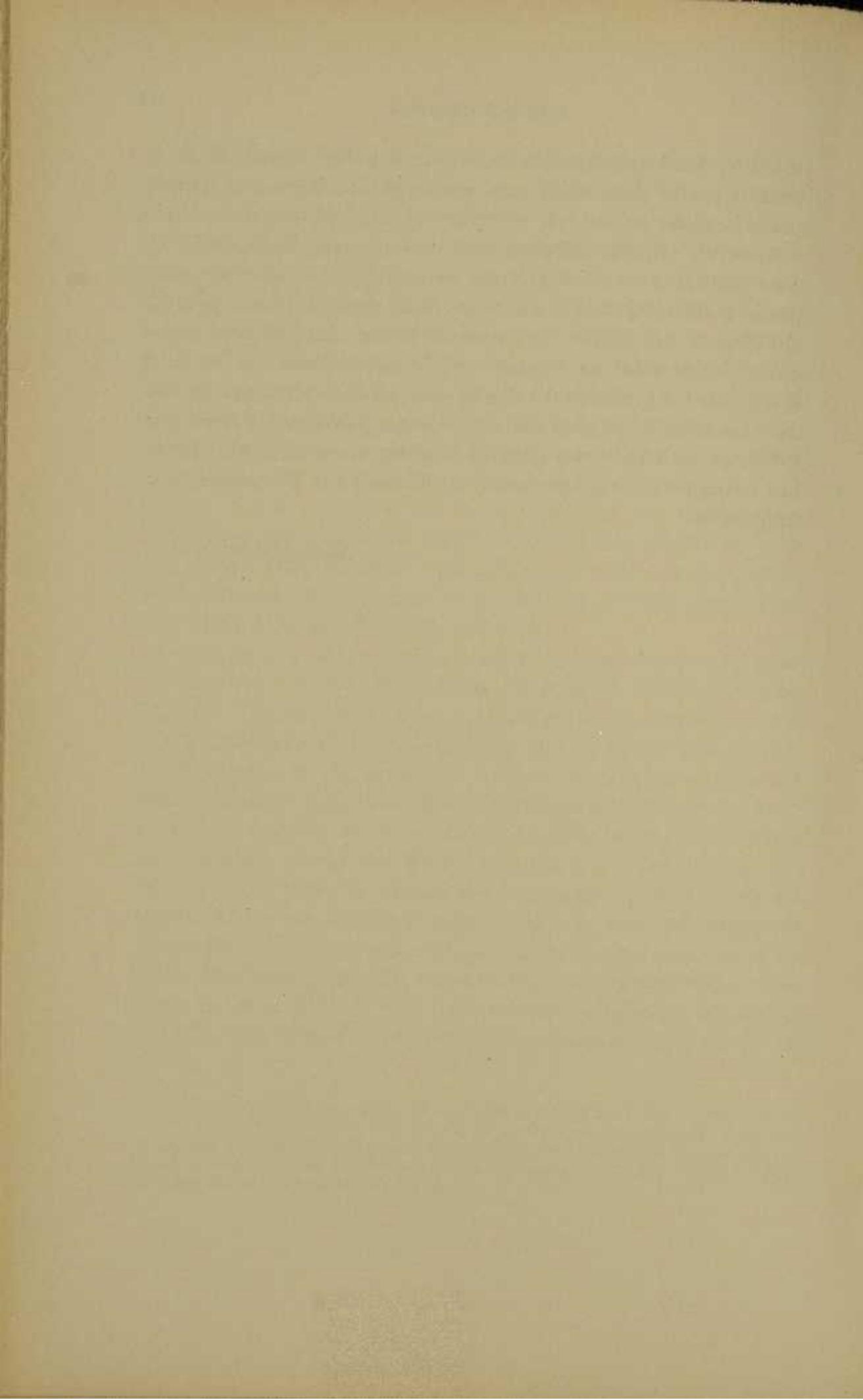
Si possono seguire sul diario le tappe di questo segreto cammino, dai progettati «fioretti del diavolo» del 1936, alla contrapposizione, suggerita il 25 nov. 1937, di legge morale-egoismo e carità-altruismo, ripresa il 26 genn. 1938 nel rifiuto dell'«idiota e lurido Kant» in nome del Cristo e di Dostoevskij: la morale è calcolo e astuzia, la carità è annientamento. Alla luce della sua rigoristica ragione la propria sofferenza gli appariva inutile, sciocca, uno spreco. Ma era una sofferenza inevitabile, ed egli non poteva convincersi a definirla così, anzi ne scopriva la profonda identità con la vita stessa. Forse Pavese cominciò col cercare nel cristianesimo quello che certi personaggi di Hemingway cercavano nella religione come tecnica, *code of behaviour*. Ma Pavese passa oltre certamente col suo spietato rigore: s'accorge (17 sett. 1938) che solo nel cristianesimo la sofferenza ha un senso¹⁸, e che basta il dolore per provare il Dio cristiano (tanto più

¹⁷ Si veda il diario al 3 febbr. 1941, 14 genn. 1944, 8 nov. 1947, 12 genn. 1948.

¹⁸ Religione è il credere che ciò che ci accade è straordinariamente importante (13 ott. 1938), e cioè è l'interpretazione dell'esistenza che meglio riesce a valutare l'uomo intero, con tutta la zona oscura del subconscio (v. 28 dic. 1944), e inoltre la poesia stessa e il «mistero» della vita.

il Dio di Kierkegaard, sofferente e miserabile Egli stesso). Negli appunti di poetica degli ultimi anni sempre più la salvezza cercata nella poesia assume colorito di salvezza religiosa dall'angoscia sacrale della realtà, salvezza religiosa non certo in senso tradizionale, ma come abbandono e annientamento mistico. Infine la funzione mitopoesia si blocca, parola e azione perdono senso, e l'unica possibilità è il gesto « di carità » che annienta. Pavese non è filosofo, né occorrerà insistere sul suo rapporto con l'esistenzialismo. La lettura di Kierkegaard, a giudicare dal diario, non pare sia stata troppo profonda. Trascinato dal proprio solitario dramma psicologico, Pavese, quasi facendo violenza a una parte di se stesso, viene ad abbracciare infine la inquietudine antirazionalistica di una parte del pensiero contemporaneo.

NEMI D'AGOSTINO



A LETTER FROM HENRY JAMES
TO FRANCIS MARION CRAWFORD,
EDITED BY ROBERT L. GALE

Henry James (1843-1916) wrote the following letter, published here for the first time, to his good friend Francis Marion Crawford (1854-1909), the American author, whose forty-four novels, written between 1882 and 1909 — not to mention his historical, biographical, travel, and dramatic writing — earned him immense popularity¹.

The two writers were different in several ways: James, a penetrating psychological novelist and short-story writer, regarded fiction as a profoundly serious art form, while Crawford saw the novel as «a pocket-stage» on which the author could manipulate his characters for the amusement of his audience; also, James was an early realist, Crawford a late romantic; finally, while James felt that fiction, without being didactic, should have a high moral purpose, Crawford regarded any moral lesson in any art form as a mistake. On the other hand, the two men were similar in both being products of brilliant, cosmopolitan families, in having somewhat comparable expatriate lives, and in therefore placing their fiction in international settings having a good deal in common. And the two were firm friends, as the letter below indicates and as is also abundantly proved by James's reference in his second autobiographical volume, *Notes of a Son and Brother*, 1914, to the younger novelist — by this time dead — as «my eminent friend F. Marion» and as «The most endowed and accomplished of men Frank Crawford»².

The letter by James here printed was found last year by Crawford's daughter Countess Eleonora Rocca, of Villa Crawford, in S. Agnello di Sorrento (Crawford's residence from 1885 until his death there)³, among

¹ ARTHUR HOBSON QUINN, *American Fiction: An Historical and Critical Survey* (New York: Appleton-Century-Crofts, Inc., 1936), pp. 385-403; EDWARD WAGENKNECHT, *Cavalcade of the American Novel: From the Birth of the Nation to the Middle of the Twentieth Century* (New York: Henry Holt and Company, 1952), pp. 166-171; JOHN PILKINGTON, JR., «F. Marion Crawford: Italy in Fiction», *American Quarterly*, VI (Spring 1954), 59-65.

² HENRY JAMES, *Autobiography: A Small Boy and Others, Notes of a Son and Brother, The Middle Years*, edited with an Introduction by FREDERICK W. DUPEE (New York: Criterion Books, 1956), p. 531.

³ QUINN, *op. cit.*, pp. 386-387; LOUISE HALL THARP, *Three Saints and a Sinner: Julia Ward Howe, Louisa, Annie and Sam Ward* (Boston and Toronto: Little, Brown and Company, 1956), pp. 342-343.

family papers. Neither of the two general editions of James's letters contains a letter from James to Crawford; nor in fact does the definitive bibliography of Henry James's writing, recently compiled by Leon Edel and Dan H. Lawrence, mention any such published letter⁴. Further, Countess Rocca has been able to find only this one. It may therefore be a unique item. It was sent from London to Crawford in care of his New York publishers, since it was Crawford's habit in his later years to spend his winter months in New York writing and lecturing⁵.

In 1899 James travelled from Lamb House, his country home outside London⁶, to spend the late spring in his beloved Italy⁷, where he visited friends and renewed impressions in Venice, Rome, Naples, and Florence⁸. In Rome he picked up an idea for a short story by hearing Maude Elliot Howe tell how her famous mother Julia Ward Howe, the oldest sister of Crawford's mother, Louisa Ward Crawford⁹, was having what James later called a «succès de beauté»¹⁰ in her old age; the resulting story was «The Beldonald Holbein», published in 1901. Further, James was reminded during his 1899 tour of his introduction to the American artist colony in the Rome of a quarter-century before; he remembered the kindness then of William Wetmore Story (1819-1895), the gifted American who had arrived there with his wife and first son, Waldo, back in 1848¹¹, to study sculpture, and who had shown young James around Rome in the early 1870's. James's first important novel, *Roderick Hudson*, 1875, is based upon somewhat later American artists

⁴ *The Letters of Henry James*, selected and edited by PERCY LUBBOCK, 2 vols. (New York: Charles Scribner's Sons, 1920); *The Selected Letters of Henry James*, edited with an Introduction by LEON EDEL (New York: Farrar, Straus and Cudahy, 1955) and LEON EDEL and DAN H. LAWRENCE, *A Bibliography of Henry James* (London: Rupert Hart-Davis, 1957), pp. 249-276.

⁵ QUINN, *op. cit.*, p. 387. When Crawford received the letter in New York, he had immediately behind him his play *Francesca da Rimini*, 1902, and his novels *Cecilia*, 1902 (finished at «Isola di S. Pietro, Isles of the Sirens, Aug. 19, 1902» — according to the manuscript of the work, now in the possession of the Yale University Library), *The Heart of Rome*, 1903 («S. Nicola Arcella, Calabria, July 15, 1903» — according to the manuscript now in the University of Pennsylvania Library), and *Man Overboard*, 1903; soon to follow were the novel *Whosoever Shall Offend*, 1904, *The Life of Pope Leo XIII*, 1904, and several later works.

⁶ F. W. DUPEL, *Henry James, The American Men of Letters Series* ([New York:] William Sloane Associates, 1951), pp. 203-206.

⁷ See my «Henry James and Italy», *Studi Americani*, III (1957), 189-203.

⁸ *The Letters of Henry James*, edited by LUBBOCK, I, 274-275.

⁹ THARP, *op. cit.*, *passim*.

¹⁰ *The Notebooks of Henry James*, edited by F. O. MATTHIJSSEN and KENNETH B. MURDOCK (New York: Oxford University Press, 1947), p. 291.

¹¹ HENRY JAMES, *William Wetmore Story and His Friends: From Letters, Diaries, and Recollections*, 2 vols. (London: Thames & Hudson, originally published in 1903), I, 96.

in Rome whose ways Story was able to elucidate. So, when in 1899 in Rome the Story family suggested that James should examine the Story papers and write a life of the recently dead sculptor, he was happy to comply¹².

From Rome James went on down to Naples and spent a pleasant time with Crawford and his wife at their villa overlooking Sorrento¹³. Countess Rocca remembers James's ponderous kindness at this time to her and to her sister and two brothers. If James discussed the contemplated biography of Story with him, Crawford perhaps supplied details concerning an American sculptor's problems in Rome during the old days, because Crawford's distinguished father, Thomas Crawford (1813-1857), had been a student and then a much-sought professional sculptor in Rome from 1835 until shortly before his untimely death at the age of forty-four of eye cancer¹⁴.

James returned to London in the early summer of 1899 and in rapid order produced *The Sacred Fount*, 1901, *The Wings of the Dove*, 1902, and *The Ambassadors*, 1903. During this same time, he was going through the Story papers and binding them together with his affectionate comments. The very month — January of 1903 — when *The Ambassadors* was beginning its serial run in the *North American Review*, James wrote to Story's daughter-in-law, the wife of Waldo Story, now also a sculptor, to report that he was nearly finished with the biography and would complete it in a few more weeks. Then, however, he added a mild complaint, as follows:

All the material I received from you has been of course highly useful — indispensable; yet, none the less, all of it put together was not material for a Biography pure and simple. The subject itself didn't lend itself to *that*, in the strict sense of the word: and I had to make out, for myself, what my material *did* lend itself to. I *have*, I think, made out successfully and happily; if I haven't, at any rate, it has not been for want of a great expenditure of zeal, pains, taste (though I say it who shouldn't!) and talent! But the Book will, without doubt, be an agreeable

¹² *The Letters of Henry James*, edited by LURBOCK, I, 274.

¹³ *Ibid.*, I, 319. When James visited him in Sorrento at this time, Crawford was perhaps just finishing his two-volume history *The Rulers of the South*, 1900 (reprinted in 1904 as *Sicily, Calabria, and Malta*) and was perhaps sketching in his mind his next popular work, the novel *in the Palace of the King*, 1900 (the manuscript of which, now in the University of Pennsylvania Library, has this closing notation: «San Nicola and New York. Nov. 16. 1899 »).

¹⁴ THOMAS HICKS, *Eulogy on Thomas Crawford* (New York: Privately Printed for Subscribers, 1865), *passim*; THARP, *op. cit.*, pp. 109-202.

and, in a literary sense, really artistic and honourable one. I shall not have made you all so patiently, amiably, admirably wait so long for nothing¹⁵.

The biography was duly completed and published in 1903 as *William Wetmore Story and His Friends*, in two volumes.

When, later in the same year James wrote his letter to Crawford, he complained again of the scantiness of materials¹⁶. But evidently the response to the result was favorable, for so the remarks imply concerning the praise from Mrs. Chanler — presumably Crawford's half-sister Louisa Margaret «Daisy» Terry, who married Winthrop Ames Chanler in Rome in 1884¹⁷.

F. Marion Crawford Esq.
66 Fifth Avenue
New York City.
United States

Lamb House,
Rye,
Sussex.

November 19th, 1903.

My dear Crawford,

There may be times when I do «hate writing» (though this isn't one of them;) but there's none when I hate *you*—& I hate you less than ever when you give me such a pleasure as to enclose me Mrs. Chanler's letter (I seem to divine from Newport,) saying so good a word for my poor, so presumedly ill-starred *W[illiam]. W[etmore]. S[tory]*. I rejoice in her gentle judgment of it & should be very glad if you could tell her so. The book, in the two countries, seems to be giving me in a small way a taste of the (to me,) rare

¹⁵ *The Letters of Henry James*, edited by LUBBOCK, I, 412-413.

¹⁶ Interestingly, on the same day — November 19, 1903 — that he wrote Crawford, James also wrote Henry Adams in response to Adams's comments on James's biography of Story. James's letter includes the following sentence: «The truth is that *any* retraced story of bourgeois lives (lives other than great lives of 'action' — *et encore!*) throws a chill upon the scene, the time, the subject, the small mapped-out facts, and if you find 'great men thin' it isn't really so much their fault (and least of all yours) as that the art of the biographer — devilish art! — is somehow practically *thinning*». *The Letters of Henry James*, edited by LUBBOCK, I, 431.

¹⁷ THARP, *op. cit.*, pp. 274, 345.

sweet fruit of « success » (in the critical sphere;) whereat I rub my eyes almost for strangeness, saying « What then could I not have done—the art of biography, reminiscence &c. being such—had my materials been less meagre? » They were truly scant & thin. But the issue is most pleasant. So will it also be if you return home by England, effectively—for which I pray. I shall probably then be putting in 3 or 4 months of London, & you will rejoice the sight of yours always & ever,

Henry James

ALCUNE LETTERE DI EZRA POUND,
A CURA DI VITTORIO BODINI

Nel 1941, scavalcando due volte la settimana a turno la breve pianura pietrosa che divide Lecce da Maglie, su un trenuccio da *western* che lasciava densi cenci di fumo grigio fra fichi d'India e ulivi, facemmo a Lecce con Oreste Macrì la pagina letteraria d'un settimanale, *Vedetta Mediterranea*. Magri e laureati entrambi a Firenze, benché in anni diversi, facemmo della pagina un'isola di indifferenza — alla rivoluzionaria — alla circostante materia provinciale e politica, spingendo lo scrupolo sino a differenziare la nostra pagina dalle altre anche tipograficamente, nel numero delle colonne. Ora in quei mesi era morto Joyce, uno dei nostri autori sacri, e nel primo numero del giornale la nostra pagina si aprì con un mio compianto che cominciava: « Continuerà l'ansioso dialogo, nostra morale, tra il tempo e l'Europa, e le voci nuove che si leveranno subito riconosceremo per averle riempite di inconsapevoli attese che in esse si nomineranno, né per questo ci riterremo esenti da un debito liberamente concesso e accettato. Ma, anche, nessuna croce mancherà ad ogni messaggio per sempre interrotto. In quest'interminabile calcolo di perdite e di scoperte, non dimenticheremo Joyce, non dimenticheremo un'altra sepoltura recente; e già un dovere non frainteso a Joyce come a Gide intitola vie inevitabili, condizione di tutti gl'incontri, nei paesi di cui viviamo. E a tutto Joyce naturalmente, alla sua non separabile personalità, ma attraverso preferenze almeno per ora inevitabili, qui particolarmente in un discorso occasionale, ed altrove a condizione che le ragioni di un primo e quelle di un secondo Joyce, le nostre e le altrui, siano consapevoli di sé e della propria impurità. Di che si discorrerebbe nella casa del morto, se non delle singolari relazioni per le quali durerà nella nostra memoria, e di quelle in particolar modo che invitano i ricordi più intensi e accorati? Si tacerà del resto, si tacerà per sospensione di giudizio o per una candida, sebbene non autorizzata pietà, o per le due ragioni in una. Per Joyce noi riapriremo le pagine dei *Dubliners*, di *Dedalus*, di *Ulysses*, arrestandoci in quest'ultimo a certe soglie dove, sebbene a torto, sebbene si contraddica, esita il nostro riconoscimento e vuole esitare: e alla fine è sempre Joyce, ma un prolungamento disadorno di suggestioni pare a noi in confronto alla nostra figura, sia pure imperfetta, di lui. Altri invece inizieranno il loro colloquio dal punto dove noi l'interrompiamo, dal quale un Joyce anteriore, dei *Dubliners* per esempio, s'annebbia in una indistinzione di preistoria ».

Al mucchietto di lettere che ci portò dopo qualche giorno le prime impressioni degli amici, da quella segreta comunità di gusti e persino di calligrafie che si prolungò con delicata incoscienza sino all'orlo stesso dell'abisso, c'era un inaspettato « messaggio », un'ispida e buffa cartolina di Pound, dattiloscritta ma con svolazzanti aggiunte e correzioni:

Sig. Vittorio Bodini
Vedetta Mediterranea
Lecce

RAPALLO 26 Marzi

Grazie. Bene di rievocare *Dubliners* / Forse anche utile discutere, quanto Joyce e quel bel brano continua tradizione di Flaubert / ed in che proporzione / eleganza latina //

Ma, QUANDO s'inizierà uno studio e critica più misurata della letteratura mondiale / Joyce visto non come fenomeno isolato, ma in rapporto, Trollope / H. James / e quelli più recente, non della cappella / etc., Chi avrà voglia? chi sarebbe capace? Nota articolo eccellente del Guerrazzi sul « Fonte Sacro » *Meridiano di Roma* / (secondo art / 23 Marzo) non mi ricordo data del primo /

Ezra Pound

Così ebbe inizio la mia corrispondenza con Pound, che fu breve solo perché la sua efficienza anglosassone la cacciò presto in un vicolo cieco. Questo vicolo cieco fu la sua fissazione di farmi dare la redazione di una delle pagine di *Meridiano di Roma*. Chi ricorda *Meridiano di Roma* non farà fatica a figurarsi le innumerevoli ragioni della mia ripugnanza. Cercai di spiegare a Pound che non era una pagina quello che bisognava cambiare di *Meridiano*, ma tutto.

Per la verità credevo che la cosa non andasse oltre uno scambio di idee, ma Pound faceva sul serio, me ne resi conto quando cominciai a scrivermi anche Cornelio Di Marzio, direttore del *Meridiano*, e debbo riconoscere, con molta cortesia e obiettività nonostante l'asprezza delle mie critiche alla sua creatura, che Pound gli aveva fatto conoscere. Ma ero deciso a non accettare, e questa è la occulta ragione che portò al logoramento dell'incontro e alla inutilità di protrarre oltre la corrispondenza. E in questa fase negativa si inserisce anche un mancato appuntamento a Roma.

Anticipo questa piccola vicenda per non dovere ulteriormente intervenire con delucidazioni al testo delle lettere. La seconda delle quali, come

poi le seguenti, mi giunse su fogli di carta che mostravano sul lato alto a destra la sua irta testa in una cornice rossa che pareva la gabbia d'un grillo canterino. E il motto: *Liberty is not a right but a duty. m.*

RAPALLO 7 maggio XIX

Caro Bodini

Vostro simpatico amico Causo fu venuto hieri pregandomi un articolo.

A VOI di correggere l'ortografia e grammatica. Vi mando qualche parola, MA pensi che non posso comunicare a riscrivere in Italiano tutto quanto ho scritto in Inglese.

A voi, almeno ad una decina fra voi, di scegliere e tradurre, o almeno di fare qualche riassunto della mia critica; a spiegare perche i miei giudizi non sono un semplice capriccio di dilettante.

Senza la BASE dei fatti concreti / per es. / i libri indicati in *How to Read, ABC of Reading, Guide to Kulchur*, ed i fatti (poemi) raccolte in « *Make it New* » quello che io scrivo adesso sono tetto e finestre, senza casa a fundamenta.

La clima intellettuale oggi è determinata più dai scritti economico politici che non dalla letteratura « letteraria/estetica » etc. e questa domanda tanti spiegazioni...

Quanti fra voi sono capaci di scrivere critiche CONTEMPORANEE d'una ventina di libri inglesi o americani che io potrei indicarvi? E chi vuol collaborare a concentrare nelle pagine del « Meridiano » una più serrata critica della letteratura internazionale d'oggi?, o di corrigere una critica più coordinata? Non evitando i risultati che Eliot ed io abbiamo raggiunto nelle ultimi 25 anni.

L'Inghilterra sta in pasticchi perche non ha letto e non ha volute pubblicare in volumi i miei scritti economici (fra altri di altri autori di simili percezioni)

Non direi che la crisi aestica merita un tale confronto.

ma è quasi solamente fra i giovani ch hanno letto una decina dei miei libri ch io posso parlare (o scrivere) intelligibilmente in materia di critica letteraria. Trent anni di lavoro mio richiede almeno tre mese di digestione da parte vostra dopo la quale un idioma comune si potrebbe trovare.

Forse se voi rispondete al articoletto che vi mando per la Vedetta io potrei rispondere alla risposta così arrivando ad una più decente comprensione mutua. / non intendo un discussione ma interrogativi / sino a che qualcheduno capisce che cosa sia mio sistema critica? / adesso nessuno in Italia sa nemmeno che io ho costruito un sistema critica (detto per mancanza di altra parola Ideogrammica,

cordialmente

Ezra Pound

L'articolo va in una busta separata, forse domani o dopo.

Ed ecco l'articolo menzionato nella lettera e che fu pubblicato nel n. 9, del 19-5-1941, di *Vedetta Mediterranea*.

OSTACOLI ALLA CRITICA

Gli sforzi per stabilire comunicazioni colla letteratura contemporanea d'altri paesi vanno a vuoto se i libri, necessari alla comprensione mutua, rimangono inaccessibili.

La critica estera rimane incomprendibile se voi non conoscete i punti di riferimento. Se io parlo dei surrogati in vendita in ogni libreria di provincia avrei, forse, un successo, ma solamente a condizione di tuffarmi nella discussione della letteratura mezzo scema. Da quarant'anni tutta la vera letteratura inglese e quel poco che sorge negli S. U. A. sta esclusa per mezzo d'una barriera strettamente economica e monetaria. La classe che legge non può pagare; i studenti degli università etc / non pagano 70 lire il volume e gli editori esteri non mandano copie in omaggio alla stampa dove non esiste un mercato, se non probabile, almeno possibile. Curzio Malaparte fa uno sforzo laudevole per informare l'Italia che lo stato della letteratura frances FU nel 1920... etc. È inutile che io rispondo che Henry James già nel 1880... etc.

Anche se il buon Dio mi prodigasse un'energia sovraumana (progandistica e pedagogica) e mi privasse d'ogni impulso « creativo », ogni impulso di scrivere « cose mie », e mi spingesse a consacrarmi esclusivamente alla critica storica della letteratura, il lettore

non potrebbe profitarne sino a che voi avete IN VENDITA i libri nutritivi. Quindi prego, ed ho pregato da vent'anni, che qualcuno incominciasse una serie di pubblicazioni dei romanzi, saggi, poesie che non si trovano nei consueti edizioni Tauchnitz ed Albatros. Tanti volumi sono spariti dai miei scaffali in risposta a richiesti: « Cosa devo leggere etc. per capire dove sia arrivato etc. »

Anche vostre collane di traduzioni, limitate di solito alle romanze, non danno l'informazione necessaria. Cinquanta volume, scelti senza altra criteria che non quella mercantile, non creano una comprensione mutua ed adeguata.

Se vi faccio una lista di titoli questa lista rimane sterile sino a che qualcuno fra voi ha la possibilità di saper PER SE STESSO perché « nessuno capisce che cosa sia *the novel* delle decade fra 1880 e 1915 senza avere letto dieci e quindici volumi di Henry James ».

La Collana Romantica ha pubblicato la traduzione d'un suo romanzo. Vuol dire che le informazione accettabile in quella Collana arrivano fino al anno 1888 (pressò a poco). Senza leggere dieci volume è impossibile capire il senso che James dava alla parola « *the novel* ». E ugualmente impossibile spiegarvi perché io chiamerei Meredith « una canaglia » — con esagerazione, si capisce, ma piuttosto di perdere un anno spiegando minuziosamente perché preferisco esagerare in questo senso invece di « fare la critica » in sei cento pagine.

Io m'arrabio ugualmente a veder tradotto e pubblicato in un'altra serie un volume di Lao-Tse invece d'una seconda volume di Confuzio, o un volume di Menzio, specialmente quando il prefazio del detto volume di Lao-Tse dimostra che il traduttore non capisce il senso di Confuzio.

Diciamo che Lao-Tse è un filosofo al gusto di Leon Blum e che il libro di Menzio rimane dopo ventè quattro secoli « il più moderno libro del mondo », cioè d'una appassionante attualità.

La filosofia Confuziana è, per eccellenza, la filosofia dello stato corporativo. Io lo certifico, ed io sono venuto in Italia dieci otto anni fa, per RESPIRARE l'aria dell'Era Fascista, l'aria, cioè, intellettuale dell'ERA NOSTRA. Lao-Tse appartiene all'era di Proust e di Blum, Reynaud, Balfour, Baldwin etc.

Altro dilemma del critico intruso: come spiegare perché io trovo il linguaggio di Saturnio Montanari un linguaggio contemporaneo, a differenza dal linguaggio di Pascoli e tanti altri Pascolisti?

Avrò torto o no, ma mi pare che il mio caso non sia unico. Naturalmente io soffro più gravemente di voi, ma pare che anche voi non vi intendete mutualmente per mancanza d'un accordo sulle basi di fatti letterarii. Cioè voi non avete ancora concordato che fenomeni letterarie devono prendersi come punti di riferimento per formare i criteria.

I criteria per i guochi olimpichi voi conoscete. Velocità, altezza del salto, lunghezza del salto etc. Ma se la letteratura è più importante che non il giuoco di calcio, si deve determinare i criteria letteraria, e questo non si fa in base della quantita d'importazione ma in base della qualità.

Lo squadro più numeroso d'atleti non è necessariamente quel quello che vince.

Una collana di traduzioni non basta, cioè non basta a formare una critica valida. Rimane sempre la discussione della qualità della traduzione stessa ed il suo rapporto col testo originale. Per determinare una critica sana bisogna che i testi originali siano accessibili almeno a qualche centennaio di letterati.

Io posso rispondere a richiesti d'informazione, dicendo: Dopo le «*Ulysses*» di Joyce, sono scritti l'«*Eimi*» di Cummings, e «*The Apes of God*» di Wyndham Lewis; ma questo non spiega perché la critica (può darsi utile) di «*Prospettive*» non mi soddisfa.

Dopo T. S. Eliot e Carlos Williams, cioè poeti della mia stessa età (press'a poco) io leggo i poemi di e.e. cummings, di Basil Bunting, di Angold, e di R. Duncan ma mi richiederebbe molta fatica per de dimostrare il loro valore in modo comprensibile sino a che voi potete trovare i testi o almeno un antologia.

Il problema pratica non è insormontabile. Bisogna cinquante o cento libri scelti con criteria almeno quanto seria che è quello che adoperate per scegliere i tennisisti della Coppa Davis; che questi libri si vendono a dieci o dodici lire, non a settanta. In quanto al «*Diritto di Parlare*» sono in perfetto accordo colla nota di Antonio Acquavita nel numero corrente di «*Gerarchia*» (Maggio) Chi ha il

diritto di parlare è chi conosce i fatti. Chi ha il diritto di criticare è chi presenta i casi concreti, i confronti particolari fra libro e libro, fra autore ed autore, non evitando per vantaggi personali o per vanità personale, né per ignoranza di fare i confronti coi « pesi massimi » o colle perizie massimi.

Non basta il confronto con Pascoli, per un caso particolare di limpida di linguaggio, forse illuminerà meglio una sfumatura d'eccellenza un confronto con Francis James e con Sordello. Questi confronti internazionali non sono per necessità « squassativi », cioè negativi, qualche volta la maggiore cultura illumina una qualità delicata che un confronto rozzo e locale lascierebbe all'oscurità.

Come scrissi a Bodini qualche giorno fa: Da vent'anni ho fatto confronti fra Joyce e Flaubert, adesso faccio un altro esercizio critico, speculando sull' componente dell'eleganza latina nella formazione del talento dello scomparso.

Anche in giorni come d'oggi la critica non è *per forza* oziosa.

E l'ora di coloro cui senso critico si è già da anni occupato colla critica dei problemi di costruzione dei Stukas. Quando i scrittori raggiungono una comparabile efficienza avremmo anche « una letteratura del E. F. ».

Ezra Pound

Quindi un biglietto a matita lasciato per me a non so che recapito a Roma dove avremmo dovuto incontrarci:

27 maggio

Sono al Albergo Italia via Quattro Fontane ma parto domani mercoledì — non so ancora che ora, probabilmente 15,30 in ogni caso potete telefonare al albergo — credo che sarò sta sera.

Ezra Pound

RAPALLO, 30 maggio XIX

Caro Bodini

Fin che i letterati Ital/ si rifugiono ognuno in caffèuccio suo, per parlare a se stesso ed ai tre o meno amici, non avremmo UNA rivista Italiana di altezza internazionale.

Critiche NEGATIVE ed esclusive non raggiungono ai risultati/
Mi offrite un programma positiva;? per es/ chi sono i autori
ESCLUSI dal Meridiano che io devo leggere?

Esiste un gruppo di tre scrittori giovani con un programma CON-
CRETA/ cioè tre chi sono d'accordo su tre punti di criteria?

Precisamente il Meridiano è PER PROGRAMMA contra il provin-
cialismo e pubblica la pagina / Letterature Estere

per la quale io non TROVO la collaborazione sufficiente/

La Guerazzi ha pubblicato due articoli validi su H. James / ma
MANCA il personale capace di leggere la letteratura americana con
giudizio, e prospettivo, in altri casi di scegliere dalle altre lingue
Naturalmente si sta ad agio con una foglia a se / e conosco la com-
modita / ma OLTRE quello che si puo pub / a Rapallo sul « Mare »
o a Lecce/

una vita intelletuale di qualsiasi nazione ha bisogno d'una setti-
minale dove TUTTI i gruppi e scuole possono incontrarci e misu-
rarci uno conto l altro.

Io non ho tempo, e nessun uomo intelligente ha tempo di leggere
843 riviste dette letterarie artistiche etc/ ch escono in Italia.

Quando si parla del PUBBLICO, anche quel piccolo pub / che
possiede qualche percezione letteraria, questo non PUO leggere 843
riviste/ Anche quando uno ha buona volonta non viene servito.
Il Meridiano potrebbe impiegare XII direttori, uno per pagina/ Ave-
te un programma; per UNA pagina ch io posso presentare al Dir/
Di Marzio?

sal/ affretati

Ezra Pound

Il modo di ESCLUDERE il diletantismo etc/ da una settimanale
come il Merid/ che va ogni set/ in tipog/ è di presentare materia
NON DILETTANTE / questa escluderebbe l'altra materia AUTO-
MATICAMENTE ma lo sforzo CRITICO si farebbe: presentando
un programma, sostenuto da fatti concreti / cioè manoscritti inte-
ressanti.

RAPALLO, 15 giugno XIX

Caro Bodini

Mi rincresce che la pagina di Vedetta muore. Et Ego in Arcadia// sono contento della va/ lettera perchè contiene un paragrafo costruttivo / che citero, e forse incorporo in un articolo/

Da 33 anni ascendo il calvario gioso drella vita letteraria. Voi non ancora, almeno credo, ch avete un eta minore. In loco parentis non posso parlarvi/ Ma!!

Credo che Di Marzio condivida almeno una va/ ripugnanza per almeno UN difetto del Meridiano/

Siamo in tempo di guerra, e certi miracoli non possono farsi. Ho conosciuto Di M/ quando l'ufficio del Mer/ consisteva della sua tasca destra (per ms ricevuti) e tasca sinistra per quelle acetati. (o viceversa, non mi ricordo quale tasca serviva a quale scopo) ed in PIU i debiti lasciati alla Direzione dal simpatico ma testardo Bardi.

Voi (mi pare) non vi rendete conto della vita un gerarca. Ma non posso domandare, e non VOGLIO domandare l'abdicazione del Direttore responsabile.

Parecchie dei nomi che voi citate mi danno SONNO a tal punto. etc/ e vedo sul Meridiano di oggi un OSCENITA anche piu oscena che non la « Vetrina » che non si legge/ Caro Cristo e Giuseppe!! Non si legge la pubblicita, le notizie dei curi reumatici etc/ sui giornali/ Non importa che la meta d'una rivista rimane in bianco o l'equivalente) IMPORTA che il pensiero vivo si pubblica in un posto ACCESSIBILE a poco prezzo, e che si lo trova sui kioschi.

Il buono caccia via la porcheria / il senso critico prevale, ma non in un mese.

Chi ha letto un libro vero, è cauterizzato ed anti-settico alle porcherie. La morte della pagina di Vedetta / sarebbe cagione di trasferire le energie che l hanno creato, ad UNA pagina del Meridiano/

Io non ho voluto proporre 12 direttori incoordinati/ Ho avuto in mente 12 pagine sotto direzioni coordinate (non ho esposto mia idea con decenza e chiarezza).

Il Meridiano per forza rappresenta un attività molto più estesa che non l'attività d'un gruppo/

Voi avete ancora (grazia a Dio) la voce d'un gruppo (or forse d'un individuo) il gruppo non esiste fino a che si può scrivere TRE proposizione su i quali tre persone sono d'accordo.

La discussione critica vale, QUANDO il fattore letterario viene a nascere.

Naturalmente alla mia età i FATTI letterari sono ben pochi, intendendo per me ben pochi scrittori hanno un valore o lett. o informativ; ai giovani i fatti appaiono più numerosi che agli uomini che hanno campati mezzo secolo e di più.

/ poi / un altro dettaglio / io non parlo della let/ ital/ ma della letteratura mondiale/

Ben pochi sono i scrittori italiani, ANCHE ammirati in Italia, che io posso citare all'estero e rimanere una persona di fiducia presso il lettore forastiero.

E pochissimi sono stati gli Italiani che mai hanno SINCERAMENTE detto che un tale autore italiano vale la MIA attenzione.

Naturalmente preferirei parlarvi a viva voce / ma anche le lettere servono a qualche cosa.

/ A giovane, l'arte esiste in SE. crede che solo più tardi nella vita, si comincia a progettare o contemplare qualche rapporto fra arte e nazione. etc.

Ezra Pound

Ad altri che conoscono meglio Pound il compito di giudicare se affiora da queste lettere qualche nuovo elemento sulla sua complessa personalità. Sicuramente vi traspare quella che dovette essere la sua alta e folle ambizione di una organizzazione mondiale della cultura, un New Deal contro la Babele delle lingue e delle culture provinciali, che unificasse la direzione degli sforzi e fissasse tavole e calmieri di valori estetici. E s'indovina al di sotto di quel vastissimo disegno un piano particolare per l'Italia: questo sarebbe interessante per noi saper ricostruire con ispirata curiosità, come una testimonianza certamente parziale ma affascinante, e, se letta nel senso giusto, non priva di una sua bizzarra validità. Tutta la faccenda — in sé buffa — del *Meridiano di Roma* acquista una particolare luce in questa prospettiva.

Comunque, quali che fossero le ragioni che mossero Pound a cercare questa rapida amicizia epistolare con un oscuro giovane di provincia che non aveva mai visto in faccia e di cui non poteva aver letto altro che qualche articolo, a me non resta che dare atto di questa sua generosa prontezza a spendersi senza calcolo di occasioni, virtù che col passar degli anni mi va aparendo sempre più strana e difficile.

VITTORIO BODINI

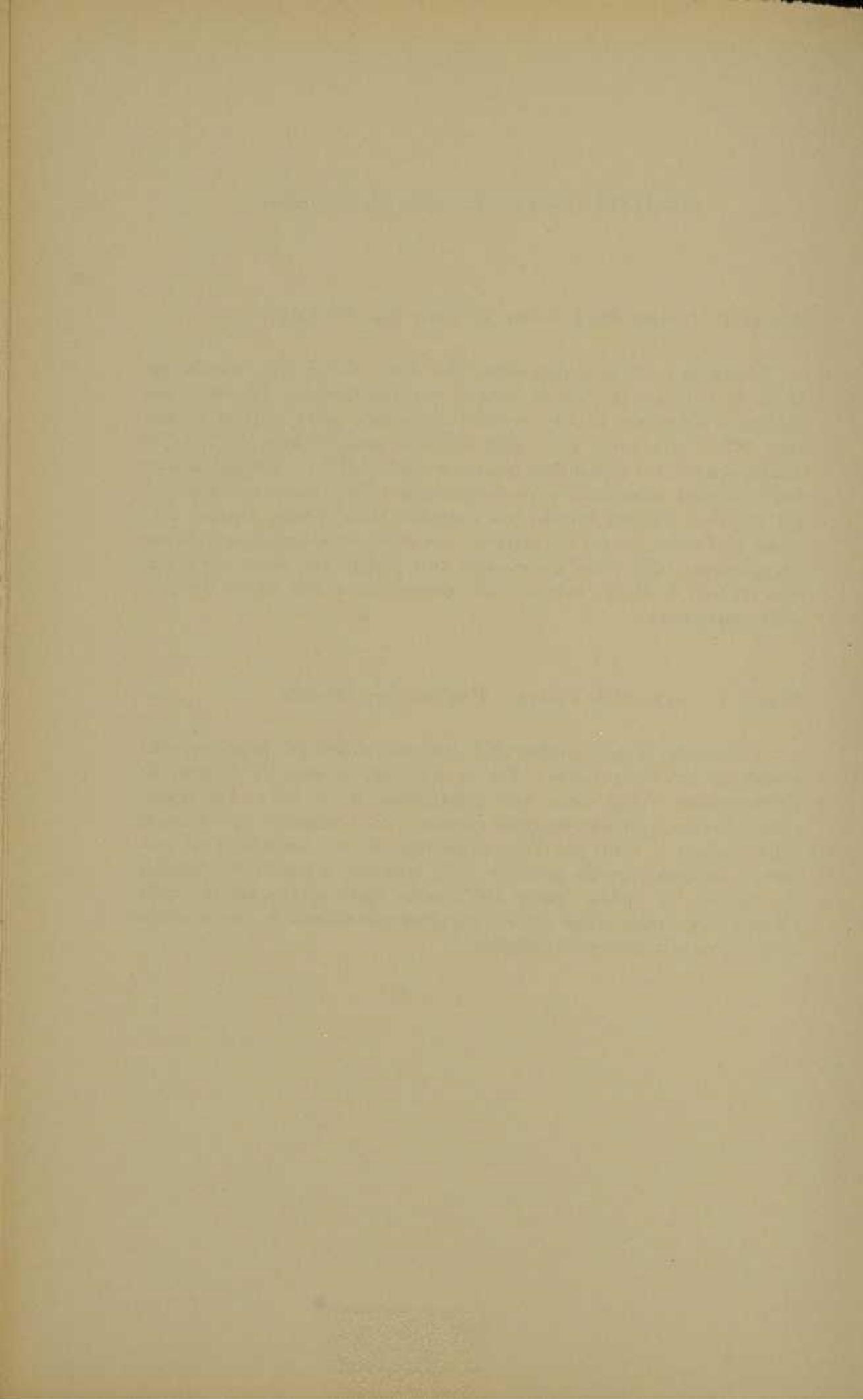
SOMMARI DEGLI ARTICOLI IN INGLESE

ROBERT D. LUNDY, *Mark Twain e l'Italia* (pp. 135-149).

L'articolo è inteso a dimostrare che Mark Twain, pur avendo trascorso in Italia un periodo di almeno, complessivamente, due anni, non subisce, a differenza di altri scrittori americani, alcun influsso «italiano». Né, d'altra parte, egli rivela autentica comprensione dell'Italia (e dell'Europa), e ciò soprattutto perché, a detta dell'A., è troppo radicato nell'esperienza americana, e particolarmente della «western America», per vedere il Vecchio Mondo con simpatia. Mark Twain, afferma l'A., venne in Europa «come un maestro, non come un discepolo», e di tale atteggiamento offre numerosi esempi; quel passato che aveva affascinato altri scrittori è da lui ridotto «alla dimensione e alla forma del presente americano».

ROBERT L. GALE, *Willa Cather e il passato* (pp. 209-222).

Il senso del passato sembra all'A. una delle chiavi per penetrare nella grandezza di Willa Cather. Per la scrittrice, infatti, era impossibile «comprendere l'oggi senza aver consapevolezza di ieri». Da questo punto di vista, pertanto, vengono esaminati sia i romanzi sia i racconti della Cather: e tutti, per l'A., dimostrano d'esser costruiti «sul passato»: sia questo quello personale della scrittrice, o quello dell'America dei pionieri, o, infine, quello dell'Europa tanto spesso visitata dalla Cather. L'A. indica infine come a un contenuto siffatto si adegui spesso anche la tecnica narrativa catheriana.



STUDI AMERICANI

Rivista dedicata alla letteratura, la storia e le arti negli Stati Uniti
Direttore: Agostino Lombardo

Il vol. I (1955) di pp. 320, L. 1200, contiene:

Premessa, p. 7. — VITTORIO GAERIELLI, *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. — AUGUSTO GUIDI, *Le ambiguità di Hawthorne*, pp. 125-142. — BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI, *La natura nella letteratura americana*, pp. 143-157. — ALFREDO RIZZARDI, *La poesia di Herman Melville*, pp. 159-203. — GLAUCO CAMBON, *Le « Notes toward a Supreme Fiction » di Wallace Stevens*, pp. 205-233. — PAOLA BOMPARD, *Profilo di William Carlos Williams*, pp. 235-255. — NEMI D'AGOSTINO, *William Faulkner*, pp. 257-308. — ROBERTO CIAMMASCO, *La concezione dell'arte in George Santayana*, pp. 309-316.

Il vol. II (1956) di pp. 302, L. 2000, contiene:

Premessa, p. 7. — BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI, *Edward Taylor*, pp. 9-44. — SERGIO BALDI, *La poesia di Emily Dickinson*, pp. 45-66. — BARBARA MELCHIORI, *Scenografie di Hawthorne e il dilemma dell'artista*, pp. 67-81. — CLAUDIO GORLIER, *William Dean Howells e le definizioni del realismo*, pp. 83-125. — CARLO IZZO, *Henry James, scrittore sintattico*, pp. 127-142. — PAOLA BOMPARD, *Una nota su « The Golden Bowl »*, pp. 143-162. — NEMI D'AGOSTINO, *Sul teatro di Henry James*, pp. 163-177. — GIORGIO MELCHIORI, *Un personaggio di Henry James*, pp. 179-194. — FLÉMIRE ZOLLA, *Il « Jorgen » di Joseph Branch Cabell*, pp. 195-205. — MARIO PRAZ, *Racconti del Sud*, pp. 207-218. — ALFREDO RIZZARDI, *Poesie di Robert Lowell*, pp. 219-230. — GLAUCO CAMBON, *Simbolismo estetico americano*, pp. 231-242. — LUCIANO GALLINO, *Lionel Trilling: critica e narrativa*, pp. 243-259. — PIERO SANAVIO, *Il romanzo di Saul Bellow*, pp. 261-283. — AGOSTINO LOMBARDO, *Tradizione americana*, pp. 285-301.

Il vol. III (1957) di pp. 374, L. 2500, contiene:

Premessa, p. 7. — BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI, *Anne Bradstreet*, pp. 9-27. — AGOSTINO LOMBARDO, *Introduzione a Melville*, pp. 29-61. — FLÉMIRE ZOLLA, *Il linguaggio di Pierre*, pp. 63-97. — AUGUSTO GUIDI, *Considerazioni su Bartleby*, pp. 99-107. — GUIDO BOCCA, *L'ultimo romanzo di Melville*, pp. 109-131. — BIANCAMARIA PISAPIA, *La solitudine nella letteratura americana dell'Ottocento*, pp. 133-169. — BARBARA MELCHIORI, *The taste of Henry James*, pp. 171-187. — ROBERT L. GALE, *Henry James and Italy*, pp. 189-203. — CAMILLA ZAULI-NALDI, *James e Trollope*, pp. 205-219. — ELIO CHISOL, *La poesia di T. S. Eliot*, pp. 221-237. — NEMI D'AGOSTINO, *F. Scott Fitzgerald*, pp. 239-263. — LIA WAINSTEIN, *Il cerchio magico di Elinor Wylie*, pp. 265-291. — GLAUCO CAMBON, *O' Neill e il dramma dell'anima americana*, pp. 293-313. — LUCIANO GALLINO,

Kenneth Burke e la critica americana, pp. 315-345. — RICHARD H. CHASE, *Cesare Pavese and the American novel*, pp. 347-369. — Sommari degli articoli in inglese, p. 371.

Il vol. IV (1958) di pp. 436, L. 3500, contiene:

Premessa, pp. 7-8. — VITTORIO GABRIELLI, *William Prescott e la storia come arte*, pp. 9-56. — LIA WAINSTEIN, *Washington Irving alla ricerca del passato*, pp. 57-84. — MARIO PEAZ, *Impressioni italiane di americani nell'Ottocento*, pp. 85-108. — ALMA PELLEGRINI, *Mark Twain alla scoperta dell'Europa: The Innocents Abroad*, pp. 109-134. — ROBERT D. LUNDY, *Mark Twain and Italy*, pp. 135-150. — PIERO MIZZI, *Il mondo di Mark Twain*, pp. 151-174. — CARLA CONSIGLIO, *La prosa di Mark Twain e i suoi influssi*, pp. 175-197. — *La fortuna di Mark Twain in Italia*. Nota bibliografica a cura di CARLA CONSIGLIO, pp. 198-208. — ROBERT L. GALE, *Willa Cather and the past*, pp. 209-222. — SERGIO BALDI, *L'organizzazione espressiva della « Terra Desolata »*, pp. 223-246. — FERNANDO FERRARA, *Aspetti e significati della « Family Reunion » di T. S. Eliot*, pp. 247-294. — GRAZIA CALIUMI, *Lancamenti del teatro di Arthur Miller*, pp. 295-316. — BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI, *Il « regionalismo » di Robert Frost*, pp. 317-342. — MARCELLO PAGNINI, *E. E. Cummings, poeta dell'impressione e dell'analisi*, pp. 343-362. — GIORDIO MANGANELLI, *La critica di Edmund Wilson*, pp. 363-398. — NEMI D'AGOSTINO, *Pavese e l'America*, pp. 399-414. — *A letter by Henry James to Francis Marion Crawford*, edited by ROBERT L. GALE, pp. 415-420. — *Alcune lettere di Ezra Pound*, a cura di VITTORIO BORINI, pp. 421-432. — Sommario degli articoli in inglese, p. 433.

BIBLIOTECA DI STUDI AMERICANI

a cura di Agostino Lombardo

1. BIANCAMARIA TEDESCHINI LALLI, *Henry David Thoreau*. Pp. 156. L. 1200.
2. GLAUCO CAMBOIS, *Tematica e sviluppo della poesia americana*. Pp. 252. L. 1500.
3. AGOSTINO LOMBARDO, *Realismo e simbolismo. Saggi di letteratura americana contemporanea*. Pp. 264. L. 1800.
4. SALVATORE ROSATI, *L'ombra dei Padri. Studi sulla letteratura americana*. Pp. 220. L. 1800.

ENGLISH MISCELLANY

A Symposium of History, Literature and the Arts

Editor: Mario Praz

Il vol. I (1950) di pp. viii-264, con 20 illustrazioni f. t., L. 1400, contiene:

Foreword, pp. vii-viii. — MARCO MINCOFF, *The social Background of Beaumont and Fletcher*, pp. 1-30. — MARGARET BOTTRALL, *The Baroque Element in Milton*, pp. 31-42. — FAUSTO NICOLINI, *Di alcuni rapporti tra il Vico e il Hobbes con qualche riferimento al Machiavelli*, pp. 43-70. — EMILIO CACCIU, *Il giovane Wordsworth e la poesia di paesaggio*, pp. 71-91. — MARIO PRAZ, *Anthony Trollope*, pp. 93-143. — SALVATORE ROSATI, *Virginia Woolf*, pp. 145-159. — GIULIO CARLO ARGAN, *Le idee artistiche di William Hogarth*, pp. 161-177. — HELEN DARRISHIRE, *An english Impression of an Italian Genius: Eleonora Duse*, pp. 179-182. — H. W. HAUSERMANN, *Shelley's House in Geneva*, pp. 183-191. — WILLARD B. POPE, *The Masks of Keats*, pp. 191-196. — JACOB HESS, *Lord Arundel in Rom und sein Auftrag an den Bildhauer Egidio Moretti*, pp. 197-220. — EDWARD CROFT MURRAY, *William Kent in Rome*, pp. 221-229. — LAMBERTO DONATI, *Giovan Battista Piranesi e Lord Charlemont*, pp. 231-242. — LEOPOLDO SANDRI, *Ippolito Pindemonte in Inghilterra. Appunti di viaggio*, pp. 243-263.

Il vol. 2 (1951), di pp. viii-288, L. 600, contiene:

JAMES HUTTON, *Some English Poems in Praise of Music*, pp. 1-64. — KENNETH MUIR, *The jealousy of Iago*, pp. 65-83. — PIERO REBORA, *Un eccentrico viaggiatore inglese del primo Seicento*, pp. 85-94. — F. T. PRINCE, *Lycidas and the Tradition of the Italian Eclogue*, pp. 95-106. — BONAMY DOBRÉE, *Chesterfield and France*, pp. 107-124. — OSWALD DOUGHY, *Dante and the English Romantics*, pp. 125-170. — MICHAEL LLOYD, *Italy and the Nostalgia of George Gissing*, pp. 171-198. — JEAN-JACQUES MAYOUX, *L'hérésie de James Joyce*, pp. 199-226. — GEORGIO MELCHIONI, *Joyce and the Eighteenth Century Novelists*, pp. 227-246. — NORMAN DOUGLAS, *On the Darwinian Hypothesis of Sexual Selection*, pp. 247-279. — LAMBERTO DONATI, *Un incidente romano di Thomas Lawrence*, pp. 271-278. — LUIGI SALERNO, *Daniel Webb piugiario di Raffaello Mengi*, pp. 279-286.

Il vol. 3 (1952), di pp. viii-284, con 56 illustrazioni f. t., L. 900, contiene:

GIACOMO DEVOTO, *Anglosassone o inglese antico*, pp. 1-23. — H. W. DONNER, *St. Thomas More's Treatise on the Four Last Things and the Gothicism of the Transalpine Renaissance*, pp. 25-48. — JØRGEN ANDERSEN, *Giant Dreams, France's Influence in England*, pp. 49-60. — SIEGFRIED KORNINGER, *Lord Byron und Nikolaus Lenau*, pp. 61-123. — LESLIE A. MARCHAND, *Recent Byron Scholarship*, pp. 125-139. — W. H. AUDEN, *Portrait of a Whig*, pp. 141-158. — JACOB HESS, *Die Gemälde des Orazio Gentileschi für das «Haus der Königin» in Greenwich*, pp. 159-187. — ILARIA VOESCA, *Alessandro Galilei in Inghilterra*, pp. 189-220. — CLAUDIA REFICE, *Antonio Canova e gli inglesi*, pp. 221-233. — ANNA MARIA

CRINÒ, *Un amico inglese del granduca Cosimo III di Toscana: Sir Henry Neville*, pp. 235-247. — VITTORIO GABRIELI, *Le «Notes on Italy» di A. W. Lower*, pp. 249-280. — LIVIO JANNATTONI, *La tomba di Arthur Annesley Ronald Firbank*, pp. 281-283.

Il vol. 4 (1953), di pp. 256, con 30 illustrazioni f. t., L. 1500, contiene:

AGOSTINO LOMBARDO, «*The sacrifice of Isaac*» e il «*miracle play*», pp. 1-44. — ORIAN BURIAN, *Drama in the Universities*, pp. 45-66. — GABRIELE BALDINI, *Melissuous Shakespeare*, pp. 67-94. — THOMAS FRANK, *Elizabethan Travellers in Rome*, pp. 95-132. — L. D. EITLINGER, «*With all convenient speed to Rome*», pp. 133-146. — LIVIO JANNATTONI, *Giuseppe Gioacchino Belli e gli inglesi*, pp. 147-160. — JOHN S. MAYFIELD, *Swinburne's Bow*, pp. 161-178. — PIERO REBOCCA, *Recordi culturali italiani di Bernard Shaw*, pp. 179-186. — GIORGIO MELCHIORI, *Eliot and the theatre*, pp. 187-234. — CLAUDIA RIFICE, *La scuola di pittura napoletana e l'arte inglese del secolo XIX*, pp. 235-246. — JACOB HESS, *Precisazioni su Orazio Gentileschi*, pp. 247-255.

Il vol. 5 (1954), di pp. 298, con 6 illustrazioni f. t., L. 2500, contiene:

AGOSTINO LOMBARDO, «*Morality*» e «*Interlude*», pp. 9-39. — D. J. GORDON, *Chapman's «Hero and Leander»*, pp. 41-94. — H. LUDEKE, *Shakespeare as preserver of English speech*, pp. 95-106. — FRANZ STANZEL, «*Tom Jones*» und «*Tristram Shandy*», pp. 107-148. — NEMI D'AGOSTINO, *La poesia di William Butler Yeats: il «Periodo del Sole» (1900-1919)*, pp. 149-202. — GIORGIO MELCHIORI, *The Lotus and the Rose, D. H. Lawrence and Eliot's «Four Quartets»*, pp. 203-216. — MARCO PRAZ, *Modern Art and Literature*, pp. 217-245. — VITTORIO GABRIELI, *La Missione di Sir Kenelm Digby alla corte di Innocenzo X, 1645-1648*, pp. 247-288. — A. M. CRINÒ, *La visita a Firenze del bizzarro attore comico Joseph Haynes*, pp. 289-297.

Il vol. 6 (1955), di pp. 258, con 77 illustrazioni f. t., L. 3000, contiene:

ELIO CHINOL, *La caduta dal Paradiso Terrestre. (Per una interpretazione del Libro IX del «Paradiso Perduto» di Milton)*, pp. 9-30. — AUGUSTO GUIDI, *Milton e Hopkins*, pp. 31-43. — SIEGFRIED KÖRNINGER, *John Smith's «Scarronides»*. Ein Beitrag zur Geschichte der englischen Vergilparodien des 17. Jahrhunderts, pp. 45-62. — SARA POLI, *La fortuna di Charlotte Brontë*, pp. 63-107. — MICHAEL LLOYD, *Hawthorne, Ruskin, and the Hostile Tradition*, pp. 109-133. — NEMI D'AGOSTINO, *La «fin de siècle» inglese e il giovane Ezra Pound*, pp. 135-162. — OLIVER EVANS, *The Making of a Poem: Dylan Thomas' «Do not go gentle into that good night»*, pp. 163-173. — JACOB HESS, *Amaduzzi und Jenkins in Villa Giulia*, pp. 175-204. — JÖRGEN B. HAERTMANN, *Canova, Thorvaldsen and Gibson*, pp. 205-235. — ANNA MARIA CRINÒ, *Sir Samuel Mealand nei suoi rapporti col Granduca Cosimo III di Toscana*, pp. 237-246. — EMILIO SIOLI LEONANT, *L'avventura milanese di Sterne con la «Murquesina di F***» su «fabbri-cata di pianta»*, pp. 247-257.

Il vol. 7 (1956), di pp. 304, con 22 illustrazioni f. t., L. 3300, contiene:

AUGUSTO GUIDI, *L'ultimo Shakespeare*, pp. 9-18. — VIVIAN DE SOLA PINTO, *Rochester and Salvator Rosa*, pp. 19-24. — MICHAEL LLOYD, *Bulwer-Lytton and*

the Idealising Principle, pp. 25-39. — MICHAEL H. FUTRELL, *Dostoyevsky and Dickens*, pp. 41-89. — AGOSTINO LOMBARDO, *De Sanctis e Shakespeare*, pp. 91-146. — GIORGIO MELCHIONI, *Leda and the Swan, The Genesis of Yeats' Poem*, pp. 147-239. — OLIVER EVANS, *The Making of a Poem: Dylan Thomas' «Lament»*, pp. 241-249. — GLAUCO CAMBON, *Two crazy Boats (Dylan Thomas and Rimbaud)*, pp. 251-259. — ANNA MARIA CRINÒ, *I rapporti di Sir Anthony Standen coi Granduchi di Toscana*, pp. 261-295. — E. R. VINCENT, *Overhearing Foscolo*, pp. 297-300.

Il vol. 8 (1957), di pp. 324, con 19 illustrazioni f. t., L. 3500, contiene:

IVY LILIAN MUMFORD, *Musical Settings to the Poems of Henry Howard Earl of Surrey*, pp. 9-20. — FERNANDO FERRARA, *Barnabe Riche, difensore del soldato inglese e autore di «A Larum for London»*, pp. 21-54. — NEMI D'ACOSTINO, *William Blake*, pp. 55-108. — RICHARD CHASE, *Notes on Manzoni's «I promessi Sposi» and the English and European Traditions*, pp. 109-124. — M. I. GIARTOSIO DE COURTEN, *Pen, il figlio dei Browning*, pp. 125-142. — T. N. MARSH, *The Turning World: Eliot and the Detective Story*, pp. 143-146. — HAYDEN V. WHITE, *Collingwood and Toynbee: Transitions in English Historical Thought*, pp. 147-178. — J. R. HALE, *Cosimo and Lorenzo dei Medici: their Reputation in England from the 16th to the 19th Century*, pp. 179-194. — VITTORIO GABRIELI, *Bacone, la Riforma e Roma nella versione hobbesiana di un carteggio di Fulgenzio Micanzio*, pp. 195-250. — A. M. CRINÒ, *Il processo a lord e lady Somerset per l'assassinio di sir Thomas Overbury nelle relazioni di Francesco Quaratesi e di Pompilio Gactani*, pp. 251-288. — JEANNETTE FULLHEIMER, *The Section on Italy in the Elizabethan Translations of Giovanni Botero's «Relazioni universali»*, pp. 289-306. — ROSALIE GLYNN GRVLLS, *«Garibaldi's Englishman» - John Whitehead Pearl*, pp. 307-320.

Il vol. 9 (1958), di pp. 368, con 7 illustrazioni f. t., L. 4000, contiene:

ROBERTO WEISS, *An English Augustinian in late fourteenth century Florence*, pp. 13-22. — R. MITCHELL, *Italian «nobilita» and the English idea of the Gentleman in the XV century*, pp. 23-38. — C. M. ADY, *Pius II and his Experiences of England, Scotland and the English*, pp. 39-50. — SERGIO ROSSI, *George Cavendish e il tema della Fortuna*, pp. 51-76. — GIOVANNI AQUILECCHIA, *Nota su John Toland traduttore di Giordano Bruno*, pp. 77-86. — ANNA MARIA CRINÒ, *Il conte di Tyrone esule a Roma*, pp. 87-100. — FERNANDO FERRARA, *Presagi del romanticismo in Sir Joshua Reynolds*, pp. 101-126. — JOHN FLEMING, *Lord Brudenell and his bear-leader*, pp. 127-142. — E. H. THORNE, *Italian Teachers and Teaching in Eighteenth Century England*, pp. 143-162. — CECIL ROTH, *An Italian Family in Oxford in the XVIII century*, pp. 163-172. — C. GRAYSON, *Finch, Foscolo and Vieusseux*, pp. 173-184. — E. R. VINCENT, *The Siege of Genoa 1849 through English eyes*, pp. 185-196. — E. F. JACOB, *The Oxford Dante Society after the first World War*, pp. 197-214. — ILVA CELLINI, *Genesis e sviluppo del romanzo di Thomas Hardy*, pp. 215-246. — HAYDEN V. WHITE, *Religion, Culture and Western Civilization in Christopher Dawson's Idea of History*, pp. 247-288. — OLGA D. BICKLEY, *Some Poems of Antonio Fogazzaro and their English Versions*, pp. 289-314. — JOSEPH TUSIANI, *David Gray and Sergio Corazzini: a Parallel*, pp. 315-328. — J. H. WHITFIELD, *Pirandello and T. S. Eliot, an Essay in Counterpoint*, pp. 329-358. — *Aprupos of Garibaldi's visit to Cornwall*, pp. 359-362.

Dicembre 1958

ISTITUTO GRAFICO TIBERINO
Roma - Via Garza, 14

CEPIA
EMAGGIO