

## LA NARRATIVA DI EUDORA WELTY\*

La prima raccolta di racconti di Eudora Welty, *A Curtain of Green*<sup>1</sup>, uscita nel 1941, è anche l'opera meglio orchestrata e più rappresentativa della scrittrice, la sintesi più alta e compiuta delle sue possibilità narrative. Per un primo e provvisorio tentativo di definire tale sintesi, potremmo ricorrere ai termini abbastanza esatti, anche se generici, di R. B. Heilman il quale ha scritto, a proposito d'una temperie della narrativa del Sud, d'una particolare coincidenza fra senso del concreto o senso dell'elementare da una parte e senso dell'ornamentale o del rappresentativo dall'altra, coincidenza che sembra doversi intendere come «senso della totalità»<sup>2</sup>.

Concretezza, dunque, e lievitazione espressiva o rappresentatività: elementi che possiamo riconoscere senza difficoltà nelle pagine di Eudora Welty. Benché in altre opere posteriori l'arte della Welty possa apparire a volte disincarnata e irreali, e l'autrice preoccupata non tanto della realtà oggettiva, quanto di trascrizioni simboliche e oniriche, nei racconti della sua prima raccolta ella è saldamente, concretamente, legata alla terra natale. E tuttavia nella rappresentazione precisa e attenta non disdegna l'«ornamentale», inteso non come abbellimento superfluo, *décor*, ma come specifica consapevolezza del mezzo verbale, come disposizione a elaborare e amplificare, come volontà di utilizzare il ricco e il ritmico. Quanto al senso della totalità, che è un senso del tempo, della estensione delle azioni e possibilità umane, esso è evidente nell'obbedienza della Welty alla tradizione e al passato, un passato inteso non come oggetto di devozione sentimentale, ma come una riserva di valori che possono essere veduti in prospettiva, e allo stesso tempo ci danno la prospettiva, e per così dire, la profondità del presente.

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

<sup>1</sup> EUDORA WELTY, *A Curtain of Green*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1941.

<sup>2</sup> ROBERT B. HEILMAN, *The Southern Temper*, in *Southern Renaissance*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1953, p. 3.

Senonché tra passato e presente non esiste un rapporto razionale, ma soltanto uno scambio delle parti, per cui il presente si colora delle grazie favolose del passato, e il passato diviene contemplazione nostalgica di valori perduti. Ne deriva che questa profondità del presente e questa «totalità di visione» non hanno un carattere storico, ma una dimensione irrazionale, un alone d'ombra, un grado di mistero. Allora sarà più preciso cogliere il senso della totalità nella penombra del mistero, il quale va accettato e non risolto, ed orla sempre la chiara luce dei personaggi della Welty, come espressione d'una mancanza, d'una deficienza, e cioè come rappresentazione indiretta d'una autenticità assoluta, d'una chiarezza superiore, d'una compiutezza essenziale.

Ma per ora è opportuno cogliere l'aspetto più evidente di questo rapporto della scrittrice con il suo mondo, con la «natura» del suo Sud. Del resto, il dato che ricorre più frequente nella sua prima raccolta è quello dettato da insistenti motivi autobiografici.

Quasi tutti i racconti della Welty, con pochissime eccezioni, sono autobiograficamente ambientati nello stato del Mississippi. È noto l'attaccamento della scrittrice al suolo natale, a Jackson, in cui è nata e in cui tuttora risiede. Se si eccettuano poche scorribande nel Nord e un viaggio in Europa, Jackson è stata finora la sua residenza costante. Ella stessa ebbe a scrivere: «I never felt that anywhere but Jackson was my home and base». E riferendosi al suo ultimo libro, frutto di un viaggio all'estero, continuava:

I tried some stories laid in locations new and strange to me (result of a Guggenheim that let me go to Europe) and tackled with some pleasure the problems the stories set me of writing from the outside, where my honest view point had to look in from. The inside kind of story, where the outside world is given, I'll always come back to, as I do in a number of stories in the new book; for the interior world is endlessly new, mysterious and alluring<sup>3</sup>.

Per questi suoi rapporti non puramente esteriori col mondo che descrive, per questa sua ricerca di una più intima autenticità del suo

<sup>3</sup> Cfr. un profilo sulla Welty di BERNARD KALE in *Saturday Review*, 9 aprile 1955, p. 18.

paese, più che in una tradizione bozzettistica o di colore locale, la Welty a buon diritto può essere iscritta nella tradizione regionalistica americana.

In questa regione reale e sentimentale che è il Mississippi la scrittrice deve essere cresciuta un po' come ella stessa narra in uno dei suoi racconti più sospesi e vibranti, « A Memory », la storia di una bambina che è esclusa dal mondo degli adulti per il suo stato di immaturità, ma che vuol conoscere i segreti della vita guardando ogni cosa. Quello « *squaring my vision with my hands* » o quel fare « *small frames with my fingers to look out at everything* », pare il gesto di chi è nato per scegliere e disporre elementi apparentemente disparati in un'armonia dai confini precisi. Il che effettivamente accade nell'opera letteraria della Welty. Di qui quel suo realismo così articolato e sottile, quella minuta introspezione delle anime, quella scelta accurata dei particolari più insignificanti per raggiungere una determinata intensità emotiva. Nel medesimo racconto ella scrive: « *to watch everything about me I regarded grimly and possessively as a need* ». E ancora:

*through some intensity I had come almost into a dual life, as observer and dreamer. I still would not care to say which was more real — the dream I could make blossom at will or the sight of bathers. I am presenting them, you see, only as simultaneous.*

L'atteggiamento della bimba di « A Memory » rivela dunque un altro aspetto autobiografico della poetica weltiana: la convergenza del sogno e della realtà. Un elemento positivo di *A Curtain of Green* è infatti il raggiungimento di un raro e misurato equilibrio tra reale e ideale, tra materia e sogno.

Per cogliere un primo esempio di questa capacità di fondere realtà e simbolo, quotidianità e fantasia, si veda il racconto « Old Mr. Marblehall », in cui il protagonista è un personaggio paradossale e caricaturale quanto si vuole, ma rappresentato con realismo articolato e sottile. Sessantascienne, « *so well preserved* », come gli dicono in faccia, ma « *one foot in the grave* », come gli dicono dietro alle spalle, Marblehall, nonostante le apparenze di una esistenza regolare e metodica, conduce una doppia vita. Infatti a sessanta anni

si è sposato contemporaneamente con due donne, da ciascuna delle quali ha avuto un figlio. Così la sua esistenza scorre in un duplice « menage », tra due figli della stessa età, maliziosi e diabolici, tra due mogli, ognuna delle quali è naturalmente ignara dell'esistenza dell'altra.

Questo è tuttavia un caso estremo. In *A Curtain of Green* i personaggi hanno in genere una più tesa carica drammatica. Del resto, la società della Welty è una società che rientra nei confini d'una tradizione epico-drammatica della vita americana. Anche se non combattono più come i pionieri della Cather, tuttavia insieme con l'amore e l'attaccamento alla terra di quelli, i personaggi della Welty hanno conservato un senso di delusione, di isolamento, di sconfitta nei confronti del mondo circostante. La società della Welty non ha la baldanza dell'americano del Nord, è una società che non è stata ancora convertita al vangelo del progresso, del successo, della vittoria; e che vive inoltre nella sola parte degli Stati Uniti dove gli uomini sanno, attraverso l'esperienza, che la sconfitta è possibile. La maggior parte di questi personaggi sono incompresi, falliti, anormali. È una società, che allontanatasi dal contatto diretto con la terra vergine, ha perduto la sanità del corpo e dello spirito, non si è ancora urbanizzata, e vive perennemente in uno stato di solitudine e d'incubo. In un racconto come « Petrified Man », il senso dell'orrore, che potrebbe far pensare a Poe, si riduce invece a un'accettazione amara e quotidiana dell'esistenza, per quanto entro un'atmosfera che ha qualcosa di visionario e surreale.

Il tema della solitudine che avvolge i personaggi della Welty, costituisce, ad esempio, l'essenza d'un racconto come « Death of a Travelling Salesman », il primo che la scrittrice abbia dato alle stampe e indubbiamente uno dei suoi migliori, risolto poi da A. Miller in un dramma di più incisiva e articolata protesta, ma non con la stessa capacità di scandaglio psicologico.

Il racconto (ma si deve dire che non è chiaro se la vicenda sia reale o semplicemente un parto della fantasia eccitata del personaggio: il racconto può leggersi in entrambi i modi ed è, in questo senso, bivalente), narra le vicende di un commesso viaggiatore che, appena convalescente da un'influenza, ma ancora febbricitante, si

perde durante un viaggio nel Sud e trova rifugio per una notte nell'intimità di una casa abitata da due giovani sposi. Ma quello che veramente importa è che proprio in quel momento Bowman, il viaggiatore, giunge a comprendere la sua vita e a comunicarci il suo travaglio. Dal momento in cui entrerà in quella casa, egli avvertirà che la sua vita è stata tutta un errore ed è stata dominata da un senso di vuoto e di solitudine:

But he wanted to leap up, to say to her, I have been sick and I found out then, only then, how lonely I am. Is it too late? My heart put up a struggle inside me, and you may have heard it, protesting against emptiness.

E ancora dirà:

Somehow he felt unable to be indignant or protest, although some sort of joke had certainly been played upon him. There was nothing remote or mysterious here — only something private; the only secret was the ancient communication between two people.

Potremmo citare Tom Harris, il protagonista del racconto «The Hitch-Hikers», affetto da un tale acuto senso di solitudine, da un così profondo pessimismo di fronte alla monotonia della vita, da ricordarci l'esperienza eliotiana di *The Love Song of J. Alfred Prufrock*.

Per la Welty, è di particolare interesse il comportamento degli anormali, per quanto i suoi personaggi deficienti mostrino spesso tratti che sono comunemente considerati normali. In questa duplicità o bivalenza (normalità-anormalità) è il simbolo dell'ambiguità del mondo moderno, della sua tragica irrazionalità. Si potrebbe tracciare rapidamente una fenomenologia di queste figure di tarati o degenerati o offesi. Sono frequenti, ad esempio, membri di minorità razziali, individui economicamente oppressi o chiusi nella stretta di forze sociali dominanti.

Little Lee Roy, il negro del racconto «Keela, the Outcast Indian Maid», non desidera la riparazione che gli è offerta per un terribile torto subito e la sua superiorità morale (la legge razionale che implicitamente egli esprime) sopra i suoi tormentatori nasce dal racconto come riscatto ideale d'una decisione profonda e assurda.

Nel racconto « A Worn Path » la *nurse* della clinica a cui una vecchia negra si è rivolta dopo un lungo viaggio per avere le medicine per il nipotino malato, diventa consapevole d'una barriera irrazionale fra lei e « grandma », la vecchia donna negra, una barriera la cui natura le appare inspiegabile. Ancora una volta è l'umile, l'oppresso, il malato, a farsi portatore d'una esigenza di razionalità. Similmente in « A Visit of Charity », la visita d'una ragazza a un ospizio di vecchie si rivela priva d'utilità, fuori da una qualsiasi ragione, di cui tuttavia il racconto fa sentire la dolorosa esigenza. Nel racconto « Lily Daw and the Three Ladies » ancora una volta le parti si rovesciano e l'irrazionale della giovane « feeble-minded » si rivela come diretto da un rigore che è invece ignoto alla falsa e interessata razionalità delle dame.

È evidente in tutti questi racconti il sottinteso simbolico: l'incomprensione, la crudeltà dei rapporti sociali, l'attenzione spietata a tutto ciò che rompe la normalità, il senso dell'anormalità come di qualcosa che sconvolge il rigore sterile e consuetudinario di rapporti umani inariditi e infecondi. L'anormale diventa, in tal modo, il portatore di una nuova esigenza umana: di un rapporto d'amore, di una nuova fecondità.

Gli sparsi elementi che abbiamo raccolto, mentre riconducono quasi tutti al mondo del Sud, come a una tipica dimensione geografico-sentimentale della fantasia weltiana, così propongono tutti il problema d'una essenza umana, concepita come interiorità e singolarità, ma insieme come autenticità, come « valore ». La ricerca dell'uomo lungo le strade del Sud sembra essere l'itinerario d'una tale narrazione. Quel Sud che per Faulkner era stato il « simbolo di tutto l'odio e di tutto il terrore del mondo », filtrato attraverso quella riduzione dello spazio e del tempo a categorie sentimentali che K. A. Porter è poi andata svolgendo, subisce nella Welty un processo di lievitazione fantastica, toccato qua e là da un'ironia vibrante. Dentro a questa lucida atmosfera, che quasi sfocia nell'irrealtà per un eccesso di tensione che pare implicito in quel modo di osservare concentrato e acuto, l'uomo del Sud, e cioè l'uomo in generale, appare sospeso nella sua solitudine, tutta trasposta nella sottile intensità dei particolari oggettivi che la rivelano, e appare

separato dagli altri, tagliato fuori dall'amore, per uno sbaglio non sai se umano o di natura, fanciullo o idiota, minorato, insomma « minus habens », per un mancamento che lo isola e lo sospende in una dolorosa o ironica incompiutezza. Questa incompiutezza o immaturità o minorità è tuttavia l'espressione rovesciata di un'umanità compiuta, in armonia con il mondo e con se stessa; è l'esigenza negativa di un valore; è l'espressione difettiva e allusiva d'una essenza, di un significato profondo dell'uomo, della sua totalità. Senonché l'essenza o il valore sono sempre da cogliere al di là della presenza o apparenza, in un'interiorità più profonda, che si ponga appunto come totalità, armonia, amore, di cui è possibile scoprire un presagio in quella tensione isolata e vibrante che tutte le cose acquistano sotto gli occhi della Welty. Ciò che manca (il senso pieno e totale dell'uomo, l'essenzialità della sua vita) è dunque presente come rappresentazione, come vibrazione fantastica e talora ironica della realtà. In questo senso va dunque precisato quell'equilibrio tra realtà e fantasia di cui si diceva.

Tuttavia l'equilibrio è fragilissimo. Basta un minimo spostamento perché la fenomenologia d'una umanità minorata e difettiva diventi pura apparenza, ritmo di forme, pago di sé, del suo rallentarsi o affrettarsi<sup>4</sup>, mentre l'essenza o il valore, la totalità insomma, si rivela come una postulazione arbitraria, inconoscibile.

Mentre *A Curtain of Green* costituisce il polo positivo d'una parabola narrativa ancora aperta e in sviluppo, il romanzo *Delta Wedding*<sup>5</sup> ne rappresenta il termine negativo. In esso per l'uomo non esiste più un dover essere, un « valore », non esiste più l'angoscia oggettiva d'una integrazione mancata, d'una totalità che lo assuma e lo sollevi dalla sua limitatezza, dalla sua minorata umanità. La totalità è qui concepita in modo equivoco come collettività familiare, tradizione ancestrale. Il dramma dell'uomo viene così eluso, poiché la scrittrice ricorre alla soluzione più facile, accomodante e ovvia.

<sup>4</sup> Su questa nozione del tempo divenuto, nelle opere successive della W., ritmo ora accelerato ora rallentato, vedi appena un cenno nell'articolo di C. GORLIER, « Tre esperienze narrative », in *Galleria*, 5-6, dicembre '54, p. 358.

<sup>5</sup> EUDORA WELTY, *Delta Wedding*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1946.

La quotidianità o normalità della vita del Sud, espressa nella staticità del procedimento narrativo, non diventa mai il problema di una coscienza; pertanto la trama risulta troppo gracile in un romanzo riversato all'esterno, in un'immobile oggettività che vuol essere espressiva ed è soltanto inerte. Di qui deriva la non individualità dei personaggi, che è poi un aspetto dell'insostanzialità dell'uomo, e cioè della rottura di quell'equilibrio tra fenomeno ed essenza, tra apparenza e totalità, che era il punto di partenza di *A Curtain of Green*.

Il Mississippi è lo scenario e il protagonista del romanzo: non il fiume carico di vita e di battelli fumanti dei romanzi di Mark Twain, ma un mondo quasi addormentato in una sorta di estasi. C'è, in questo paesaggio, il senso d'una permanenza della natura mentre fluiscono le voci degli uomini e le loro apparenze. Quella profondità o struttura che la Welty non può trovare nel personaggio, nella storia d'una coscienza, ella traspone fuori del personaggio, nel gran fiume sonnolento, nella sua densa e inerte oggettività. Il paesaggio appare dunque l'evasione da un impegno umano e narrativo più preciso, il recupero lirico-naturalistico d'una mancata identificazione e fondazione dell'uomo. Per tutto questo *Delta Wedding* rappresenta il limite negativo della scrittrice, la sua permanente possibilità di scadere nel non autentico, nel luogo comune, nei miti della folla, nella oleografia consolatoria.

Tra l'esigenza d'una totalità reintegrata e di un umanismo assoluto in *A Curtain of Green* e lo scadimento dell'impegno umano nell'acquiescenza, proprio di *Delta Wedding*, in cui sono da riconoscere i termini permanenti e contraddittorii dell'atteggiamento della Welty di fronte alla realtà, la serie di racconti lunghi e delle *short-stories* che va dal '42 al '55 rappresenta una complessa vicenda di tentativi e approssimazioni, a carattere a volte sperimentale e provvisorio.

Il problema è sempre quello di uscire dal gioco fenomenico delle apparenze per dare all'uomo un'integrazione superiore. Il processo della narrativa weltiana va compreso partendo da questa esigenza, come assunzione di un preciso impegno umanistico o, al



contrario, come fuga da esso, o anche, più spesso, come una serie di soluzioni intermedie di caute approssimazioni.

Nel 1942, un anno dopo la pubblicazione della prima raccolta di *short-stories*, che segnalò nella W. una originale continuatrice delle migliori tradizioni regionalistiche del Sud, il romanzo *The Robber Bridegroom*<sup>6</sup> formò attorno alla scrittrice un cerchio di diffidenza.

Qui la scrittrice abbandonava la *short-story* per il romanzo, ma, forse più che di un romanzo, si tratta di una *fantasy* che anima i personaggi al centro di un favoloso scenario da folklore americano. *The Robber Bridegroom* voleva essere un racconto lungo, un esperimento sul tipo della leggenda indigena americana, una favola delle « origini »; l'idea era interessante, ma fallì (come ha giustamente osservato il West)<sup>7</sup> per la poca chiarezza degli intenti, per la non risolta fusione di un rozzo umorismo di frontiera con un'atmosfera troppo rarefatta e forse troppo femminile di fantasia e sogno. In altre parole non si ripeté più quel mirabile equilibrio di realtà e fantasia, proprio della prima opera della scrittrice.

*The Robber Bridegroom* è una lunga favola ambientata nel Sud. La struttura narrativa è fondata su uno sdoppiamento di personalità, che vuole avere un significato simbolico (legato al rapporto civiltà-natura, storia-primitività, città-campagna), ma appare soltanto come un espediente di tecnica narrativa abbastanza esteriore: il protagonista, Jamie Lockart, ha una doppia vita, ora si finge persona civile, ora bandito. I suoi propositi sono complessi, come pure le sue azioni. Ma gli elementi della sua personalità non si colgono mai perché sono sempre pronti a dissolversi nelle forme di un presunto conflitto universale. Le due facce di questo favoloso e indulgente dottor Jekyll, innamorato dei boschi e d'una vita liberamente anarchica, non si configurano mai in lineamenti precisi, perché si dissolvono nel simbolo o in un incomposto dissidio tra reale e ideale. Più particolarmente la dualistica natura del suo carat-

<sup>6</sup> EUDORA WELTY, *The Robber Bridegroom*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1942.

<sup>7</sup> RAY B. WEST JR., *The Short-Story in America*, Chicago, Henry Regnery Co., 1952, pp. 111-112.

tere rappresenta simbolicamente la neurosi che risulta dall'incapacità dell'uomo moderno di raggiungere i suoi ideali. Tra gli altri personaggi troviamo Clement, una delle vittime di Jamie Lockart, a cui il bandito rapisce la figlia Rosamond, e Salome, la moglie di Clement, creatura felina, la quale non ha nulla nel suo cuore distrutto se non ambizione, e la esercita, col suo atteggiamento da dominatrice, su Clement e Rosamond.

L'inizio di questo lungo racconto è nel regno del reale. Del resto è evidente, nel generale svolgimento favoloso, un ritorno intermittente ad una rappresentazione realistica; sì che il romanzo par composto a scacchiera, a caselle bianche e nere, tra favola e realtà, senza che i passaggi siano mediati, senza che l'urto sia risolto in una comprensiva armonia. Solo alla fine la scrittrice sembra ritrovare quella sua straordinaria capacità di equilibrio tra realismo e simbolo, tra asprezza realistica e lievitazione fantastica che abbiamo osservato nell'aria un po' stregata di alcune novelle di *A Curtain of Green*: il senso della realtà è riconquistato quando Jamie e Rosamond si stabiliscono a New Orleans. Tuttavia la qualità magica e favolosa di quei dintorni dove « beauty, and vice and every delight are hospitable to one another », richiama la natura selvaggia dei boschi, antica dimora di Jamie Lockart e lega il mondo reale con il mondo del sogno.

Il dissidio tra reale e ideale e il conflitto sociale che tale dissidio tende a rappresentare, sembrano comporsi alla fine in questo ritrovato senso della quotidianità e della misura degli affetti, per quanto quasi sospeso in un alone appena percettibile di vibrazione favolosa. Ma occorre ripetere che tutto il macchinoso svolgimento dell'intreccio narrativo sembra essere autonomo e staccato da questa soluzione, che vale quindi per se stessa, come una novella, una di quelle pagine, tipiche della Welty, di osservazione attenta e appena esaltata, delirante.

Nella raccolta di racconti *The Wide Net*, pubblicata nel 1943, la fantasia ha un gioco più pieno che nella prima raccolta *A Curtain of Green*: il mondo reale fa maggior luogo al sogno.

Anche in questa raccolta, e particolarmente negli sfondi strani

e *dreamlike* dei racconti, la Welty non si allontana dalla pista di Natchez, nel Mississippi. Anche qui i personaggi sono meridionali nel temperamento, nel costume, nella parlata, benché trascendano, per certi loro aspetti, qualsiasi limite geografico. Ciò è particolarmente evidente nei racconti favolosi e selvaggi ambientati nella grande foresta del XIX secolo ai tempi di Aaron Burr, di Audubon e del bandito Murrel.

In « A Still Moment », ad esempio, è narrato il pellegrinare del pastore evangelista Lorenzo Daw attraverso una foresta piena di pericoli; egli lotta contro gli indiani finché gli si affianca Murrel, il bandito, e Audubon l'artista. I tre personaggi vogliono scoprire il mistero della propria esistenza. L'evangelista Lorenzo cavalca per le selve « crying for souls to save »; Murrel il bandito vuol risolvere il mistero della vita con l'uccidere uomini; Audubon l'artista cerca solo bellezza per la sua arte. E la vede in un bianco airone, nella candida purezza del suo profilo, nel raggiare delle penne scintillanti. La qualità essenziale di questo racconto si trova nella scena in cui Audubon, in una situazione che è l'esatto rovesciamento di quella del Coleridge della *Rime of the Ancient Mariner*, uccide l'airone bianco:

The gaze that looks outward must be trained without rest, to be indomitable. It must see as slowly as Murrel's ant in the grass, as exhaustively as Lorenzo's angel of God, and then Audubon dreamed, with his mind going to his pointed brush, it must see like this and he tightened his hand on the trigger of the gun and pulled it, and his eyes went closed. In memory the heron was all its solitude, its total beauty. All its whiteness could be seen from all sides at once, its pure feathers as if counted and known and their array one upon the other would never be lost. But it was not from that memory that he could paint.

Quasi subito Audubon riconosce di non aver posseduto interamente la vita dell'airone, la cui essenza gli sfugge; nessun angolo visuale, nemmeno una semplice occhiata, può far sì che l'airone appartenga a lui o a un altro uomo. E capisce che qualunque cosa avesse dipinto, appena uscita dalle sue mani, non sarebbe mai stata l'essenza della cosa, ma un insieme di parti e non si sarebbe mai identificata con l'idea della bellezza.

Il racconto può trovare un parallelo soprattutto nel racconto di Hawthorne «The Artist of the Beautiful». Anche l'artista di Hawthorne «strives to put the very spirit of beauty into form and give it motion». Ma al tempo stesso, come l'artista di «A Still Moment», ha la consapevolezza di quanto sia arduo creare una cosa perfetta. La farfalla, simbolo per Owen Warland, come l'airone per Audubon, di bellezza e perfezione, una volta riprodotta in un monile prezioso, resa visibile ai sensi umani, perde ogni valore agli occhi di colui il cui spirito l'ha posseduta nella realtà.

Nel racconto della Welty, Audubon, «as he had seen the bird most purely at its moment of death, in some fatal way, in his care for looking outward, he saw his long labour most revealingly at the point where it met its limits». Ma questa è anche l'esperienza dell'artista di Hawthorne, Owen Warland, «who leaves half his conception on the canvas to sadden us with its imperfect beauty...». Questa somiglianza accidentale nel tema, nel metodo, nel simbolo, tra i due racconti è degna di attenzione ché ci mostra una più generale e profonda somiglianza: tanto Owen che Audubon lottano per l'espressione degli stessi valori; in entrambi è il medesimo sforzo per scoprire un equilibrio tra l'espressione esteriore e l'esperienza interiore, lo stesso tentativo di introspezione e la conseguente integrazione con l'universo.

Allo stesso modo lo Hawthorne che ha creato Ethan Brand ritorna vagamente alla memoria del lettore di fronte a un altro racconto della Welty, «At the Landing», i cui personaggi raggiungono una parziale realizzazione del mistero d'amore, ma comprendono che la completa visione di esso è sempre nascosta; che l'uomo deve restare perduto in un amaro stupore, per la scoperta dell'impossibilità di un autentico rapporto umano, per il fallimento di fronte al compito di penetrare l'«essenza» del proprio simile, della persona amata.

Questo senso di inconoscibilità, di profondo e incomunicabile segreto d'anima, è facilmente rintracciabile, benché venato di sottile umorismo, anche nel racconto «The Wide Net» che dà il nome alla raccolta. Si narra qui il dragaggio del fiume Pearl compiuto da un intero paese per rintracciare la moglie di William Wallace, che il

marito crede annegata. Il dragaggio, a cui partecipa una fitta schiera di popolo, non dà alcun risultato, se non un'enorme retata di pesci. Tornato a casa deluso, Wallace vi trova la moglie, la quale si era semplicemente nascosta.

La ricchezza di toni, l'abilità dei passaggi (dal narrativo, all'umoristico, al patetico), l'alacrità festosa e animata della fantasia, il gran movimento nel fiume e la pesca miracolosa, fanno di questo uno dei più complessi racconti della Welty. William Wallace non può neppure lontanamente prevedere i passi della moglie e della sua segreta intimità. Al più, può trovarsela accanto, alla fine, imprevedibilmente, come una grazia, pari a quella della pesca miracolosa. È da riconoscere in queste pagine quasi un sorriso superiore, come di chi sta dalla parte di una incomprensibile verità. Ed è forse in questi motivi una sottile venatura di ironia.

Il tema dell'incomprensione e dell'incomunicabilità ricompare, assumendo un aspetto grottesco, quasi divertito, per quanto al fondo amaro, anche in «The Asphodel», un racconto tutto pervaso da un senso di disfaccimento fisico, da un'aria di corrotta sensualità decadente. La follia di Sabina, una donna tradita e abbandonata dal marito, è quella di chi vorrebbe uscire dalla incomunicabilità e dalla solitudine, di chi non sa riconoscere l'«essenza» profonda dell'anima e non ne venera il mistero, di chi rifiuta la coscienza di un'umanità manchevole e respinge quindi la possibilità d'una integrazione. Di qui una sorta di dannazione laica: la follia, per lei, e il vagabondaggio, per il marito, in una grottesca nudità che atterrisce tre squalide zitelle.

*The Golden Apples*<sup>8</sup>, la terza raccolta di *short-stories* in ordine di tempo, è essenzialmente una ripetizione di temi già enunciati nelle precedenti, ma con una sostanziale variazione di modi e d'intonazioni. Se in *A Curtain of Green* abbiamo trovato i racconti più notevoli per quella mirabile unione di realtà e sopra-realtà e se in *The Wide Net* abbiamo osservato il predominio del simbolo e la concezione dell'uomo come valore impenetrabile e incomunicabile, ora,

<sup>8</sup> EUDORA WELTY, *The Golden Apples*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1949.

in *The Golden Apples*, la narrazione della Welty compie un passo ulteriore verso l'intonazione lirico-elegiaca. Non c'è più ironia o umorismo, ma una delicata pervadente malinconia domina tutti i racconti. Vi sono lunghi interludi di delicata introspezione, lavorati, come scrive O.D. Hormel<sup>9</sup>, «with a rare fecundity of imaginative detail», e ogni particolare «is in the manner of a slow-motion picture, where everything is deliberately felt, sometimes, it must be confessed, to a point of satiety».

Considerevole è l'abilità della scrittrice nel delineare stati d'animo, nel creare un'atmosfera, nell'evocare suggestioni. Il suo linguaggio e i suoi procedimenti stilistici sono psicologicamente femminili, nel significato migliore e peggiore del termine: sono fervidi, intuitivi, ma anche fragili, verbosi, ipersensibili.

Un tema dominante nei racconti più liricamente sospesi è quello della perdita dell'innocenza, il viaggio dalla fanciullezza alla maturità. Accanto a questo tema fondamentale, vi sono altri temi di sfondo o di contorno, come quelli dell'esilio, dell'infedeltà, dell'indifferenza del mondo moderno.

Il tema dell'esilio è dominante nel racconto «Music from Spain» in cui il protagonista, Eugene MacLain, trasportato dalla sua terra selvaggia in una grande città moderna ha in sé qualcosa del Faulkneriano Quentin Compton di *The Sound and The Fury*. La sua storia consiste per gran parte in una passeggiata notturna lungo le rocce che sovrastano la baia di San Francisco, un peregrinare oscuramente motivato che fa ricordare la passeggiata di Quentin lungo il fiume Charles poco prima della morte.

Presi assieme, questi racconti della città e del paese moderno mostrano la condizione verso cui l'umanità sta scivolando, un'umanità fatta di uomini che non riescono più a comprendersi. Solo i fanciulli riescono a vedere cose che agli adulti sono precluse, ma a patto che si siano conservati in uno stato d'innocenza. In «Moon Lake», Loch Morrison, il bimbo che vive appunto in tale stato di grazia, è consapevole di una barriera che esiste fra lui e gli altri suoi coetanei in un *camping* sul lago e si allontana da loro. Così nel

<sup>9</sup> In *Christian Science Monitor*, 24 agosto 1949, p. 16.

racconto «The Wanderers» la morte della madre lascia indifferente una figlia, la quale non si rende conto di quello che ha perduto.

Ma fra questi racconti il più riuscito, il più vario, il più evocativo, è senz'altro «June Recital», un racconto narrato secondo diverse angolazioni soggettive con una singolare convergenza di vari angoli visuali. Il senso d'incomprensione da parte degli uomini e di sordità da parte delle cose grava su tutto il racconto. Cassie, la sorella maggiore di Loch, che ricorda chiaramente e analiticamente gli incidenti che hanno guidato alla presente degradazione una vecchia pianista minorata e la sua giovane allieva, non può vedere le strane attività che stanno accadendo nella casa di fronte. Loch, nel suo stato d'innocenza, vede invece il presente con estrema chiarezza, ma non lo comprende perché non ha esperienza sufficiente.

Un'altra caratteristica di questo racconto, come pure di altri della medesima raccolta, è la proustiana qualità di rievocare fatti, di far rivivere il passato attraverso un suono, un odore, un colore. Pare che lo stesso metodo di composizione della scrittrice sia quello di scrivere ricordando. L'interesse di Loch per la casa di fronte è destato da un suono di pianoforte che proviene da una delle stanze:

The tune came again like a touch from a small hand that he had unwittingly pushed away. Loch lay back and let it persist. All at once tears rolled out of his eyes. He opened his mouth in astonishment. Then the little tune seemed the only thing in the whole day, the whole summer, the whole season, of his fevers and chills, that was accountable. It took him back to when his sister was so sweet, to a long time ago. To when they loved each other in a different world, a boundless, trustful country all its own where no mother or father came, either through sweetness or impatience — different altogether from his solitary world now, where he looked out all his eyes like Argus, on guard everywhere.

Nasce da queste pagine l'esigenza di un mondo d'amore e, nello stesso tempo, pare ripetersi l'esperienza della bimba di «A Memory»: «to look at every thing» per scoprire l'essenza delle cose.

In sostanza *The Golden Apples* riprende molti dei temi e ambienti che caratterizzano le prime opere weltiane. Se manca l'ampia commedia dei migliori racconti, tuttavia eccelle l'intima, individuale, emotiva vita dei personaggi colti nello sfondo di una regione vividamente dipinta.

*The Wide Net* e *The Golden Apples* rappresentano dunque una serie di tentativi con i quali, pur nella sostanziale monotonia dei temi, la Welty è venuta allargando la vicenda dei rapporti umani, della solitudine e della separazione. Le sue due opere successive, *The Ponder Heart* e *The Bride of the Innisfallen*, come già dicemmo per *The Robber Bridegroom*, segnano la rottura del «realismo umanistico» della prima maniera weltiana in direzioni opposte: o nel ritmo meccanico di pure apparenze (*The Ponder Heart*), o nell'evasione naturalistica degli ultimi racconti ambientati nel Sud (*The Bride of the Innisfallen*).

Contrariamente ad altre opere, come ad esempio, *Delta Wedding*, in *The Ponder Heart*<sup>10</sup> l'azione ha un vivo senso dinamico. Altrove abbiamo notato quanto vasto sia l'orizzonte sociologico della scrittrice, che giunge ad abbracciare anche le creature più umili; ma la sua predilezione va agli spiriti semplici, ai poveri di spirito, all'umanità meno intellettualmente dotata.

In *The Ponder Heart* la maggior parte dei personaggi, ad eccezione di Edna Earle, donna dallo spirito pratico, rivelano caratteri ossessivi e maniaci: Uncle Daniel ha la mania di far dono di qualunque cosa gli capiti fra mano, Miss Teacake ha la mania del canto, Bonnie Dee è affetta da infantilismo cronico, i Peacock hanno tutto un loro peculiare modo di agire. Non possono queste ossessioni chiamarsi vera e propria follia, né esse danno luogo a contrasti drammatici; è vero tuttavia che l'umorismo di questa *novelette* nasce dallo stato quasi patologico dei vari personaggi.

Il racconto è narrato in prima persona da Edna Earle, proprietaria del Bculah Hotel e nipote di Uncle Daniel. La vicenda è imperniata intorno a un processo, il cui esito tiene in ansia tutti gli abitanti di Clay: Uncle Daniel è accusato di aver assassinato la sua seconda giovane moglie Bonnie Dee; ma l'accusa, durante il corso del processo, risulta infondata e alla fine la giuria pronuncia il verdetto: «Not guilty», e il decesso della moglie viene archiviato come dovuto a un attacco cardiaco.

Il racconto, soprattutto nella prima parte, è brioso e sciolto.

<sup>10</sup> EUDORA WELTY, *The Ponder Heart*, New York, Harcourt, Brace and C., 1954.



Nella seconda parte il processo a Uncle Daniel è troppo spesso interrotto dal giudice, il quale si reca a mangiare tutte le volte che le cose sembrano mettersi male per l'imputato. Queste interruzioni sembrano in realtà fatte apposta per appianare il compito della scrittrice più che per aumentare la tensione o l'umorismo. Tuttavia il romanzo ha un andamento lieve ed effervescente, il che risulta da un periodare breve, a volte telegrafico, dall'abbondanza del dialogo, dalla mancanza di descrizioni o introspezioni psicologiche. Particolarmente vive sono le rappresentazioni dei personaggi, quelle di Uncle Daniel, ad esempio, e del Grandpa Ponder:

They did set up a pair. Grandpa despised to come to town, but Uncle Daniel loved it, so Grandpa came in with him every Saturday. That was the way you knew the day of the week it was — those two hats announcing themselves, rounding the square and making it through the crowd.

Il resoconto della favolosa generosità di Uncle Daniel è un'autentica nota del folklore della piccola città di Clay: Uncle Daniel poteva con la medesima facilità disfarsi di « a string of hams, a fine suite of clothes, a white face heifer calf, two trips to Memphis, pair of fantail pigeons, fine Shetland pony (loves children) ». La Welty è particolarmente felice nella rappresentazione della famiglia Peacock, la famiglia di Bonnie Dee al processo: « I think there were more Peacocks if possible at the trial than at the funeral ». Anche il vestiario ha la sua importanza: il vestito di chiffon rosa di Bonnie Dee il giorno delle nozze, le scarpe da tennis della madre il giorno del funerale e le pianelle da casa con il ponpon il giorno del processo sono quasi dei correlativi oggettivi in cui si riflette la particolare mania o ossessione del personaggio.

Anzi, i personaggi sono spesso trasposti in un'oggettività mossa e cangiante, non vivi di una profonda intensità umana, ma di una loro magica e frenetica attività, quasi trascinati nel giro di un balletto meccanico. Si tratta di un meccanico *Puppenspiel*, in cui si ripresentano le incertezze di *The Golden Apples*, vale a dire la difficoltà di risolvere il dilemma fenomeno-essenza. Le apparenze, « i modi d'essere », si rivelano come « gioco delle parti », mentre l'essenza profonda appare incomunicabile e irraggiungibile. L'incapa-

cià, in sostanza, di definire l'«essenza» di là dell'apparenza fenomenica fa sì che tutta la realtà umana si riduca a questo gioco meccanico di marionette che girano attorno a una definizione dell'uomo irraggiungibile per questa via.

*The Bride of the Innisfallen*<sup>11</sup> è una raccolta di sette racconti apparsa nel 1955; sino a oggi, è l'ultima opera della Welty. Alcuni di questi racconti sono ambientati nel Sud, come «No Place for You, My Love», «Kin», «Ladies in Spring», altri in paesi diversi, come «Going to Naples» e «The Bride of the Innisfallen»; altri ancora sono rifacimenti mitologici come «Circe», o storie allucinanti, come «The Burning», un racconto denso, fra l'altro, di elementi faulkneriani.

La novità più ovvia, ma scarsamente significativa, di questi racconti, è rappresentata dal fatto che in due di essi la Welty abbandona il suolo nativo e varca l'oceano per portare l'azione in Italia e in Irlanda. Ma in sostanza la raccolta non aggiunge nulla di nuovo alla scrittrice. I racconti d'oltreoceano continuano la situazione irresolubile di *The Ponder Heart*; infatti anche qui l'incapacità di raggiungere una definizione dell'uomo fa sì che la narrazione si riduca a balletto e a bozzettismo.

Uno di questi racconti ambientati oltre oceano è «Going to Naples», una novella condotta un po' secondo i modi e i temi di W.D. Howells: è il resoconto della vita di bordo di un gruppo di italo-americani diretti in Italia in occasione dell'anno santo. Il linguaggio vuole aderire alla fiorita parlata di questa gente che ha dimenticato l'italiano e storpia l'inglese; ne nasce un gergo fortemente caratterizzato, come del resto caratterizzati sono i personaggi che viaggiano sulla Pomona. La durata del racconto è quella della traversata. Con straordinaria abilità la scrittrice riempie una sessantina di pagine senza raccontare nulla di sensazionale: si tratta quasi di un giornale di bordo, un monotono viaggio in classe turistica di personaggi senza importanza.

<sup>11</sup> EUDORA WELTY, *The Bride of the Innisfallen*, New York, Harcourt, Brace and Co., 1955.

La penna della Welty è tuttavia particolarmente felice proprio nel bozzetto, nella descrizione delle piccole cose o dei personaggi umoristici, o meglio nel ritmo coerente ed espansivo che sintetizza questi dati analitici e diaristici come in un'eccitazione continua; che è poi il tentativo di uscire dal gioco delle apparenze per raggiungere una definizione complessiva e una sintesi unitaria attraverso le dissolvenze dei personaggi e il ritmo dei loro gesti. Ma è la via senza uscita di *The Ponder Heart*.

I racconti del Sud rappresentano invece il ritorno a una maniera tipica, il tentativo di recuperare dalle origini, dalle prime intuizioni di *A Curtain of Green*, la spinta primitiva di una narrazione che nell'atmosfera e nelle condizioni ambientali del Sud parve trovare le proprie ragioni più profonde. Tuttavia resta lontana la misura e l'esattezza analitica, la singolare capacità d'attenzione, che era propria di quei racconti.

Ora la narrazione perde il proprio centro di equilibrio e dall'uomo si sposta al paesaggio. L'umanità appare ancora una volta irraggiungibile nella sua «essenza». Resta una situazione anfibia, in cui il processo di umanizzazione del paesaggio non giunge mai ad esprimere l'autonomia di una figura che viva di ragioni proprie e indeterminate.

Su questo piano la condizione dell'uomo è incerta, bivalente appunto e l'uomo passa facilmente all'«altro da sé», alla natura. In questa direzione è possibile interpretare il travestimento del mito omerico in «Circe», dove la maga, che parla in prima persona, trasforma in porci i compagni di Ulisse, ma non Ulisse stesso, che ha natura più che umana, è un croc e pertanto non può subire l'alienazione naturalistica. Così Ulisse può liberare i compagni e ridurli all'aspetto umano per riprendere il viaggio. La salvezza, contro l'alienazione naturalistica, è soltanto un ipotetico miracolo: può venire solo dal «più che umano», dall'«eroe».

A questo punto, se la Welty non fosse legata al suo mondo di umanità finita e manchevole, ad un tenace immanentismo, ci aspetteremmo una soluzione religiosa, che resta comunque la via aperta di un possibile sviluppo (o involuzione, data la radicale finitezza del suo punto di partenza). Per ora l'impossibilità di risolvere il

rapporto tra apparenza-essenza, tra mancanza e pienezza, tra separazione e amore, tra particolare e totalità, fa sì che le ultime opere della Welty si pongano in una zona di sospensione dove l'uomo non ha autonome radici in se stesso ed è pertanto pronto a naufragare nella propria naturalità o in un ipotetico e mitologico « più che umano ».

Poiché la vicenda della narrativa weltiana è ancora aperta, sarebbe comunque arrischiato trarre sin d'ora delle conclusioni definitive. La Welty potrà venir ricalcando le opere che hanno ottenuto un più largo consenso di pubblico, per cui poco o nulla aggiungerebbe al ritratto più noto e più divulgato della propria personalità di scrittrice. O potrebbe disperdersi nella moltiplicazione dei tentativi con i quali, pur nella sostanziale monotonia dei suoi temi, ella è venuta allargando la vicenda dei rapporti umani, della solitudine e della separazione. Ma potrebbe anche ritornare alla sua più autentica vena, alle sue più sincere ispirazioni, all'equilibrio dei primi racconti, che nasceva dal senso d'un destino umano senza possibilità di evasioni, aperto e drammatico ma radicalmente presente, non traducibile o reversibile in altro da sé, in atmosfere favolose o miti naturalistici.

Sarebbe assurdo pensare a future posizioni di rivolta, a radicali sovvertimenti. Importante è che la Welty ritorni coraggiosamente a quel suo avvio di carattere umanistico, che assuma il problema dell'uomo in modo radicale, attraverso i dati interni del problema stesso. Importante è che la sopra-realtà della Welty rimanga il dover essere dell'uomo e non l'*Ersatz* di ciò che l'uomo non è.

LORENZA GALLI